



Antonín Dvořák • Requiem

Ilse Eerens – Bernarda Fink – Maximilian Schmitt – Nathan Berg

Collegium Vocale Gent – Royal Flemish Philharmonic

Philippe Herreweghe

Tracklist – p. 5

English – p. 8

Français – p. 13

Deutsch – p. 19

Nederlands – p. 25

Sung Texts – p. 30

Antonín Dvořák (1841-1904)

Requiem, Op. 89

Ilse Eerens *soprano*

Bernarda Fink *alto*

Maximilian Schmitt *tenor*

Nathan Berg *bass*

Collegium Vocale Gent

Royal Flemish Philharmonic

Philippe Herreweghe

Recording: April 28-30, 2014, deSingel, Antwerp — Sound Engineer: Markus Heiland (Tritonus) — Editing: Markus Heiland & Andreas Neubronner (Tritonus) — Recording Producer, Mastering: Andreas Neubronner (Tritonus) — Liner Notes: Tom Janssens — Cover picture: photo Michel Dubois (Courtesy Dubois Friedland) — Photographs Philippe Herreweghe: Michiel Hendryckx — Design: Casier/Fieuws — Executive Producer: Aliénor Mahy

CD 1

INTROITUS

[1] *Requiem æternam – Kyrie eleison* (Soli and Chorus)10’44

GRADUALE

[2] *Requiem æternam* (Soprano and Chorus).....04’38

SEQUENTIA

[3] *Dies iræ* (Chorus)02’28
[4] *Tuba mirum* (Soli and Chorus)08’35
[5] *Quid sum miser* (Soli and Chorus)06’02
[6] *Recordare, Jesu pie* (Soli)07’03
[7] *Confutatis maledictis* (Chorus)04’42
[8] *Lacrimosa* (Soli and Chorus)06’33

Total time CD 150’49

CD 2

OFFERTORIUM

[1] *Domine Jesu Christe* (Soli and Chorus)10’52
[2] *Hostias* (Soli and Chorus)10’13

[3] **SANCTUS - BENEDICTUS** (Soli and Chorus)05’54

[4] **PIE JESU** (Soprano, Alto, Tenor and Chorus)04’19

[5] **AGNUS DEI** (Soli and Chorus)11’11

Total time CD 242’33

Collegium Vocale Gent

Chorusmaster Christoph Siebert

Soprano I Ulrike Barth, Emilie De Voght, Sylvie De Pauw, Magdalena Harer, Chiyuki Okamura, Elisabeth Rapp, Mette Rooseboom, Gunhild Lang-Alsvik

Soprano II Annelies Brants, Edwige Cardoen, Inge Clerix, Katja Kunze, Stanislava Mihalcová, Nathalie Seelig, Aleksandra Turalaska

Alto I Carla Babelegoto, Coline Dutilleul, Ursula Ebner, Aurélie Franck, Sara Gutvill, Gudrun Köllner, Lieve Mertens, Mieke Wouters

Alto II Montserrat Bertral, Marlen Herzog, Sofia Gvirtz, Katherine Nicholson, Sandra Raoulx, Ursula Thurmair, Sylvia van der Vinne

Tenor I Malcolm Bennett, Martin Erhard, David Hernández, Jussi Salonen, Christoph Hierdeis, Dan Martin, João Sebastião, Yves Van Handenhove

Tenor II Friedemann Büttner, Patrik Hornák, Sören Richter, Florian Schmitt, René Veen, Clemens Volkmar, Baltazar Zuñiga

Bass I Julián Millán, Christian Palm, Peter Pöppel, Michael Rapke, Felix Rumpf, Kai-Rouven Seeger, Peter Strömberg, Robert van der Vinne

Bass II Philipp Brömsel, Erks Jan Dekker, Stefan Drexelmeier, Georg Finger, Joachim Höchbauer, Philipp Kaven, Matthias Lutze

Royal Flemish Philharmonic

Concertmaster Wouter Vossen

Violin I Eric Baeten, Peter Manouilov, Claire Lechien, Sihong Liang,
Mara Mikelson, Miel Pieters, Christophe Pochet, Natalia Tessak,
Lev Adamov, La Ie Lee, Bart Lemmens, Floris Uytterhoeven

Violin II Orsolya Horvath, Tamas Sandor, Frederic Van Hille, Xu Han, Liesbeth Kindt,
Ilse Pasmans, David Perry, Lydia Seymourtier, Marjolijn Van der Jeught,
Maartje Van Eggelen, Giorgia Beninati, Luce Caron

Viola Ayako Ochi, Barbara Giepner, Rajmund Glowczynski, Wieslaw Chorosinski,
Marija Krumes, Krzysztof Kubala, Luis Damian Ortiz Garcia,
Bart Vanistendael, Lisbeth Lannie, Neil Leiter

Cello Marc Vossen, Olivier Robe, Dieter Schützhoff, Birgit Barrea,
Claire Bleumer, Diego Liberati, Maria Mudrova, Paul Stavridis

Double bass Christian Vander Borght, Jaroslaw Mroz, Tadeusz Bohuszewicz,
Julita Fasseva, Jeremiusz Trzaska, Vadzim Malneu

Flute Aldo Baerten, Charlène Deschamps, Peter Verhoyen

Oboe Eric Speller, Sébastien Vanlerberghe, Dimitri Mestdag

Clarinet Nele Delafonteyne, Ria Moortgat, Benoît Viratelle

Bassoon Graziano Moretto, Bruno Verrept, Tobias Knobloch

Horn Eliz Erkalp, Koen Cools, Zachary Cramer, Morris Powell

Trumpet Alain De Rudder, Rudy Moercant, Luc Van Gorp, Steven Verhaert

Trombone Harry Ries, Francisco Jose Leal Velada Couto, Roel Avonds

Tuba Bernd Van Echelpoel

Timpani Pieterjan Vranckx

Percussion Manuel Martinez Navarro

Harp Samia Bousbaïne

Organ Peter Van de Velde

ENGLISH

DEATH COMES TO LIFE

Dvořák's *Requiem*

We are convinced – and it won't be too long in coming – that the covetous Germans will be writing about our highly gifted Dvořák: "unser Dworzak"!!

Dalibor, a Czech nationalist periodical, could see the writing on the wall in 1880: the music the young composer was unleashing on the world was so blisteringly irresistible that Vienna would soon market it as "Germanic" art. Their concern that Dvořák's characteristic sound would be smothered by the German or Viennese elite's praise was well founded. His gift for spontaneous folk-inspired melodies had been noticed a few years earlier by no less a figure than Johannes Brahms, who had recommended a few of the young composer's duets to his publisher, Fritz Simrock: 'If you play [the songs] through, you will, as I was, be delighted by them, and, as a publisher, by their piquancy in particular. [...] In any case he is very talented'. When Simrock did publish the duets, he decided he would only print the sung texts in German, much to Dvořák's annoyance — he had hoped that the collection would make a lasting Czech contribution to the genre. In other words, *Dalibor*'s reviewer appeared to be correct: here was a Czech composer being paraded as a cultural ambassador of the Austro-Hungarian monarchy.

Dvořák had been introduced to Vienna by members of the German-speaking cultural elite, the *Bildungsbürgertum*, enjoying Brahms' support and finding an eager defender in the music critic Eduard Hanslick. His music fitted perfectly into the picture of Viennese musical culture: it was clever and well-crafted, boasted graceful melodies, elegant harmonies, and demonstrated a deep, classical understanding of form. Logically enough, then, the pieces he composed on a state stipend between 1874–1878 are all "Germanic" in character: the Serenade for Strings, Op. 22, the Fifth Symphony, Op. 76, the Piano Trio No. 2, Op. 26 and the *Stabat Mater*, Op. 58.

All the same, however, the relationship between Dvořák and his Viennese audiences would turn sour. Dvořák made his appearance in the imperial capital just as demand for art of a "German" nature was taking off in a new direction. For a long time, Vienna had been a city whose concert-goers were highly educated and influential members of the urban elite. In their eyes, Germanic identity was not bound to race or ethnicity, but to a set of shared cultural values. 'One did not have to descend from a German family to be a German', as the historian Pieter M. Judson puts it. 'One had to adopt the cultural values which signified Germanness.' In other words, a strong command of the Viennese classics was enough for a composer to be considered German, and Dvořák, with his stylish compositions, matched the image of the culturally assimilated outsider perfectly.

After Simrock had published his duets, Dvořák was commissioned to write a number of “Slavic” dances for piano. The popularity of Brahms’s *Hungarian Dances* had given the publisher a hunch that their success could be repeated, and the gamble paid off: Dvořák’s *Slavonic Dances*, Op. 46, flew off the shelves, and in no time the young Czech composer was an international celebrity. On the other hand, his commercial success also earned him an overtly “Slavic” reputation, and the *Slavonic Rhapsodies*, Op. 45, and the *Czech Suite*, Op. 39, that followed only cemented the growing tendency, both at home and abroad, to view him as a “foreign” composer.

The issue of Dvořák’s musical identity became even thornier when an acrid language dispute flared up around 1880. In response to the grand paternalism of the Viennese liberal elite, the Czech bourgeoisie in particular was laying a greater emphasis its own social and cultural identity. The conflict took a fateful turn when a new language ordinance sowed confusion about the appropriate administrative language of Bohemia and Moravia. A German-speaking minority was greatly outnumbered by bilingual non-Germans who spoke both German and Czech. When Bohemian politicians declared that Czech should become the territory’s *landesübliche Sprache* (customary language), Vienna interpreted the gesture as political provocation. In response, the liberal ideology of “Germanness” grew steadily narrower and more nationalistic, and *Deutschliberalismus* was supplanted by *Nationalliberalismus*.

Meanwhile in Vienna, where the resurgence of right-wing nationalism was gaining ground, Dvořák was increasingly in the line of fire. Although Hanslick still embraced him as ‘one of us’ and defended his folk-inspired melodies as Schubertian, other critics were far less understanding of his music’s signature “Slavic” feel. Scepticism took root among Vienna’s musicians too. Political sensitivities came to an unfortunate head when some members of the Vienna Philharmonic refused to play Dvořák’s new Sixth Symphony, Op. 60, despite its having been commissioned by their chief conductor, Hans Richter. That Dvořák had deliberately included Beethovenesque quirks was apparently beside the point, and the fact that his new symphony paid homage to Brahms’s Symphony No. 2 was immaterial. In the words of the musicologist David Brodbeck, ‘[w]hat mattered most about the piece in a time of crisis within Viennese Liberalism proved not to be that it sounded like the work of a German but that it had been composed by a Czech.’

Dvořák was bitterly disappointed, but remained steadfast in his cultural resolve. He could afford to be, for his music was by now internationally famous. In England, he encountered audiences free of political preconceptions who welcomed him rapturously as ‘musical hero of the hour’ and marked his concerts as ‘red-letter events’. The welcome his Sixth Symphony received there was worlds apart from the politicking and nationalist intrigues of Vienna, as Rosa Newmarch’s response, written after the English première in March 1883, indicates: ‘How freely inspired, spontaneous and blithe it sounded to us mid-Victorians.’

Dvořák would cross the Channel no fewer than nine times. He learned English, embarked on a fruitful

cooperation with the London Philharmonic Society, and received an honorary doctorate from the University of Cambridge. His choral works, such as the *Stabat Mater*, or the cantata *The Spectre's Bride*, Op. 69, received a particularly warm welcome. Indeed, one of the works that Dvořák composed specially for his second homeland was the *Requiem*, Op. 89. In 1891 he was, at the Birmingham Festival's behest, contemplating an epic oratorio based on Cardinal Newman's enigmatic *The Dream of Gerontius*, a poem that Edward Elgar was to set to music some ten years later. Dvořák, however, felt that he lacked insight into the nuances of the text, and decided to write an opulent Requiem instead.

The *Requiem*, then, does not bear the scars of any personal loss; rather, it is a purely stylistic exercise. Dvořák's earlier large choral works, such as the *Stabat Mater*, fitted seamlessly into the German religious Baroque revival, which had, since its dawn under Mendelssohn, spawned innumerable (and generally forgettable) oratorios, masses, psalms and motets. The *Requiem*, however, was much less classical and correspondingly more ambitious from the outset, as Dvořák himself stated: 'I am convinced and hope, but indeed I am certain, that I have succeeded in taking a step or more forward by comparison with the *Stabat Mater* or other of my larger works.' Whereas the *Stabat Mater* consisted of a succession of beguiling but independent musical tableaux, the *Requiem* was clearly conceived on a much grander scale. Dvořák employs a short chromatic motif, which his biographer Otakar Šourek suggested might represent 'the remembrance of death'. It is there in a quiet way from the very beginning, sighing out from the violins and cellos before expiring on a long note. On its return, Dvořák has already bolstered it with an extra bar. When it appears for the third time, the violas and double basses join in to build it up to six bars, and while the strings are still playing, the chorus declaims the first phrase of the Latin Mass of the Dead. The little motif steals doggedly into every movement of Dvořák's grand work, taking centre stage at key dramatic moments, as if Dvořák were continually trying to remind the listener of the reason for his *Requiem*: the omnipresence of death.

The first section ('Requiem aeternam') is a drawn-out, slow-burning affair for both chorus and soloists. It is immediately apparent, however, that Dvořák is intent not so much on ostentatious grief as on operatic scene-setting, creating an atmosphere which at times references Wagner's *Tannhäuser*. The chorus's full, forceful 'Te decet hymnus' (A hymn, O God, becomes thee) exudes medieval grandeur, while the sombre tone is tinged with major chords. The soloists come to the fore and Dvořák gradually works up to a climax on the words 'Et lux perpetua' (and let perpetual light), which splits up the chorus beautifully, as if they were withdrawing gingerly from an operatic scene step by step. A violent, unexpected timpani stroke is followed by a reprise of the sinuous motif, which concludes the movement.

The 'Gradual' opens sorrowfully (*con afflizione*) with a soprano solo which reiterates the *Requiem*'s opening

message: the hope that God may grant the dead eternal rest and bathe them in perpetual light. Dvořák tempers the agitated soprano with soothing melodies in the woodwinds. There are intricate echo effects in the female voices of the chorus – the audible mark of an out-and-out opera man. The second half of this movement consists of a moving cantilena, in which the soprano is accompanied by brief pulses of woodwind and sweeping cello melodies. The male chorus bring this movement to a close *a cappella*, evoking a sense of sacred space.

The 'Dies irae', which heralds the Day of Judgement, is generally a stormy and tumultuous affair. This one is no exception: floor-shaking organ pedals, uproarious brass, furious double basses and clamouring timpani mark out an apocalyptic soundscape. In the foreground, tenors and sopranos launch into a melody whose roiling rhythm instantly evokes the famous Gregorian burial chant. The music is perturbing, full of overlapping voices, but smooths out ingeniously in a seamless transition to the 'Tuba mirum'. Composers often seize every opportunity to force-feed this section brass fanfares, but Dvořák's treatment is much more enigmatic, featuring a chilling recapitulation of his main theme. Trumpets and a tam-tam create a sinister battlefield atmosphere, from which, in a gesture which recalls *Tristan und Isolde*, the strings sally out. It is now the soloists' turn to make their warnings of Heaven's coming judgement rise up above the macabre background phrasing. The tenor's troubadour passage on 'Liber scriptus proferetur' (A written book will be brought forth) is particularly noteworthy. Dvořák concludes in Mahlerian fashion, with the bells in the coda ringing out the awesome prophecy of doom.

The fifth section ('Quid sum miser'), which starts off as a tense operatic exchange between the chorus and orchestra, matures into a majestic declamation of the words 'Rex tremendae majestatis' (King of awful majesty). Like Mozart and Verdi before him, Dvořák serves up generous helpings of pomp, with stately Baroque rhythms and fugal passages. The finale is a moving and highly expressive passage in which soprano and alto beseech God to grant them salvation ('Salva me, fons pietatis').

The lyrical heart of a Requiem is the 'Recordare, Jesu pie', a prayer for Christ's mercy. The soloists' tender entreaties are offset by a pastoral chorale in the woodwinds, but the movement is interrupted halfway by a more impassioned section, starting on the words 'Juste iudex ultionis' (Just Judge of vengeance), in which the faithful beg forgiveness for their sins. 'Confutatis maledictis' contrasts swooping violins and pounding brass with pleas and piety. This is followed by the theatrically dark 'Lacrimosa', which opens with a charged dialogue between the bass and the male chorus. Little by little the clouds lift, and the scene reaches its brightest moment in the alto's riveting prayer. A brilliant concluding 'Amen', with the sinuous motif in the strings, rounds off the first part of Dvořák's *Requiem*.

The words 'Domine Jesu Christe' (O Lord Jesus Christ) introduce the Offertory with its gifts of bread and wine. The ominous shadows of the long *Requiem* text have vanished, making way for sunshine. Dvořák opens the second part of his Mass of the Dead with a wonderful woodwind chorale that echoes the original Gregorian

chant. As the alto takes over the melody, the orchestra strikes up a sprightly march, with only a glimpse of despondency when the motif is suggested in the oboe. All this is building up to the phrase 'Quam olim Abrahae promisisti' (As once thou didst promise to Abraham), which bridges the divide to the Old Testament. Fittingly enough, this is the cue for a fugue based on a medieval Czech hymn, with a triumphant grandness of texture that amply demonstrates Dvořák's symphonic abilities. Cocooned inside the 'Offertory' is a shimmering 'Hostias', so intimate as to be almost a chamber piece, which offers sacrifices of praise to God in the hope of His eternal salvation.

The 'Sanctus' takes up the subdued, evanescent tone of the 'Hostias', but is soon transformed into an adrenalin-fuelled movement as Dvořák hurtles towards a climax on the words 'Pleni sunt coeli et terra gloria tua' (Heaven and earth are full of thy glory). The tempo relaxes again on the 'Benedictus' to make space for a meditative passage set off against the constant background presence of the main theme. Again, this section concludes with a brief, luminous coda on the words 'Hosanna in excelsis' (Hosanna in the highest).

The soloists and chorus serve up a restrained 'Pie Jesu' in anticipation of the expansive closing section. Both it and the concluding 'Agnus Dei' begin with the same musical figure that opened the 'Sanctus'. Dvořák's majestic final movement is exquisitely crafted, with beautiful, quasi-modal choral passages and sweeping solo melodies, and the final return of the motif, especially in the climactic 'Lux æterna luceat eis, Domine' (Let eternal light shine on them, O Lord). It is no coincidence that Dvořák's Requiem theme has become a point of reference in the Czech musical literature. Dvořák's son-in-law Josef Suk returned to it in *Asrael* (a programmatic symphony written in commemoration of his wife and father-in-law), and Bohuslav Martinů also used it to lend religious significance to several of his symphonies.

If Dvořák's *Requiem* took 'a step or more forward' and away from his *Stabat Mater*, then that is not really due to the masterly construction or ambitious scale of the Mass. This monumental, hybrid, occasionally operatic piece is also far removed from the German religious Baroque revival. The music has little to do with the dense Brahmsian style or "Viennese" style which Dvořák had mastered, and "Bohemian" folk features are equally absent. It seems most likely that Dvořák, who had become politically suspect under the Habsburgs, saw his commission for Birmingham as an opportunity to assert his own unique voice. In that sense, his Requiem, far from being a Funeral Mass, is an affirmation of art which is very much alive.

Tom Janssens

Translation: Winnie Smith

FRANÇAIS

LA MORT FAIT VIVRE

Le *Requiem* de Dvořák

Nous sommes convaincus, et cela ne tardera plus, que les envieux Allemands écriront à propos de notre très talentueux Dvořák : “unser Dworzak” !

Dalibor, journal bohémien d’inspiration nationaliste, le présentait déjà dans les années 1880 : la musique d’Antonín Dvořák était si sensationnelle, si délicieuse qu’elle serait étiquetée produit artistique « germanique » par les Viennois.

La crainte que Dvořák et sa sonorité caractéristique puissent être convoités par l’élite culturelle allemande ou viennoise était fondée. Quelques années plus tôt, son talent pour les mélodies spontanées et populaires avait été remarqué par Johannes Brahms lui-même, qui vanta quelques duos de ce jeune compositeur auprès de son éditeur Fritz Simrock : « Si vous jouez [ces lieds], vous en serez réjoui comme moi et, comme éditeur, vous le serez en particulier par leur originalité piquante », écrivit-il. « En tout cas, c’est un homme très talentueux ». Simrock décida cependant de ne publier que les textes en allemand, allant ainsi à l’encontre de la volonté de Dvořák qui avait espéré donner par ce recueil une voix bohémienne durable au lied. Voilà qui semblait donner raison au critique de *Dalibor* : Dvořák, compositeur bohémien, était considéré comme le représentant culturel de la monarchie danubienne.

Dvořák fut introduit à Vienne par des membres de la bourgeoisie germanophone cultivée : il reçut le soutien de Brahms et trouva en la personne du critique musical Eduard Hanslick un défenseur bienveillant. Ses compositions convenaient parfaitement à l’image de la culture musicale viennoise : elles étaient belles, habilement écrites, avec des mélodies élégantes et de belles harmonies, et témoignaient d’une conscience de la grande forme classique. Les œuvres pour lesquelles le compositeur reçut une bourse de l’État entre 1874 et 1878 sont aussi « germaniques » de facture : la *Sérénade* pour cordes, op. 22, la *Symphonie n° 5*, op. 76, le *Trio pour piano n° 2*, op. 26 et le *Stabat Mater*, op. 58.

Pourtant, les relations ne resteraient pas longtemps au beau fixe entre Dvořák et son public viennois. Le compositeur fit son entrée dans la capitale impériale à un moment où la demande par le public d’un art de caractère « allemand » prenait un sens nouveau. Pendant longtemps, le public de concert viennois s’était composé de personnes influentes et d’un haut niveau culturel, issues de la haute bourgeoisie. À leurs yeux, l’identité allemande n’était pas liée à une race ou à une origine ethnique, mais à un ensemble de valeurs

culturelles partagées. Selon l'historien Pieter M. Judson, « l'on ne devait pas descendre d'une famille allemande pour être Allemand. Il fallait adopter les valeurs culturelles de la "germanité" ». En d'autres termes, il suffisait, pour un compositeur, d'écrire dans le style classique viennois pour être considéré comme un compositeur germanique. Avec sa musique élégante, Dvořák correspondait donc parfaitement à l'image de l'étranger culturellement assimilé.

Après la publication par Simrock de ses duos, Dvořák fut chargé d'écrire quelques danses « slaves » pour piano. Suite au succès des *Danses hongroises* de Brahms, l'éditeur pensait pouvoir encore marquer quelques points. Il ne se trompait pas : les *Danses slaves* op. 46, rencontrèrent un grand succès et en peu de temps, le jeune compositeur tchèque devint une célébrité internationale. Mais précisément en raison de ce succès, la musique de Dvořák fut étiquetée explicitement « slave ». Avec les *Rhapsodies slaves* op. 45, et la *Suite tchèque* op. 39, sa réputation devint, en Autriche comme ailleurs, de plus en plus celle d'un compositeur « étranger ». Vers 1880 éclata une affaire linguistique qui rendit encore plus épineuse la question de l'identité musicale de Dvořák. En réaction au paternalisme généreux de l'élite viennoise libérale, la bourgeoisie tchèque fit preuve d'une insistance de plus en plus vigoureuse concernant son identité sociale et culturelle. Le conflit prit une tournure fatale lorsqu'un article de loi créa la confusion à propos de la langue administrative de la Bohême. À côté d'une minorité germanophone, un nombre écrasant de Bohémiens parlaient aussi bien allemand que tchèque. Les politiciens bohémiens décidèrent que le tchèque devait être la langue courante, geste qui fut considéré par Vienne comme une provocation politique. En réaction, la « germanité » fut comprise dans un sens plus strict encore, et l'ancien « libéralisme allemand » remplacé par un « national-libéralisme ».

À Vienne, où le nationalisme de droite gagnait du terrain, la musique de Dvořák fut de plus en plus souvent critiquée. Hanslick accueillait encore le compositeur comme étant « l'un d'entre eux » et qualifiait ses mélodies de schubertiennes, mais d'autres critiques montraient bien moins de sympathie pour l'identité « slave » de sa musique. Les musiciens viennois eux-mêmes devinrent de plus en plus sceptiques à l'égard de ses compositions. La susceptibilité politique atteint un triste paroxysme lorsque quelques membres de la Philharmonie de Vienne refusèrent de jouer la nouvelle symphonie de Dvořák, la sixième, op. 60, une œuvre commandée par leur propre chef d'orchestre, Hans Richter. Les traits spécifiquement beethovéniens que Dvořák incorpora dans sa symphonie n'y changèrent rien, pas plus que le fait que celle-ci fût un hommage à la *Deuxième symphonie* de Brahms. Selon le musicologue David Brodbeck, « à cette époque de crise du libéralisme viennois, il importait de prouver que cette œuvre avait été composée par un Tchèque et non pas qu'elle sonnait comme celle d'un Allemand ».

Dvořák déçanta, mais se montra déterminé dans sa cause culturelle : il pouvait se le permettre, sa musique ayant entre-temps gagné une reconnaissance internationale. En Angleterre, le public se montra enthousiaste

et sans préjugés politiques, le salua comme le héros musical de l'heure, et ses concerts furent vécus comme des événements marquants. L'accueil que reçut sa *Sixième symphonie* était bien loin des querelles politico-nationalistes de Vienne : « Comme cette musique sonnait librement inspirée, spontanée et joyeuse à nos oreilles victoriennes ! », écrivit Rosa Newmarch après la première anglaise en mars 1883.

Dvořák ferait la traversée à neuf reprises. Il apprit la langue, établit une collaboration fructueuse avec la Société philharmonique de Londres et reçut un diplôme honorifique de l'université de Cambridge. Ses œuvres chorales en particulier, comme le *Stabat Mater* ou la cantate *Les Chemises de noces* op. 69, y furent accueillies avec enthousiasme. Le *Requiem* op. 89 fait partie des œuvres que Dvořák composa pour sa seconde patrie. À la demande du festival de chœur de Birmingham, le compositeur réfléchit en 1887 à la composition d'un grand oratorio basé sur *The Dream of Gerontius*, le poème du cardinal Newman – qu'Edward Elgar mettrait en musique une petite dizaine d'années plus tard. Dvořák, pensant que sa conception ne rendrait pas justice à la fine sensibilité de ce texte, décida alors de composer un imposant requiem.

La composition du *Requiem* de Dvořák n'est donc pas motivée par quelque perte personnelle, mais est un pur exercice de style. Avec ses grandes œuvres chorales antérieures, tel le *Stabat Mater*, Dvořák se range sans difficulté dans le renouveau allemand de la musique baroque religieuse qui, depuis Mendelssohn, avait donné naissance à de nombreux oratorios, messes, motets et psaumes – souvent oubliés aujourd'hui. Le *Requiem*, cependant, est d'esprit moins classique et donc plus ambitieux. « Je suis convaincu et j'espère – à vrai dire j'en suis certain – avoir réussi à progresser d'un ou plusieurs pas par rapport au *Stabat Mater* ou à d'autres de mes grandes œuvres », déclara le compositeur après l'achèvement de la partition en 1890.

Alors que le *Stabat Mater* est constitué d'une série de tableaux musicaux indépendants, le *Requiem* est de conception plus monumentale. Pour sa messe des morts, Dvořák s'est servi d'un petit leitmotiv chromatique, qui, selon son biographe Otakar Šourek, pourrait représenter « le souvenir de la mort ». Ce subtil motif est présent au début : les violons et les violoncelles font entendre cette figure gémissante, qui s'éteint sur une longue note. Quand le motif est répété, Dvořák l'augmente avec une mesure supplémentaire. La troisième fois, les altos et contrebasses s'ajoutent et le motif est étendu à six mesures. Tandis que les cordes jouent encore, le chœur déclame les premiers mots du texte funéraire en latin. Le motif est présent dans chaque mouvement de l'œuvre monumentale, notamment dans les moments les plus dramatiques. Comme si Dvořák voulait constamment rappeler à l'auditeur la raison d'être de sa musique : l'omniprésence de la mort.

La première partie (*Requiem aeternam*) est un mouvement lent et étiré, qui implique chœur et solistes. Une chose frappe immédiatement : Dvořák ne s'attache pas tant à poser la tristesse qu'à créer une atmosphère de type opératique, qui par moment rappelle *Tannhäuser* de Wagner. Quand le chœur chante à pleine force le verset

« *Te decet hymnus* » (« Il convient de chanter tes louanges »), Dvořák parvient à donner à la musique une grandeur médiévale, où la tristesse se colore d'accords majeurs. Les solistes vont de l'avant et peu à peu, Dvořák mène au climax sur les mots « *Et lux perpetua* » (« et que la lumière éternelle les illumine »). Il fait disparaître progressivement le chœur d'une très belle façon, comme si celui-ci se retirait pas à pas d'une scène d'opéra. Après un coup de timbales brutal et inattendu, l'ouverture s'achève avec une reprise du leitmotiv.

Le *Graduale* s'ouvre *con afflizione* (« avec tristesse ») avec un solo de soprano, qui fait réentendre la prière de l'ouverture : que Dieu accorde aux morts le repos éternel et que la lumière éternelle les illumine. Dvořák colore la partie soliste tourmentée en l'accompagnant par des mélodies pleines d'onction jouées par les instruments à vent. Les femmes du chœur réalisent des effets d'écho, témoignant à nouveau de la qualité d'homme d'opéra du compositeur. La deuxième moitié du mouvement est une cantilène émouvante, où la voix de soprano est accompagnée par des impulsions aux bois et des mélodies languissantes au violoncelle. Enfin, le chœur des hommes fait entendre une intonation *a capella*, évoquant une atmosphère d'église.

Le *Dies irae*, qui annonce le Jour du Jugement, est en règle générale un mouvement brutal et tumultueux. Celui-ci n'y déroge pas : une pédale d'orgue bouillonnante, des cuivres grondants, des contrebasses frémissantes et une timbale retentissante ouvrent un champ sonore lugubre. Par-dessus, les sopranos et les ténors font entendre une mélodie dont le rythme solennel fait immédiatement penser à la célèbre mélodie funèbre grégorienne. La musique oppressante, où les voix se chevauchent, évolue de façon très habile vers une transition sans heurts qui mène au *Tuba mirum*. Habituellement, les compositeurs profitent de ce mouvement pour faire un large étalage de fanfares de cuivres, mais Dvořák l'aborde de façon très mystérieuse, avec une reprise terrifiante du leitmotiv. Les trompettes et un tam-tam évoquent un sinistre paysage de guerre, d'où les cordes se détachent dans un geste à la *Tristan und Isolde*. Puis c'est au tour des solistes qui, tournés vers le ciel, chantent leur texte au-dessus de figures féroces. Le passage du ténor sur les mots « *Liber scriptus proferetur* » (« Le livre tenu à jour sera apporté »), dans le style des troubadours, est remarquable. Pour finir, Dvořák, à la manière de Mahler, fait entendre une coda pleine de sinistres tintements de cloche.

Le cinquième mouvement (*Quid sum miser*) commence comme un dialogue opératique plein de tension entre le chœur et l'orchestre et évolue vers une intonation solennelle sur les mots « *Rex tremendae majestatis* » (« Ô Roi, dont la majesté est redoutable »). Tout comme Mozart et Verdi avant lui, Dvořák se sert de rythmes baroques pompeux et d'entrées fuguées. La fin est un passage très expressif et émouvant où la soprano et l'alto prient le Seigneur pour le salut (« *salva me, fons pietatis* », « sauve-moi, ô source de miséricorde »). Le noyau lyrique d'un requiem est le *Recordare, Jesu pie*, chant d'adoration de Jésus. Les douces supplications du quatuor de solistes sont encadrées par un choral pastoral joué par les bois. Au milieu de cette section, un

passage plus tourmenté commence avec les mots « *Juste Judex ultionis* » (« Ô Juge qui punis justement »), où les croyants demandent pardon pour leurs péchés. Dans le *Confutatis maledictis*, un contraste naît de la confrontation entre les violons qui s'agitent et les cuivres qui font entendre avec insistance des supplications pieuses. S'ensuit un sombre *Lacrimosa* théâtral, qui s'ouvre avec un dialogue serré entre la basse et le chœur des hommes. Peu à peu, l'atmosphère devient moins étranglée et culmine dans une prière émouvante chantée par l'alto. Une brillante conclusion sur le mot « *Amen* », dans laquelle les cordes reprennent le fameux leitmotiv, clôt la première section.

Sur les mots « *Domine Jesu Christe* » (« Seigneur Jésus-Christ ») commence l'offrande du pain et du vin de l'offertoire. Les accents funèbres du long texte du requiem ont disparu et font place à la lumière du soleil. Cette seconde section s'ouvre sur un glorieux choral joué par les bois, qui rappelle la mélodie grégorienne originale. Lorsque l'alto reprend le thème, une marche lumineuse apparaît, tournant momentanément à la mélancolie quand le hautbois fait entendre le leitmotiv. Dvořák progresse vers les paroles « *Quam olim Abrahae promisisti* » (« que tu as promise autrefois à Abraham »), qui font le lien avec l'Ancien Testament. De façon assez appropriée, se développe alors une fugue basée sur un hymne tchèque médiéval. Le caractère festif de cette fugue témoigne du talent symphonique du compositeur. Le *Hostias*, inséré dans l'*Offertorium*, est un moment intimiste, presque chambriste, où les offrandes sont faites à Dieu dans l'espoir d'une rédemption de toute l'humanité.

Le *Sanctus* reprend le ton humble, transparent du *Hostias*, mais devient vite un mouvement plus animé culminant sur les mots « *Pleni sunt coeli et terra gloria tua* » (« Les cieux et la terre sont remplis de ta gloire »). Avec l'arrivée du *Benedictus*, le tempo se relâche et apparaît un passage méditatif, où le leitmotiv est sans cesse présent à l'arrière-plan. Le mouvement s'achève avec une coda courte et glorieuse sur les mots « *Hosanna in excelsis* » (« Hosanna au plus haut des cieux »).

Un modeste *Pie Jesu* pour chœur et solistes fait office de prélude au vaste mouvement final. Comme l'*Agnus Dei* final, il commence par des variations sur la figure musicale qui ouvrait également le *Sanctus*. La fin majestueuse du *Requiem* est magnifiquement conçue, avec des passages brillants et presque modaux chantés par le chœur et des mélodies éloquentes aux voix solistes. Le leitmotiv est remis en avant, et notamment lorsque survient le passage dominant, « *Lux æterna luceat eis, Domine* » (« Que la lumière éternelle luise pour eux, Seigneur »). Sans surprise, le motif du requiem finira par représenter dans la littérature musicale tchèque une valeur sûre. Josef Suk, le gendre de Dvořák, le réutilisera dans sa symphonie à programme *Asraël* (écrite à la mémoire de sa femme et de son beau-père) ; Bohuslav Martinů l'utilisera également pour conférer à certaines de ses symphonies un sens religieux.

Si Dvořák, avec son *Requiem*, a pu aller plus loin d'« un ou plusieurs pas » qu'avec son *Stabat Mater*, cela ne tient pas tant à la construction très structurée ou à la grandeur de la conception. Cette œuvre chorale vaste, hybride, parfois opératique, se trouve loin aussi du renouveau allemand de la musique baroque religieuse. La musique ne participe pas de l'écriture dense, brahmsienne ou « viennoise », pourrait-on dire, qu'il maîtrisait parfaitement. Ce n'est pas plus une œuvre dans laquelle on peut souligner les touches folkloriques, « bohémiennes ». Il semble très probable que Dvořák, devenu politiquement suspect dans la monarchie danubienne, fit avec cette œuvre destinée à Birmingham, une tentative d'émettre sa voix personnelle, unique. En ce sens, son *Requiem* est tout sauf une messe des morts, c'est une déclaration de vitalité artistique.

Tom Janssens

Traduction : Catherine Meeùs

DEUTSCH

AUS TOD WIRD LEBEN

Das *Requiem* von Dvořák

Wir sind überzeugt, dass es nicht mehr lange dauern wird, bis die habgierigen Deutschen über unseren hoch begabten Dvořák schreiben werden: „unser Dworzak“!!

Die böhmische, nationalistisch orientierte Zeitschrift *Dalibor* sagte schon 1880 voraus, die Musik von Antonin Dvořák sei so außergewöhnlich, so wunderbar, dass die Wiener sie sicherlich bald als „deutsches“ Kunstprodukt bezeichnet würden.

Die Befürchtung, Dvořáks charakteristischer Klang würde von der deutschen und der wienerischen Elitekultur erstickt, war durchaus begründet. Dvořáks Begabung für spontane, volkstümliche Melodien war einige Jahre zuvor keinem Geringerem als Johannes Brahms aufgefallen, der seinem Verleger Fritz Simrock einige Duette des jüngeren Komponisten empfahl: „Wenn Sie sie [die Lieder] durchspielen, werden Sie sich, wie ich, darüber freuen und als Verleger über das Pikante besonders freuen. [...] Jedenfalls ist er ein sehr talentvoller Mensch“. Als Simrock die Duette veröffentlichte, entschied er sich dafür, die Texte nur in deutscher Sprache zu drucken – dies geschah gegen den Willen Dvořáks, der gehofft hatte, mit dieser Sammlung dem böhmischen Lied eine dauerhafte Bedeutung zu verleihen. Der Kritiker des *Dalibor* wird also Recht gehabt haben: Hier sollte ein böhmischer Komponist zum kulturellen Repräsentanten der Donaumonarchie gemacht werden.

Dvořák wurde vom deutschsprachigen Bürgertum in die Wiener Gesellschaft eingeführt: Er genoss die Unterstützung von Brahms und fand in dem Musikkritiker Eduard Hanslick einen wohlwollenden Verfechter seiner Musik. Diese passte perfekt in das Bild der Wiener Musikkultur: sie war intelligent und gut geschrieben, enthielt elegante Melodien und schöne Harmonien und bewies profunde Kenntnisse der großen klassischen Form. Zwischen 1874 und 1878 erhielt Dvořák ein staatliches Stipendium – die Stücke, die während dieser Zeit entstanden, sind erwartungsgemäß „deutsch“: die *Serenade* für Streicher op. 22, die *Fünfte Sinfonie* op. 76, das *Klaviertrio Nr. 2* op. 26, das *Stabat Mater* op. 58.

Trotzdem blieb das Verhältnis zwischen Dvořák und dem Wiener Publikum nicht lange gut. Der Komponist kam zu einem Zeitpunkt in die kaiserliche Hauptstadt, als die Nachfrage nach Kunst mit „deutschem“ Charakter eine neue Richtung einschlug. Lange Zeit hatte das Wiener Konzertpublikum aus hochgebildeten, einflussreichen Mitgliedern des gehobenen Bürgertums bestanden, in deren Augen die deutsche Identität nicht an eine Rasse oder an eine ethnische Herkunft gebunden war, sondern an bestimmte kulturelle Werte.

„Man musste nicht von einer deutschen Familie abstammen, um deutsch zu sein“, so der Historiker Pieter M. Judson. „Man musste die kulturellen Werte der ‚Deutschheit‘ annehmen.“ Mit anderen Worten: Für einen Komponisten reichte es, im Stil der Wiener Klassik zu komponieren, um als deutscher Komponist angesehen zu werden. So passte Dvořák mit seiner stilvollen Musik perfekt in das Bild des kulturell angepassten Außenseiters.

Nachdem Simrock seine Duette herausgegeben hatte, erhielt Dvořák den Auftrag, einige slawische Tänze für Klavier zu schreiben. Der Verleger hoffte, hiermit an den Erfolg der *Ungarischen Tänze* von Brahms anzuknüpfen, und es funktionierte: Dvořáks *Slawische Tänze* op. 46 waren ein Kassenschlager und der junge tschechische Komponist war in kürzester Zeit international berühmt. Kehrseite dieses großen kommerziellen Erfolgs war, dass Dvořáks Musik nun explizit als „slawisch“ wahrgenommen wurde. Mit den folgenden *Slawischen Rhapsodien* op. 45 und der *Tschechischen Suite* op. 39 wurde diese Sicht nur noch verstärkt, so dass er bald im In- und Ausland als „ausländischer“ Komponist galt.

Die Frage nach Dvořáks musikalischer Identität wurde noch schwieriger, als um 1880 ein bitterer Sprachenstreit ausbrach. Als Reaktion auf den großmütigen Paternalismus der Wiener liberalen Elite bemühte sich das tschechische Bürgertum immer mehr um eine eigene soziale und kulturelle Identität. Der Konflikt nahm eine fatale Wendung, als ein neuer Paragraph bezüglich der offiziellen Verwaltungssprache in den böhmischen Regionen Verwirrung stiftete. Dort stand einer deutschsprachigen Minderheit eine große Anzahl von Böhmen gegenüber, die sowohl deutsch als auch tschechisch sprachen. Als böhmische Politiker beschlossen, Tschechisch solle zur „landesüblichen Sprache“ werden, fasste Wien diese Entscheidung als politische Provokation auf. Als Reaktion darauf wurde das „Deutschtum“ noch strikter verstanden, während der „Deutschliberalismus“ durch einen „Nationalliberalismus“ ersetzt wurde.

In Wien, wo sich der Rechtsnationalismus immer mehr ausbreitete, stand Dvořáks Musik immer mehr in der Kritik. Während Hanslick ihn immer noch mit offenen Armen als „einer von uns“ annahm und seine von der Volksmusik inspirierten Melodien als schubertianisch verteidigte, hatten andere Kritiker weit weniger Verständnis für die „slawische“ Handschrift seiner Musik. Auch die Wiener Musiker zeigten sich seinen Kompositionen gegenüber allmählich skeptischer. Die politische Empfindlichkeit eskalierte, als sich einige Mitglieder der Wiener Philharmoniker weigerten, Dvořáks neue, sechste Sinfonie zu spielen, ein Werk, das von ihrem Chefdirigenten, Hans Richter, selbst in Auftrag gegeben worden war. Dass Dvořák in seiner Sinfonie bewusst an Beethoven erinnert hat, schien keine Rolle zu spielen, und dass sie eine Hommage an Brahms' *Zweite Sinfonie* sein sollte, genauso wenig. Mit den Worten des Musikwissenschaftlers David Brodbeck: „In dieser Krisenzeit des Wiener Liberalismus ging es nicht darum, ob ein Werk klang, als hätte es ein Deutscher geschrieben, sondern dass es von einem Tschechen komponiert wurde.“

Dvořák war enttäuscht, verteidigte aber seinen kulturellen Standpunkt. Dies konnte er sich leisten, weil er inzwischen international anerkannt war. In England fand er ein begeistertes, von politischen Vorurteilen freies Publikum, das ihn als „musikalischen Helden der Stunde“ willkommen hieß und seine Konzerte als „besondere Ereignisse“ feierte. Die Art, wie seine *Sechste Sinfonie* op. 60 hier aufgenommen wurde, war weit entfernt von den politisch-nationalistischen Streitigkeiten in Wien, so Rosa Newmarch nach der englischen Premiere im März 1883: „Wie frei inspiriert, wie spontan und munter klang diese Musik in unseren viktorianischen Ohren!“

Dvořák reiste neun Mal über den Kanal. Er lernte Englisch, begann eine fruchtbare Zusammenarbeit mit der London Philharmonic Society und erhielt einen Ehrendoktor von der University of Cambridge. Es waren vor allem seine Chorwerke, darunter das *Stabat Mater* und die Kantate *Die Geisterbraut*, op. 69 die enthusiastisch aufgenommen wurden. Eine der Kompositionen, die Dvořák speziell für seine „zweite Heimat“ schrieb, war das *Requiem* op. 89. Als er 1887 einen Kompositionsauftrag vom Chorfestival in Birmingham erhielt, dachte er an ein großes Oratorium auf der Grundlage von *The Dream of Gerontius*, ein enigmatisches Gedicht von Kardinal Newman, das Edward Elgar knapp zehn Jahre später vertonen sollte. Dvořák hatte jedoch das Gefühl, dass sein Konzept den Feinheiten des Textes nicht gerecht würde und entschloss sich zu einem opulenten Requiem.

Das *Requiem* ist also keine Reaktion auf einen persönlichen Verlust, sondern eine reine Stilübung. Die früheren Chorwerke Dvořáks fügten sich problemlos in die Gruppe der deutsch-religiösen neobarocken Kompositionen, von denen seit Mendelssohn zahllose, zum großen Teil heute vergessene Werke in Form von Oratorien, Messen, Motetten und Psalmen entstanden sind. Das *Requiem* ist bewusst weniger klassisch und daher ambitionierter. „Ich bin überzeugt und hoffe, aber eigentlich bin ich sicher“, schreibt der Komponist nach Beendigung der Partitur 1890, „dass ich gegenüber dem *Stabat Mater* und einigen anderen meiner größeren Werke einen oder mehrere Schritte weiter gekommen bin.“

Während das *Stabat Mater* aus einer freien Abfolge von musikalischen Tableaux besteht, ist das *Requiem* größer angelegt. Für seine Totenmesse bediente sich Dvořák eines kleinen, chromatischen Leitmotivs, das in den Augen seines Biografen Otakar Šourek die „Erinnerung an den Tod“ darstellen könnte. Dieses subtile Motiv ist schon zu Beginn hörbar: die Geigen und die Celli spielen die seufzende Figur, die auf einem langen Ton ausklingt. Für die erste Wiederkehr des Motivs verlängert es Dvořák um einen Takt. Beim dritten Mal kommen die Bratschen und die Kontrabässe hinzu und dehnen das Motiv auf sechs Takte aus. Während die Streicher noch spielen, singt der Chor die ersten Worte des lateinischen Messetextes. Das Motiv ist in jedem Satz des monumentalen Werks zu hören und ist vor allem in den dramatischen Höhepunkten besonders

präsent, so als wollte Dvořák den Zuhörer immer wieder an den Grundgedanken seiner Messe erinnern: die Allgegenwart des Todes.

Der erste Teil (*Requiem aeternam*) ist für Chor und Solisten komponiert und bewegt sich sehr langsamen und ausgedehnt. Es fällt sofort auf, dass Dvořák nicht die Trauer in den Vordergrund stellt, sondern dass er sich vielmehr um eine opernhafte Atmosphäre bemüht, die zuweilen an Wagners *Tannhäuser* erinnert. Während der Chor aus voller Kraft den Vers „Te decet Hymnus“ (Dir gebührt ein Lobgesang) singt, vermag Dvořák der Musik eine medievale Größe zu verleihen, indem er die traurige Stimmung mit Durakkorden koloriert. Die Solisten treten in den Vordergrund, und nach und nach führt Dvořák die Musik zu einem Höhepunkt auf den Worten „Et lux perpetua“ (Und das ewige Licht leuchte ihnen). Auf wunderschöne Weise zieht sich der Chor hier immer mehr zurück, so als würde er Schritt für Schritt von der Opernbühne abtreten. Nach einem lauten, unerwarteten Paukenschlag ist am Ende des Einleitungssatzes noch einmal das Leitmotiv zu hören.

Das *Graduale* beginnt „con afflizione“ (betrübt) mit einem Sopransolo, dass die Botschaft des ersten Satzes wieder aufnimmt: Gott schenke den Toten die ewige Ruhe und das ewige Licht leuchte für sie. Dvořák verbindet die aufwühlende Solopartie mit tröstenden Melodien in den Holzbläsern. Die Frauenstimmen des Chors sorgen für herrliche Echoeffekte - ein weiterer Beweis dafür, dass Dvořák durch und durch Opernkomponist war. Die zweite Hälfte dieses Satzes besteht aus einer bewegenden Kantilene, in welcher der Sopran von kurzen Impulsen der Holzbläser und von ausgedehnten Melodien in den Celli begleitet wird. Der A-capella-Chor der Männerstimmen am Ende des Satzes ruft eine sakrale Stimmung hervor.

Das *Dies Irae*, das den „Tag des Jüngsten Gerichts“ ankündigt, wird in der Regel unruhig und schroff vertont. So auch hier: aufbrausendes Orgelpedal, brummendes Blech, tobende Kontrabässe und eine dröhnende Pauke schaffen eine düstere Klangwelt.

Darüber hört man die Soprane und die Tenöre mit einer Melodie, deren tosender Rhythmus unmittelbar an die berühmte gregorianische Totenmelodie erinnert. Die ergreifende Musik mit den sich überlappenden Stimmen geht auf geschickte Weise nahtlos in das *Tuba mirum* über. Normalerweise nutzen die Komponisten diesen Teil für Fanfaren der Blechbläser, doch Dvořák nimmt sich der Stelle auf mysteriösere Weise an, und zwar mit einer schaurigen Variante seines Leitmotivs. Trompeten und ein Tamtam verbreiten die düstere Atmosphäre eines Schlachtfelds, während die Streicher sich in einer Weise davon absetzen, die an *Tristan und Isolde* erinnert. Nun müssen die Solisten vor diesem makabren Hintergrund ihren Text über das Himmelsgericht singen. Bemerkenswert ist die troubadourartige Tenorpassage auf den Worten „Liber scriptus proferetur“ (Und ein Buch wird aufgeschlagen). Dvořák schließt den Satz im Stile Mahlers ab, mit unheilverkündendem Glockengeläut.

Der fünfte Satz (*Quid sum miser*) beginnt wie ein spannungsvoller, opernhafter Dialog zwischen Chor und

Orchester und mündet in einen feierlichen Vortrag der Worte „Rex tremendae majestatis“ (König schrecklicher Gewalten). Wie schon Mozart und Verdi bedient sich Dvořák hier pompöser barocker Rhythmen und fugaler Passagen. Das Ende ist sehr ausdrucksvoll und bewegend, wenn Sopran und Alt Gott um Erlösung bitten („Salva me, fons pietatis“).

Das lyrische Herzstück des Requiems ist das *Recordare, Jesu Pie*, ein Gebet der Verehrung Jesu Christi. Das anmutige, flehende Bitten des Solistenquartetts wird von einem pastoralen Choral der Holzbläser umrahmt. In der Mitte dieses Satzes beginnt eine unruhige Passage mit den Worten „Juste Judes ultionis“ (Richter du gerechte Rache), in der die Gläubigen um Vergebung ihrer Sünden bitten. Im *Confutatis maledictis* kontrastieren bewegte Geigen mit dem flehenden Bitten des pochendes Blechs. Darauf folgt ein theatralisches, düsteres *Lacrimosa*, das mit einem dichten Dialog zwischen Bass und Männerchor beginnt. Langsam lichtet sich die düstere Stimmung und es folgt ein bewegender Bittgesang der Altstimme. Mit einem brillanten Abschluss auf dem Wort Amen und dem Leitmotiv in den Streichern endet der erste Teil des *Requiems*.

Die Worte „Domine Jesu Christe“ (Herr, Jesus Christus) mit den Gaben Brot und Wein leiten das *Offertorium* ein. Die dunklen Wolken des langen Requiemtextes haben sich verzogen und machen Platz für Sonnenlicht. Dvořák öffnet den zweiten Teil seiner Totenmesse mit einem großartigen Holzbläserchoral, der an die originale gregorianische Melodie erinnert. Während der Alt die Melodie übernimmt, entsteht ein leuchtender Marsch, der, als die Oboe das Leitmotiv intoniert, für kurze Zeit etwas schwermütig wird. Dvořák führt seine Messe fort mit den Worten „Quam Olim Abraham promisisti“ (welches du einst Abraham versprochen hast), die eine Verbindung zum Alten Testament herstellen. Sehr passend beginnt hier eine Fuge, die auf einer mittelalterlichen tschechischen Hymne basiert. Der feierliche Charakter, die Größe dieser Fuge zeugen für Dvořáks symphonisches Talent. Eingebettet in das *Offertorium* ist das zurückhaltende, kammermusikalische *Hostias*; hier werden Gott, in der Hoffnung auf Erlösung und ewiges Leben, Gaben geopfert.

Das *Sanctus* übernimmt den demütigen, transparenten Ton des *Hostias*, wird aber bald zu einem bewegteren Satz, der sich bis zu den Worten „Pleni sunt coeli et terra gloria tua“ immer mehr steigert (Erfüllt sind Himmel und Erde von deiner Herrlichkeit). Mit dem *Benedictus* nimmt das Tempo wieder ab, es folgt eine meditative Passage, in der das Leitmotiv fortwährend im Hintergrund zu hören ist. Der Satz endet mit einer kurzen, leuchtenden Koda auf den Worten „Hosanna in excelsis“ (Hosanna in der Höhe).

Ein bescheidenes *Pie Jesu* für Chor und Solisten dient als Einleitung für den großen Finalsatz. Sowohl das *Pie Jesu* als auch das abschließende *Agnus Dei* beginnen mit derselben musikalischen Figur, die auch das *Sanctus* eingeleitet hat. Der majestätische Schluss von Dvořáks *Requiem* ist wunderbar konzipiert, mit brillanten, modal anmutenden Chorpässagen und mitreißenden Melodien der Solisten. Selbstverständlich

ist hier wieder das Leitmotiv zu hören, vor allem im zentralen Moment, „Lux aeterna luceat eis, Domine“ (Das ewige Licht leuchte ihnen, Herr).

Es ist nicht überraschend, dass das Requiem-Motiv in der tschechischen Musikkultur eine besondere Stellung eingenommen hat. Dvořáks Schwiegersohn Josef Suk verwendete es in seiner programmatischen Sinfonie *Asrael* (komponiert im Angedenken an seine Frau und seinen Schwiegervater), und Bohuslav Martinů übernahm es in einigen seiner Sinfonien, um ihnen religiöse Bedeutung zu verleihen.

Wenn Dvořák mit seinem *Requiem* „einen oder mehrere Schritte“ weiter gehen konnte als mit seinem *Stabat Mater*, dann hat das nicht wirklich mit der meisterhaften Form oder mit der großangelegten Struktur des Werkes zu tun. Dieses monumentale, hybride, zum Teil opernhafte Chorwerk ist weit entfernt von der deutsch-religiösen, neobarocken Strömung. Die Musik hat wenig mit dem dichten, brahmsschen oder wienerischen Stil zu tun, den Dvořák so gut beherrschte. Ebenso wenig sind hier volkstümliche, böhmische Einflüsse zu spüren. Es ist sehr wahrscheinlich, dass Dvořák, dem die Donaumonarchie auf politischer Ebene suspekt geworden war, seinen Auftrag von Birmingham als Chance genutzt hat, seinen eigenen Stil zu zeigen. In diesem Sinn ist das Requiem alles, nur keine Totenmesse – es ist eine künstlerische Bejahung des Lebens.

Tom Janssens

Übersetzung: Monika Winterson

NEDERLANDS

DOOD DOET LEVEN

Dvořák's *Requiem*

We zijn ervan overtuigd, en het zal niet lang meer duren, dat die inhalige Duitsers over onze hoogst begaafde Dvořák zullen schrijven als over "unser Dworzak"!

De Boheemse, nationalistisch geïnspireerde krant *Dalibor* zag het in 1880 al aankomen: zo steengoed, zo verrukkelijk was de muziek die Antonín Dvořák de wereld instuurde, dat ze door Wenen gebrandmerkt zou worden als een 'Germaans' kunstproduct.

De vrees dat het karakteristieke geluid van Dvořák zou worden doodgeknuffeld door de Duitse of Weense elitecultuur was gegrond. Dvořák's gave voor spontane, volkse melodieën was enkele jaren eerder opgemerkt door niemand minder dan Johannes Brahms, die enkele duetten van deze jonge componist aanpreef bij zijn uitgever Fritz Simrock. 'Als je deze liederen doorspeelt, zal je net zo verrukt zijn als ik, en als uitgever zal je geïntrigeerd zijn door hun prikkelende originaliteit. [...] In elk geval is hij een uiterst getalenteerd man', schreef Brahms. Toen Simrock overging tot publicatie, besloot hij ze enkel van Duitstalige teksten te voorzien, tegen de zin van Dvořák, die gehoopt had met deze bundel het lied ook een duurzame Boheemse stem te geven. De recensent van *Dalibor* leek met andere woorden gelijk te hebben: hier stond een Boheems componist te kijk als culturele representant van de Donaumonarchie.

Dvořák was Wenen binnengeleid door leden van het Duitstalige 'Bildungsbürgertum': hij genoot de steun van Brahms en vond in muziekcriticus Eduard Hanslick een welwillend verdediger. Zijn composities pasten perfect in het plaatje van de Weense muziekcultuur: ze waren knap en vakkundig geschreven, bevatte sierlijke melodieën, fraaie harmonieën en bewezen een groot, klassiek vormbewustzijn. De stukken waarvoor hij tussen 1874 en 1878 een staatsstipendium kreeg, waren dan ook alle 'Germaans' van opzet: de *Serenade* voor strijkers, opus 22, de *Vijfde symfonie*, opus 76, het *Tweede pianotrio*, opus 26, en het *Stabat Mater*, opus 58.

Toch zou het scheef lopen tussen Dvořák en zijn Weense publiek. De componist maakte zijn entree in de keizerlijke hoofdstad op een moment dat de vraag naar het 'Duitse' karakter van kunst een nieuwe invulling kreeg. Lange tijd was Wenen een stad geweest waarin het concertpubliek bestond uit hoogopgeleide, invloedrijke leden uit de hoge burgerij. In hun ogen was de Germaanse identiteit niet gebonden aan ras of etniciteit, maar aan een set van gedeelde culturele waarden. 'Je hoefde niet van Duitse afkomst te zijn om Duits te zijn', aldus historicus Pieter M. Judson. 'Je moest de culturele waarden adopteren van die 'Duitsheid'.' Voor een componist volstond het met andere woorden om de Weense klassiek in de vingers te

hebben om als Germaans componist beschouwd te worden. Dvořák paste met zijn stijlvolle muziek dan ook perfect in het plaatje van de cultureel geassimileerde buitenstaander.

Nadat Simrock zijn duetten uitgegeven had, kreeg Dvořák de opdracht om enkele 'Slavische' dansen voor piano te schrijven. Het succes van Brahms' *Hongaarse dansen* had de uitgever doen vermoeden dat hij hiermee opnieuw zou kunnen scoren. Een goede gok: voor Dvořáks *Slavische dansen*, opus 46, liep het storm aan de kassa, en in geen tijd werd de jonge Tsjechische componist een internationale beroemdheid. Keerzijde van het kassucces was dat Dvořák een expliciet 'Slavisch' profiel kreeg. Met de *Slavische rapsodieën*, opus 45, en de *Tsjechische suite*, opus 39, die volgden, werd hij in binnen- en buitenland steeds vaker beschouwd als een 'uitheems' componist. De kwestie van Dvořáks muzikale identiteit werd nog neteliger toen rond 1880 een bitse taalkwestie losbrak. Met name de Tsjechische burgerij legde – in reactie op het grootmoedige paternalisme van de Weens-liberale elite – steeds meer nadruk op haar sociale en culturele identiteit. Het conflict nam een fatale wending toen een wetsartikel onduidelijkheid schiep over de juiste bestuurs taal van de Boheemse regio's. Tegenover een Duitstalige minderheid stond een overweldigend aantal Bohemers dat zowel Duits als Tsjechisch sprak. Toen Boheemse politici ertoe besloten dat Tsjechisch de 'landesübliche Sprache' zou moeten worden, werd dat gebaar door Wenen beschouwd als een politieke provocatie. In reactie daarop werd het 'Deutschtum' in steeds engere zin begrepen, waarbij het oude 'Deutschliberalismus' vervangen werd door een 'Nationalliberalismus'.

In Wenen, waar het toenemende rechtsnationalisme aan terrein won, werd Dvořáks muziek dus steeds vaker op de korrel genomen. Terwijl een criticus als Hanslick hem nog omarmde als 'een van ons' en zijn folkloristisch geïnspireerde melodieën verdedigde als Schubertiaans, brachten andere recensenten heel wat minder begrip op voor de 'Slavische' signatuur van deze muziek. Ook Weense musici gingen allengs sceptischer staan tegenover zijn composities. De politieke gevoeligheid bereikte een triest hoogtepunt toen enkele leden van de Wiener Philharmoniker weigerden om Dvořáks nieuwe, *Zesde symfonie*, opus 60, te spelen. Een werk dat, nota bene, besteld was door hun chef-dirigent, Hans Richter. Dat Dvořák specifiek Beethoveniaanse trekjes in zijn symfonie verwerkt had, deed niet langer ter zake. Dat hij met zijn nieuwe symfonie een hommage bracht aan Brahms' *Tweede symfonie*, was evenmin van tel. 'Wat er het meest toe deed in deze tijd van crisis', schrijft musicoloog David Brodbeck, 'was niet langer dat dit stuk Duits klonk, maar dat het gecomponeerd was door een Tsjech.'

Dvořák reageerde ontgoocheld, maar toonde zich ook vastbesloten in zijn culturele gelijk. Hij kon zich die houding permitteren, want intussen was zijn muziek internationaal bekend geraakt. In Engeland vond hij een enthousiast en politiek onbevooroordeeld publiek, dat hem verwelkomde als de 'musical hero of the hour' en zijn concerten markeerde als 'red letter events'. De manier waarop zijn *Zesde symfonie* onthaald werd, stond mijlenver af van het politiek-nationalistisch gebakkelei uit Wenen: 'Hoe vrij geïnspireerd, hoe spontaan en hoe monter klonk deze muziek voor ons, Victorianen', schreef Rosa Newmarch na de Engelse première in maart 1883.

Liefst negen keer zou Dvořák het kanaal oversteken. De componist leerde de taal, knoopte een vruchtbare samenwerking aan met de Philharmonic Society van Londen en kreeg een eredoctoraat aangeboden door de universiteit van Cambridge. Vooral zijn koorwerken, zoals het *Stabat Mater*, of de cantate *De spookbruid*, opus 69, werden er enthousiast onthaald. Een van de werken die Dvořák speciaal voor zijn tweede 'vaderland' componeerde, was het *Requiem*, opus 89. Op verzoek van het koorfestival van Birmingham dacht de componist in 1887 na over een groots oratorium op basis van *The Dream of Gerontius*, het enigmatische gedicht van kardinaal Newman dat een kleine tien jaar later door Edward Elgar zou worden getoonzet. Dvořák voelde dat hij perspectief miste op de fijngevoeligheid van deze tekst, waarna hij zich voornam een grandioos requiem te componeren.

Dvořáks *Requiem* is dus niet ingegeven door een of ander persoonlijk verlies, maar is een zuivere stijloefening. Met zijn eerdere, grootschalige koorwerken, zoals het *Stabat Mater*, schikte Dvořák zich probleemloos in de Germaans-religieuze barokrevival, die sinds Mendelssohn talloze – veelal vergeten – oratoria, missen, motetten en psalmen opleverde. Het *Requiem* daarentegen is minder klassiek van opzet, en daardoor ambitieuzer. 'Ik ben ervan overtuigd en hoop', aldus de componist na voltooiing van de partituur in 1890, 'dat ik erin geslaagd ben een of meerdere stappen vooruit gezet te hebben na mijn *Stabat Mater* en andere van mijn grote werken. Ik ben er zelfs zeker van.'

Waar het *Stabat Mater* bestond uit een fraaie reeks muzikale tableaux, die onafhankelijk van elkaar stonden, is het *Requiem* grootser doordacht. Voor zijn dodenmis bediende Dvořák zich van een klein, chromatisch leidmotief, dat volgens zijn biograaf Otakar Šourek 'de herinnering aan de dood' zou kunnen voorstellen. Het subtiele motiefje is van bij de start aanwezig: violen en cello's intoneren de zuchtende figuur, die uitdooft op een lange noot. Wanneer het motiefje herhaald wordt, breidt Dvořák de muziek uit met een extra maat. Bij de derde keer komen altviolen en contrabassen in beeld en is het motiefje uitgetrokken tot zes maten. Nog terwijl het strijkerscorps speelt, declameert het koor de eerste woorden van de Latijnse begrafenisstekst. Het bewuste motiefje kruipt in elke beweging van zijn grootse werk en is prominent aanwezig op dramatische sleutelmomenten. Net of Dvořák de luisteraar voortdurend wil herinneren aan de bestaansreden van zijn muziek: de alomtegenwoordigheid van de dood.

Het eerste deel (*Requiem aeternam*) is een traagzaam uitgesponnen beweging, waarin koor en solisten betrokken worden. Meteen valt op dat Dvořák niet zozeer inzet op tristesse, maar op een opera-achtige sfeerschepping, die bij momenten refereert aan Wagners *Tannhäuser*. Wanneer het koor op volle kracht het vers 'Te decet hymnus' zingt ('U komt een lofzang toe'), weet Dvořák de muziek een middeleeuwse grandeur te geven, waarbij de droefheid ingekleurd wordt met majeurakkoorden. Solisten treden naar voren en geleidelijk werkt Dvořák naar een climax toe, op de woorden 'Et lux perpetua' ('En laat eeuwig licht op hen schijnen'). Heel mooi breekt hij het koor op, alsof het een scène is uit een opera, waarin het koor zich stapvoets van het podium terugtrekt.

Na een forse, onverwachte paukenslag eindigt dit openingsdeel met een reprise van het sluipende leidmotief. Het *Graduale* opent 'con afflizione' ('gegriefd') met de solosopraan. Haar woorden hernemen de boodschap die ook in het openingsdeel te horen was: dat God eeuwige rust schenkt aan de doden, en dat het eeuwige licht op hen mag schijnen. Dvořák kleurt de getergde solopartij in met zalvende houtblazersmelodieën. Opnieuw is te horen dat deze componist een volbloed operaman was: vrouwenstemmen uit het koor zorgen voor prachtige echo-effecten. De tweede helft van dit deel is een ontroerende cantilene, waarin de sopraanstem begeleid wordt door pulsjes in het hout en slepende melodieën in de cello's. Als slot is er een a capella-intonatie voor mannenkoor, die een kerksfeer oproept.

Het *Dies irae*, waarin de Dag des Oordeels aangekondigd wordt, is in de regel een bruusk en tumultueus deel. Zo ook hier: een stomend orgelpedaal, brommend koper, sidderende contrabassen en een dreunende pauk leggen een onheilspellend klankvlak open. Daarboven zetten sopranen en tenoren in met een melodie waarvan het klapwiekende ritme onmiddellijk doet denken aan de beroemde, Gregoriaanse begrafenismelodie. Heel knap evolueert de benauwende muziek vol overlappende stemmen naar een naadloze overgang tot het *Tuba mirum*. Doorgaans grijpen componisten in dit deel de kans om zwaar uit te pakken met koperfanfares, maar Dvořák pakt het veel mysterieuzer aan, met een ijzingwekkende reprise van zijn leidmotief. Trompetten en een tamtam roepen een soort sinister oorlogslandschap op, waaruit de strijkers zich met een *Tristan und Isolde*-achtige geste losmaken. Dan is het de beurt aan de solisten, die bovenop grimmige figuren hun tekst over het nakende hemelgericht zingen. Opmerkelijk is de troubadourachtige tenorpassage op de woorden 'Liber scriptus proferetur' ('Het geschreven boek zal gebracht worden'). Eindigen doet Dvořák in Mahleriaanse stijl, met een ontzagwekkende coda vol onheilspellend klokgelui. Het vijfde deel (*Quid sum miser*) begint als een spanningsvolle, opera-achtige dialoog tussen koor en orkest, en evolueert naar een plechtstatige intonatie van de woorden 'Rex tremendae majestatis' ('Koning van ontzagwekkende grootsheid'). Net als Mozart en Verdi voor hem, bedient ook Dvořák zich hier van pompeuze, barokke ritmes en fugatische aanzetten. Als eind is er een ontroerende, heel expressieve passage waarin sopraan en alt de Heer bidden om verlossing ('salva me, fons pietatis').

Het lyrische hart van een requiem ligt in het *Recordare, Jesu pie*, waarin Jezus aanbeden wordt. De lieflijke smeekbedes van het solistenkwartet worden omkaderd door een pastoraal koraal in de houtblazers. Midden in dit deel staat een meer gekwelde passage die begint met de woorden 'Juste Judex ultionis', waarin de gelovigen vergeving vragen om hun zonden. Het *Confutatis maledictis* contrasteert zwiepende violen en hamerend koper met vrome smeekbedes. Daarop volgt het theatraal duistere *Lacrimosa*, dat opent met een geladen dialoog tussen bas en mannenkoor. Gradueel wordt de stemming minder bekneld, met als hoogtepunt een pakkende bede door de alt. Een briljante conclusie op het woord 'Amen', met in de strijkers het sluipende leidmotief, sluit het eerste luik van Dvořáks *Requiem* af.

Met de woorden 'Domine Jesu Christe' ('Heer Jezus Christus') zet het offertorium, de gaven van brood en

wijn in. De doemvolle klanken van de lange requiemtekst zijn weggeëbd, en maken plaats voor zonlicht. Dvořák opent het tweede luik van zijn dodenmis met een glorieus houtblazerskoraal, dat herinnert aan de oorspronkelijke Gregoriaanse melodie. Wanneer de alt inzet, ontstaat een lumineuze mars die – wanneer de hobo het leidmotief suggereert – voor even omslaat in zwaarmoedigheid. Dvořák werkt toe naar de woorden ‘Quam olim Abrahae promisisti’, waarin een brug geslagen wordt naar het Oude Testament. Toepasselijk genoeg opent hiermee een fuga, gebaseerd op een middeleeuwse Tsjechische hymne. De grootse, feestelijke manier waarop hij de fuga vormgeeft, demonstreert zijn symfonische talent. Ingebakken in het *Offertorium* zit het intimistisch mooie, haast kamermuzikale *Hostias*, waarin gaven aan God geofferd worden, in de hoop dat Hij alle mensen zal verlossen uit de dood.

Het *Sanctus* herneemt de nederige, transparante toon van het *Hostias*, maar wordt al snel een opwindende beweging, wanneer Dvořák een climax maakt op de woorden ‘Pleni sunt coeli et terra gloria tua’ (‘Hemel en aarde zijn vol van uw heerlijkheid’). Met de komst van het *Benedictus* verslapt het tempo en ontstaat een meditatieve passage, waarin het leidmotief aldoor op de achtergrond aanwezig is. Het deel besluit met een korte, glorieuze coda op de woorden ‘Hosanna in excelsis’.

Als opmaat tot de omvangrijke slotbeweging is een ingetogen *Pie Jesu* voor koor en solisten. Zowel dit deel als het afsluitende *Agnus Dei* beginnen met varianten op de muzikale figuur die ook het *Sanctus* opende. Het majestueuze slot van Dvořáks *Requiem* is prachtig vormgegeven, met schitterende, quasi-modale koorpassages en meeslepende melodieën voor de solisten. Uiteraard speelt de componist zijn leidmotief uit, vooral dan in de climactische passage ‘Lux æterna luceat eis, Domine’ (‘Laat het eeuwig licht op hen schijnen, O Heer’). Niet toevallig is het requiem-motief in de Tsjechische muziekliteratuur uitgegroeid tot een vaste waarde. Dvořáks schoonzoon Josef Suk herbruikte het in zijn programmatistische symfonie *Asrael* (geschreven ter nagedachtenis van zijn echtgenote en schoonpapa) en ook Bohuslav Martinů gebruikte het om enkele van zijn symfonieën een religieuze significantie te verlenen.

Als Dvořák met zijn *Requiem* ‘een of meerdere stappen’ verder zette dan zijn *Stabat Mater*, dan ligt dat niet zozeer aan de doortimmerde structuur of de grootschalige opzet. Dit omvangrijke, hybride, soms opera-achtige koorwerk staat ook ver af van de Germaans-religieuze barokrevival. De muziek deelt niet in de compacte, Brahmsiaanse of – zo je wil – ‘Weense’ schriftuur die hij meesterlijk beheerste. Net zomin is het een werk waarin folkloristische, ‘Boheemse’ toetsen aan te wijzen zijn. Het lijkt er sterk op dat Dvořák, die in de Donaumonarchie politiek suspect geworden was, met deze nieuwe compositie voor Birmingham een poging ondernam om zijn eigen, unieke stem te poneren. In die betekenis is zijn *Requiem* allesbehalve een dodenmis, maar een artistieke levensbevestiging.

CD1

INTROITUS

1. **Requiem æternam - Kyrie eleison**

Requiem æternam dona eis, Domine,
et lux perpetua luceat eis.

Te decet hymnus, Deus, in Sion,
et tibi reddetur votum in Jerusalem.

Exaudi orationem meam,
ad te omnis caro veniet.
Requiem æternam dona eis, Domine,
et lux perpetua luceat eis.

Kyrie, eleison.
Christe, eleison.
Kyrie, eleison.

GRADUALE

2. **Requiem æternam**

Requiem æternam dona eis, Domine,
et lux perpetua luceat eis.

In memoria æterna erit justus:
ab auditione mala non timebit.

Requiem æternam dona eis, Domine,
et lux perpetua luceat eis.

SEQUENTIA

3. **Dies iræ**

Dies iræ, dies illa

Eternal rest grant unto them, O Lord,
and let perpetual light shine upon them.

A hymn, O God, becomes thee in Zion
and a vow shall be paid to thee in Jerusalem.

Hear my prayer;
all flesh shall come before thee.
Eternal rest grant unto them, O Lord,
and let perpetual light shine upon them.

Lord, have mercy.
Christ, have mercy.
Lord, have mercy.

Eternal rest grant unto them, O Lord,
and let perpetual light shine upon them.

The righteous shall be had in everlasting remembrance:
he will not be afraid of any evil tidings.

Eternal rest grant unto them, O Lord,
and let perpetual light shine upon them.

The day of wrath, that day

Donne-leur le repos éternel, Seigneur,
et que la lumière éternelle les illumine.

Dieu, il convient de chanter tes louanges en Sion;
et de t'offrir des sacrifices à Jérusalem.

Exauce ma prière,
toute chair ira à toi.
Donne-leur le repos éternel, Seigneur,
et que la lumière éternelle les illumine.

Seigneur, prends pitié.
Christ, prends pitié.
Seigneur, prends pitié.

Donne-leur le repos éternel, Seigneur,
et que la lumière éternelle les illumine.

Le juste restera dans un souvenir éternel,
duquel il n'a pas à craindre une mauvaise réputation.

Donne-leur le repos éternel, Seigneur,
et que la lumière éternelle les illumine.

Jour de colère que ce jour-là,

Gib ihnen die ewige Ruhe, Herr,
und das ewige Licht leuchte ihnen.

Dir gebührt ein Lobgesang, Gott, in Zion,
und dir erfülle man sein Gelübde in Jerusalem.

Erhöre mein Gebet.
Zu dir komme alles Fleisch.
Gib ihnen die ewige Ruhe, Herr,
und das ewige Licht leuchte ihnen.

Herr, erbarme dich.
Christus erbarme dich.
Herr, erbarme dich.

Gib ihnen die ewige Ruhe, Herr,
und das ewige Licht leuchte ihnen.

Im ewigen Gedenken wird sein der Gerechte
vom Verhör hat er nichts Schlimmes zu befürchten.

Gib ihnen die ewige Ruhe, Herr,
und das ewige Licht leuchte ihnen.

Tag der Rache, Tag der Sünde,

solvēt sǣclum in favilla,
teste David cum Sibylla.

Quantus tremor est futurus,
quando iudex est venturus,
cuncta stricte discussurus!

4. **Tuba mirum**

Tuba mirum spargens sonum
per sepulcra regionum,
coget omnes ante thronum.

Mors stupebit et natura,
cum resurget creatura,
judicanti responsura.

Liber scriptus proferetur,
in quo totum continetur,
unde mundus iudicetur.

Judex ergo cum sedebit,
quidquid latet, apparebit,
nil inultum remanebit.

(Dies iræ, dies illa
solvēt sǣclum in favilla,
teste David cum Sibylla.

Quantus tremor est futurus,
quando iudex est venturus,
cuncta stricte discussurus!

will dissolve the world in ashes
as David prophesied with the Sibyl.

What dread there will be
when the Judge shall come
to examine all things with rigour!

The trumpet, diffusing a wondrous sound
through the tombs of every region,
will summon all before the throne.

Death and nature shall stand amazed
when creation rises again
to answer to the Judge.

A written book will be brought forth,
that contains everything
for which the world shall be judged.

When therefore the Judge takes his seat,
whatever is hidden shall be made manifest:
nothing will remain unpunished.

(The day of wrath, that day
will dissolve the world in ashes
as David prophesied with the Sibyl.

What dread there will be
when the Judge shall come
to examine all things with rigour!

où le monde sera réduit en cendres,
selon les oracles de David et de la Sibylle.

Quelle terreur nous envahira,
lorsque le Juge viendra
pour délivrer son impitoyable sentence !

La trompette répandant la stupeur
parmi les sépulcres,
rassemblera tous les hommes devant le trône.

La mort et la nature seront dans l'effroi,
lorsque la créature ressuscitera
pour rendre compte au Juge.

Le livre tenu à jour sera apporté,
livre qui contiendra
tout ce sur quoi le monde sera jugé.

Quand donc le Juge tiendra séance,
tout ce qui est caché sera connu,
et rien ne demeurera impuni.

(Jour de colère que ce jour-là,
où le monde sera réduit en cendres,
selon les oracles de David et de la Sibylle.

Quelle terreur nous envahira,
lorsque le Juge viendra
pour délivrer son impitoyable sentence !

wird das Weltall sich entzünden,
wie Sibyll und David künden.

Welch ein Graus wird sein und Zagen,
wenn der Richter kommt mit Fragen,
streng zu prüfen alle Klagen.

Laut wird die Posaune klingen,
durch der Erde Gräber dringen,
alle hin zum Throne zwingen.

Schaudernd sehen Tod und Leben
sich die Kreatur erheben,
Rechenschaft dem Herrn zu geben.

Und ein Buch wird aufgeschlagen,
treu darin ist eingetragen
jede Schuld aus Erdentagen.

Sitzt der Richter dann zu richten,
wird sich das Verborgne lichten,
nichts kann vor der Strafe flüchten.

(Tag der Rache, Tag der Sünde,
wird das Weltall sich entzünden,
wie Sibyll und David künden.

Welch ein Graus wird sein und Zagen,
wenn der Richter kommt mit Fragen,
streng zu prüfen alle Klagen.

Tuba mirum spargens sonum
per sepulcra regionum,
coget omnes ante thronum.)

5. Quid sum miser

Quid sum miser tunc dicturus?
Quem patronum rogaturus,
cum vix justus sit securus?

Rex tremendæ majestatis,
qui salvandos salvas gratis,
salve me, fons pietatis.

6. Recordare, Jesu pie

Recordare, Jesu pie,
quod sum causa tuæ viæ;
ne me perdas illa die.

Quærens me, sedisti lassus,
redemisti crucem passus;
tantus labor non sit cassus.

Juste Judex ultionis,
donum fac remissionis
ante diem rationis.

Ingemisco, tamquam reus:
culpa rubet vultus meus;
supplici parce, Deus.

Qui Mariam absolvisti,

The trumpet, diffusing a wondrous sound
through the tombs of every region,
will summon all before the throne.)

What am I, wretch, then to say,
what advocate ask to plead for me,
when scarcely the righteous shall be safe?

King of awful majesty,
who freely savest the redeemed,
save me, O Fount of pity.

Remember, merciful Jesus,
that I am the cause of thy journey,
lest thou destroy me on that day.

Seeking me, thou didst sit down weary;
thou didst redeem me by suffering the Cross:
let not such hardship be in vain.

Just Judge of vengeance,
grant me remission
before the day of reckoning.

I groan as one who is guilty;
my face blushes with guilt:
spare the suppliant, O God.

Thou who didst absolve Mary Magdalene

La trompette répandant la stupeur
parmi les sépulcres,
rassemblera tous les hommes devant le trône.)

Laut wird die Posaune klingen,
durch der Erde Gräber dringen,
alle hin zum Throne zwingen.)

Malheureux que je suis, que dirai-je alors ?
Quel protecteur invoquerai-je,
quand le juste lui-même sera dans l'inquiétude ?

Weh, was werd ich Armer sagen,
welchen Anwalt mir erfragen,
wenn Gerechte selbst verzagen?

Ô Roi, dont la majesté est redoutable,
toi qui sauves par grâce,
sauve-moi, ô source de miséricorde.

König schrecklicher Gewalten,
frei ist deiner Gnade Schalten
Gnadenquell, lass Gnade walten.

Souviens-toi, ô doux Jésus,
que je suis la cause de ta venue sur terre.
Ne me perds donc pas en ce jour.

Milder Jesu, wollst erwägen,
dass du kämest meinetwegen,
schleudre mir nicht Fluch entgegen.

En me cherchant, tu t'es assis de fatigue,
tu m'as racheté par le supplice de la croix :
que tant de souffrances ne soient pas perdues.

Bist mich suchend müd gegangen,
mir zum Heil am Kreuz gehangen,
mög dies Mühn zum Ziel gelangen.

Ô Juge qui punis justement,
accorde-moi la grâce de la rémission des péchés
avant le jour où je devrai en rendre compte.

Richter du gerechte Rache,
Nachsicht üb in meiner Sache,
eh ich zum Gericht erwache.

Je gémis comme un coupable :
la rougeur me couvre le visage à cause de mon péché ;
pardonne, mon Dieu, à celui qui t'implore.

Seufzend steh ich schuldbefangen,
schamrot glühen meine Wangen,
lass mein Bitten Gnad erlangen.

Toi qui as absous Marie-Madeleine,

Hast vergeben einst Marien,

et latronem exaudisti,
mihi quoque spem dedisti.

Preces meæ non sunt dignæ,
sed tu, bonus, fac benigne,
ne perenni cremer igne.

Inter oves locum præsta,
et ab hædis me sequestra,
statuens in parte dextra.

7. Confutatis maledictis

Confutatis maledictis,
flammis acribus addictis,
voca me cum benedictis.

Oro supplex et acclinis,
cor contritum quasi cinis,
gere curam mei finis.

8. Lacrimosa

Lacrimosa dies illa,
qua resurget ex favilla
judicandus homo reus.
Huic ergo parce, Deus.

Pie Jesu Domine,
dona eis requiem. Amen.

and didst hear the thief's entreaty,
to me too hast thou given hope.

My prayers are not worthy,
yet thou who art kind, show mercy,
lest I burn in eternal fire.

Grant me a place among the sheep,
and separate me from the goats,
setting me on thy right hand.

When the accursed have been confounded,
and consigned to the searing flames,
call me with the blessed.

I pray, kneeling in supplication,
my heart as contrite as ashes:
take my fate into thy care.

Full of weeping will be that day
when from the ashes shall rise again
guilty man to be judged:
therefore spare this one, O God.

Merciful Lord Jesus,
grant them rest. Amen.

toi qui as exaucé le bon larron :
à moi aussi tu donnes l'espérance.

Mes prières ne sont pas dignes d'être exaucées,
mais toi, plein de bonté, fais par ta miséricorde
que je ne brûle pas au feu éternel.

Accorde-moi une place parmi les brebis
et sépare-moi des égarés
en me plaçant à ta droite.

Et après avoir réprouvé les maudits
et leur avoir assigné le feu cruel,
appelle-moi parmi les élus.

Suppliant et prosterné, je te prie,
le cœur brisé et comme réduit en cendres :
prends soin de mon heure dernière.

Jour de larmes que ce jour,
qui verra renaître de ses cendres
l'homme, ce coupable en jugement:
épargne-le donc, mon Dieu !

Seigneur, bon Jésus,
donne-leur le repos. Amen.

hast dem Schacher dann verziehen,
hast auch Hoffnung mir verliehen.

Wenig gilt vor dir mein Flehen,
doch aus Gnad lass geschehen,
dass ich mög Holl entgehen.

Bei den Schafen gib mir Weide,
von den Böcken Schar mich scheide,
stell mich auf die rechte Seite.

Wird die Hölle ohne Schonung
den Verdammten zur Belohnung,
ruf mich zu der selgen Wohnung.

Schuldgebeugt zu dir ich schreie,
tief zerknirscht in Herzensreue
selges Ende mir verzeihe.

Tag der Tränen, Tag der Wehen,
da vom Grabe wird erstehen
zum Gericht der Mensch voll Sünden.
Lass ihn, Gott, Erbarmen finden !

Milder Jesu, Herrscher du,
schenk den Toten ewge Ruh. Amen.

OFFERTORIUM

1. Domine Jesu Christe

Domine Jesu Christe, Rex gloriæ,
libera animas omnium fidelium defunctorum
de pœnis inferni
et de profundo lacu.
Libera eas de ore leonis,
ne absorbeat eas tartarus,
ne cadant in obscurum.

Sed signifer sanctus Michæl
repræsentet eas in lucem sanctam
quam olim Abrahæ promisisti
et semini ejus.

2. Hostias

Domine Jesu Christe, Rex gloriæ,
Hostias et preces tibi, Domine,
laudis offerimus.
Tu suscipe pro animabus illis,
quarum hodie memoriam facimus.
Fac eas, Domine,
de morte transire ad vitam,
quam olim Abrahæ promisisti.

3. SANCTUS - BENEDICTUS

Sanctus, sanctus, sanctus,
Domine Deus Sabaoth!
Pleni sunt cæli et terra gloria tua.
Hosanna in excelsis!

O Lord Jesus Christ, King of glory,
deliver the souls of all the faithful departed
from the pains of hell
and the bottomless pit:
deliver them from the jaws of the lion,
lest hell engulf them,
lest they be plunged into darkness:

but let the holy standard-bearer Michael
lead them into the holy light,
as once thou didst promise to Abraham
and to his seed.

O Lord Jesus Christ, King of glory,
Lord, in praise, we offer thee
sacrifices and prayers:
accept them on behalf of those
whom we remember this day:
Lord, make them pass
from death to life,
as once thou didst promise to Abraham.

Holy, holy, holy,
Lord God of Hosts!
Heaven and earth are full of thy glory.
Hosanna in the highest!

Seigneur, Jésus-Christ, Roi de gloire,
délivre les âmes de tous les fidèles défunts
des peines de l'enfer
et de l'abîme sans fond :
délivre-les de la gueule du lion,
afin que le gouffre horrible ne les engloutisse pas
et qu'elles ne tombent pas dans les ténèbres.

Mais que saint Michel, le porte-étendard,
les introduise dans la sainte lumière
que tu as promise autrefois à Abraham
et à sa postérité.

Seigneur, Jésus-Christ, Roi de gloire,
Nous t'offrons, Seigneur,
le sacrifice et les prières de notre louange.
Reçois-les pour ces âmes
dont nous faisons mémoire aujourd'hui.
Seigneur, fais-les passer
de la mort à la vie
que tu as promise autrefois à Abraham.

Saint, saint, saint le Seigneur,
dieu des Forces célestes !
Le ciel et la terre sont remplis de ta gloire.
Hosanna au plus haut des cieux !

Herr, Jesus Christus, König der Herrlichkeit,
befreie die Seelen aller verstorbenen Gläubigen
von den Strafen der Hölle
und vor der tiefen Unterwelt :
Befreie sie aus dem Rachen des Löwen,
damit sie die Hölle nicht verschlingt,
damit sie nicht in die Finsternis fallen.

Sondern der heilige Michael, der Bannerträger,
geleite sie in das heilige Licht,
welches du einst Abraham versprochen hast
und seinen Nachkommen.

Herr, Jesus Christus, König der Herrlichkeit,
Opfergaben und Gebet bringen
wir zum Lobe dir dar, o Herr;
nimm sie an für jene Seelen,
derer wir heute gedenken.
Herr, lass sie
vom Tode hinübergehen zum Leben,
das du einstens dem Abraham verheißen.

Heilig, heilig, heilig, Gott Herr
aller Mächte und Gewalten!
Erfüllt sind Himmel und Erde von deiner Herrlichkeit.
Hosanna in der Höhe!

Benedictus qui venit in nomine Domini!

Hosanna in excelsis!

4. PIE JESU

Pie Jesu Domine,
dona eis requiem sempiternam.

5. AGNUS DEI

Agnus Dei,
qui tollis peccata mundi,
dona eis requiem.
Agnus Dei,
qui tollis peccata mundi,
dona eis requiem.
Agnus Dei,
qui tollis peccata mundi,
dona eis requiem sempiternam.

Lux æterna luceat eis, Domine,
cum sanctis tuis in æternum,
quia pius es.

Requiem æternam dona eis, Domine,
et lux perpetua luceat eis,
cum Sanctus tuis in æternum,
quia pius es.

Blessed is he that cometh in the name of the Lord!

Hosanna in the highest!

Merciful Lord Jesus,
grant them eternal rest.

Lamb of God
that takest away the sins of the world,
grant them rest.
Lamb of God
that takest away the sins of the world,
grant them rest.
Lamb of God
that takest away the sins of the world,
grant them eternal rest.

Let eternal light shine on them, O Lord,
with thy saints for ever,
for thou art merciful.

Eternal rest grant unto them, O Lord,
and let perpetual light shine upon them.
with thy saints for ever,
for thou art merciful.

Béni soit celui qui vient au nom du Seigneur !

Hochgelobt sei, der da kommt im Namen des Herrn!

Hosanna au plus haut des cieux !

Hosanna in der Höhe!

Seigneur, bon Jésus,
donne-leur le repos éternel.

Milder Jesu, o Herr
schenke ihnen die ewige Ruhe.

Agneau de Dieu
qui enlèves les péchés du monde,
donne-leur le repos.

Lamm Gottes,
du trägst die Sünden der Welt,
gib ihnen Ruhe.

Agneau de Dieu
qui enlèves les péchés du monde,
donne-leur le repos.

Lamm Gottes,
du trägst die Sünden der Welt,
gib ihnen Ruhe.

Agneau de Dieu
qui enlèves les péchés du monde,
donne-leur le repos éternel.

Lamm Gottes,
du trägst die Sünden der Welt,
gib ihnen die ewige Ruhe.

Que la lumière éternelle luisse pour eux, Seigneur,
au milieu de tes Saints et à jamais,
car tu es miséricordieux.

Das ewige Licht leuchte ihnen, Herr,
mit deinen Heiligen in Ewigkeit,
denn du bist gütig.

Seigneur, donne-leur le repos éternel
et que la lumière éternelle les illumine.
Au milieu de tes Saints et à jamais,
Seigneur, car tu es miséricordieux.

Gib ihnen die ewige Ruhe, Herr,
und das ewige Licht leuchte ihnen,
mit deinen Heiligen in Ewigkeit,
denn du bist gütig.

Ilse Eerens
© Sarah Wijzenbeek



Bernarda Fink
© Julia Wesely



Nathan Berg
© *Robert Bray*



Maximilian Schmitt
© *Christian Kargl*



ENGLISH

Ilse Eerens, soprano

Ilse Eerens began her vocal studies at the age of fourteen at the Lemmens Institute in Louvain (Belgium). On completion of her studies she was accepted into the New Opera Academy in the Netherlands. Recent engagements include the role of Marianne in the world premiere of *Geschichten aus dem Wienerwald* at the Bregenzer Festspiele, the role of La Seconde Fille in the world premiere of Philippe Boesmans's *Au Monde* at La Monnaie, Despina in a semi-staged production of *Così fan tutte* with the Orchestra of the Eighteenth Century, the title role in Janáček's *Cunning Little Vixen* at the Opéra National de Lyon and her debut at the Royal Opera House as the Kitchen Boy in Dvořák's *Rusalka*. She has already the pleasure of working with conductors such as Yannick Nézet-Séguin, Hartmut Haenchen, Paolo Olmi, Michael Schönwandt, Mark Wigglesworth and Jaap van Zweden.

Bernarda Fink, mezzo soprano

Bernarda Fink, the daughter of Slovenian parents, was born in Buenos Aires and received her musical education at the Instituto Superior de Arte del Teatro Colón. She frequently appears with Daniel Barenboim, Herbert Blomstedt, Semyon Bychkov, Riccardo Chailly, John Eliot Gardiner, Valery Gergiev, Bernard Haitink, Nikolaus Harnoncourt, Philippe Herreweghe, René Jacobs, Mariss Jansons, Riccardo Muti, Simon Rattle, and Franz Welser-Möst among many others. She regularly appears in recitals and concerts in Vienna, Amsterdam, London, Berlin, New York and Buenos Aires. Many of her recordings have been awarded prizes, including the Diapason d'Or and Grammy. She has received the Austrian Honorary Medal for Art and Science, and together with her brother, Marcos Fink, the most prestigious cultural award of Slovenia, conferred by the Prešeren Foundation.

Maximilian Schmitt, tenor

Maximilian Schmitt discovered his love of music when he was a young member of the Regensburger Domspatzen Boys' Choir. At the end of 2012 he made a debut at the Amsterdam Opera as Tamino in Simon McBurney's celebrated new production of *Die Zauberflöte* under Marc Albrecht, which will be revived in 2015 following its great success. He opened the 2014/15 season in the role of Belmonte in Mozart's *Die Entführung aus dem Serail* with the Akademie für Alte Musik Berlin under the baton of René Jacobs. His wide variety of concert repertory ranges from Monteverdi to Mozart and Mendelssohn. He is invited to appear with such conductors as Franz Welser-Möst, Andrew Manze, Daniel Harding, Thomas Hengelbrock, Fabio Luisi, Philippe Herreweghe, Marcus Creed, Trevor Pinnock, René Jacobs, Robin Ticciati.

Nathan Berg, bass

Nathan Berg's career to date has encompassed a vast range of styles and repertoire and he is currently in demand with some of the world's most distinguished conductors including Kurt Masur, Esa-Pekka Salonen, William Christie, Roger Norrington, Hans Graf, Philippe Herreweghe, Vasily Petrenko, Vladimir Ashkenazy and Michael Tilson Thomas. During his early career, Nathan made his name as an outstanding interpreter of the Baroque and pre-Classical repertoire in both concert and opera performances around the world. He later added leading Mozart roles to his repertoire, including the title roles in *Don Giovanni* and *Le nozze di Figaro* in New York, London, Paris and Vancouver. A recent exploration of the dramatic repertoire includes the title role in *Der fliegende Holländer*, Alberich (*Das Rheingold*) and Doktor (*Wozzeck*) with the BBC Scottish Symphony Orchestra.

Collegium Vocale Gent

The year 2010 marked the fortieth anniversary of the founding of Collegium Vocale Gent by a group of student friends at the initiative of Philippe Herreweghe. The ensemble was one of the first to apply to vocal music the new insights into Baroque performing practice. Its approach based on careful attention to text and rhetoric ensured a transparent sound that propelled it to worldwide fame in just a few short years. Over the course of time Collegium Vocale Gent has grown into a flexible ensemble with a broad repertoire. For each project the optimal performing forces are assembled. Focusing on Renaissance and German Baroque music, the ensemble also appears as a symphonic choir in the Classical, Romantic and modern oratorio repertoire. The ensemble has built up a large discography of more than eighty recordings. Collegium Vocale Gent receives support from the Flemish Community, the Province of East Flanders, and the City of Ghent. In 2011 the ensemble was named European Union Ambassador.

www.collegiumvocale.com

Royal Flemish Philharmonic

A modern and stylistically flexible symphony orchestra, the Royal Flemish Philharmonic demonstrates an artistic flair which allows for a variety of styles – from classical to contemporary – in a historically authentic manner. Chief Conductor Edo de Waart is responsible for the orchestra's main repertoire. Drawing on his vast orchestral experience, as former Chief Conductor of the Netherlands Radio Philharmonic Orchestra, San Francisco Symphony and Hong Kong Philharmonic Orchestra, he contributes to the unique character of the Royal Flemish Philharmonic. He works in close co-operation with Principal Conductor Philippe Herreweghe, who makes use of his specific background in his readings of (pre-)Romantic music. Martyn

Brabbins is Principal Guest Conductor. Composer Wim Henderickx joins the Royal Flemish Philharmonic as 'artist in residence' from the 2013/14 season. Thanks to its own series of concerts in large venues, the Royal Flemish Philharmonic occupies a unique position in Flanders. The Royal Flemish Philharmonic has also been a guest of some major foreign concert halls: the Musikverein and Konzerthaus in Vienna, the Festspielhaus in Salzburg, the Amsterdam Concertgebouw, the Suntory Hall and the Bunka Kaikan Hall in Tokyo, the Philharmonie of Cologne and Munich, the Alte Oper in Frankfurt, the Palace of Art in Budapest and the National Grand Theatre of Beijing. International concert tours through various European countries and Japan are a constant item on the yearly calendar. Several of the orchestra's CDs have received acclaim from the specialised press, including the recent recording of Dvořák's *Stabat Mater* with principal conductor Philippe Herreweghe (ϕ — 2013). Further releases include recordings of Strauss, Mahler and Dvořák with chief conductor Edo de Waart and Mortelmans and Vieuxtemps with principal guest conductor Martyn Brabbins (Hyperion). The Royal Flemish Philharmonic also records for its own label, focusing on the main orchestral repertoire, Belgian composers and contemporary music.

www.royalflemishphilharmonic.be

Philippe Herreweghe

Philippe Herreweghe was born in Ghent, where he studied at the university while training as a pianist with Marcel Gazelle. In 1970 he founded Collegium Vocale Gent, and in 1977 the Parisian ensemble La Chapelle Royale. From 1982 to 2002 he was artistic director of the Academies Musicales de Saintes. During this period he created the Ensemble Vocal Européen and the Orchestre des Champs-Élysées. At the invitation of the Accademia Chigiana of Siena, and since 2011 also with the support of the cultural programme of the European Union, Philippe Herreweghe and Collegium Vocale Gent have worked on the formation of a large symphonic chorus on a pan-European scale. Constantly seeking new musical challenges, Philippe Herreweghe has also been active for some years in the core symphonic repertoire. He has been principal conductor of the Royal Flemish Philharmonic (deFilharmonie) since 1997, and in 2008 was appointed guest conductor of the Netherlands Radio Chamber Philharmonic (Radio Kamer Filharmonie). Over the years, he has amassed an extensive discography of more than one hundred recordings. In 2010 he founded his own label ϕ (PHI) in order to build a rich and varied catalogue in complete artistic freedom.

FRANÇAIS

Ilse Eerens, soprano

Ilse Eerens commence ses études à l'âge de quatorze ans au Lemmensinstituut de Louvain. En 2002, elle entre à la Nieuwe Opera Academie d'Amsterdam / La Haye dans la classe du célèbre professeur de chant Jard van Nes. Elle a interprété notamment le rôle de Marianne lors de la première mondiale de *Geschichten aus dem Wienerwald* au Festival de Bregenz, celui de La seconde fille lors de la première mondiale à La Monnaie de *Au Monde* de Philippe Boesmans, celui de Despina lors d'une production semi-scénique de *Così fan tutte* avec l'Orchestre du XVIIIème Siècle, le rôle-titre de *La Petite Renarde rusée* de Janáček à l'Opéra National de Lyon et le rôle du Marmiton dans *Rusalka* de Dvořák au Royal Opera House de Covent Garden. Ilse Eerens a travaillé avec de nombreux chefs d'orchestre tels que Yannick Nézet-Séguin, Hartmut Haenchen, Paolo Olmi, Michael Schönwandt, Mark Wigglesworth et Jaap van Zweden.

Bernarda Fink, mezzo-soprano

Bernarda Fink, d'origine slovène, est née à Buenos Aires et se forme à l'Instituto Superior de Arte del Teatro Colón. Aujourd'hui, elle se produit régulièrement aux côtés de Daniel Barenboim, Herbert Blomstedt, Semyon Bychkov, Riccardo Chailly, John Eliot Gardiner, Valery Gergiev, Bernard Haitink, Nikolaus Harnoncourt, Philippe Herreweghe, René Jacobs, Mariss Jansons, Riccardo Muti, Simon Rattle, ou encore Franz Welser-Möst, sur les scènes de Vienne, Amsterdam, Londres, Berlin, New York et Buenos Aires. Ses enregistrements ont gagné de nombreux prix tels que le Diapason d'Or ou le Grammy Award. Elle a reçu la Médaille autrichienne des Sciences et des Arts et partage avec son frère Marcos la récompense culturelle slovène la plus prestigieuse, celle de la fondation Prešeren.

Maximilian Schmitt, ténor

C'est très jeune que Maximilian Schmitt découvre son amour pour la musique, au sein du chœur d'enfants de la cathédrale de Ratisbonne. Fin 2012, il débute à l'Opéra d'Amsterdam en tant que Tamino dans la célèbre production de *La Flûte enchantée* de Simon McBurney, qui sera à nouveau représentée en 2015 grâce à son énorme succès. Il ouvre sa saison 14/15 dans le rôle de Belmonte dans *L'Enlèvement au sérail* de Mozart, avec l'Akademie für Alte Musik Berlin sous la baguette de René Jacobs. En concert, son répertoire riche et varié s'étend de Monteverdi à Mendelssohn en passant par Mozart, et il est régulièrement invité par des chefs tels que Franz Welser-Möst, Andrew Manze, Daniel Harding, Thomas Hengelbrock, Fabio Luisi, Philippe Herreweghe, Marcus Creed, Trevor Pinnock, René Jacobs, Robin Ticciati,...

Nathan Berg, basse

À ce jour, la carrière de Nathan Berg a embrassé un large panel de styles et de répertoires, aux côtés de certains des plus grands chefs tels que Kurt Masur, Esa-Pekka Salonen, William Christie, Roger Norrington, Hans Graf, Philippe Herreweghe, Vasily Petrenko, Vladimir Ashkenazy et Michael Tilson Thomas. Nathan s'est fait connaître à ses débuts grâce à ses interprétations magistrales d'œuvres baroques et pré-classiques, tant à l'opéra qu'en concert. Plus tard, il interprètera les rôles principaux d'opéras de Mozart tels que *Don Giovanni* ou *Le nozze di Figaro* à New York, Londres, Paris et Vancouver. Récemment, Nathan élargit encore son répertoire en s'attaquant au rôle-titre du *Vaisseau fantôme*, ou en se glissant dans la peau d'Alberich (*L'Or du Rhin*) ou encore du Médecin (*Wozzeck*) avec le BBC Scottish Symphony Orchestra.

Collegium Vocale Gent

Il y a plus de quarante ans aujourd'hui qu'à l'initiative de Philippe Herreweghe, un groupe d'étudiants liés d'amitié décida de fonder le Collegium Vocale Gent. L'ensemble sera l'un des premiers à appliquer à la musique vocale la vision nouvelle qui s'était fait jour dans l'interprétation de la musique baroque. Leur approche, partant du texte authentique et d'une recherche rhétorique approfondie, suscita une palette sonore transparente qui donna en quelques années au Collegium une réputation internationale. Depuis, le Collegium Vocale Gent s'est développé en un ensemble flexible, au répertoire large. Pour chaque projet, un effectif optimal est rassemblé. Outre la musique de la Renaissance et du baroque allemand, en particulier les œuvres vocales de Johann Sebastian Bach, le Collegium Vocale Gent se consacre au répertoire classique, romantique et contemporain de l'oratorio avec orchestre. L'ensemble a bâti une discographie de plus de quatre-vingts enregistrements. Le Collegium Vocale Gent bénéficie du soutien de la Communauté flamande, de la Province de Flandre orientale et de la Ville de Gent (Gand). En 2011, l'ensemble est devenu Ambassadeur de l'Union Européenne.

www.collegiumvocale.com

Philharmonie Royale de Flandre (Royal Flemish Philharmonic)

En tant qu'orchestre symphonique moderne présentant une grande souplesse artistique, la Philharmonie Royale de Flandre (Royal Flemish Philharmonic) est à même d'interpréter différents styles musicaux – du classique au contemporain – avec une fidélité historique omniprésente. Le chef principal Edo de Waart assure la qualité du répertoire très diversifié de l'orchestre. Fort de son expérience, notamment en tant qu'ancien chef du Netherlands Radio Philharmonic Orchestra, du San Francisco Symphony et du Hong Kong Philharmonic Orchestra, il contribue au caractère unique de la Philharmonie Royale de Flandre. À ce titre, il travaille en étroite collaboration avec le chef attitré Philippe Herreweghe, spécialisé quant à lui dans le

répertoire (pré)romantique. Depuis 2009, Martyn Brabbins est le premier chef invité. Depuis la saison 2013/2014, Wim Henderickx est 'artist in residence' de la Philharmonie Royale de Flandre. Par le biais de séries de concerts organisés dans de grandes salles, la Philharmonie Royale de Flandre a acquis une place unique dans l'univers musical de la Flandre. L'orchestre a par ailleurs été invité à l'étranger, dans des institutions prestigieuses telles que le Musikverein et le Konzerthaus à Vienne, le Festspielhaus de Salzbourg, le Concertgebouw à Amsterdam, le Suntory Hall et le Bunka Kaikan Hall à Tokyo, la Philharmonie de Cologne et de Munich, le Alte Oper de Francfort, le Palais des Arts de Budapest et le Grand Théâtre National de Chine à Pékin. Si les tournées de concerts en Europe et au Japon sont une constante à son agenda, l'orchestre se fait aussi entendre à l'échelle locale, loin des grandes scènes nationales et internationales. Plusieurs CD de l'orchestre ont été récompensés par la presse spécialisée, comme l'enregistrement du *Stabat Mater* de Dvořák avec Philippe Herreweghe (ϕ — 2013). Des enregistrements de Strauss, Mahler et Dvořák sous la direction d'Edo de Waart, et de Mortelmans et Vieuxtemps sous la direction de Martyn Brabbins (Hyperion) sont récemment sortis. L'orchestre réalise également sous son propre label des enregistrements dans lesquels il met en lumière le grand répertoire, la musique belge et la musique classique contemporaine.

www.royalflemishphilharmonic.be

Philippe Herreweghe

Philippe Herreweghe est né à Gand et a cumulé des études universitaires et une formation de piano auprès de Marcel Gazelle. Il fonda le Collegium Vocale Gent en 1970 et en 1977 La Chapelle Royale. De 1982 à 2002, il a été directeur des Académies musicales de Saintes. Durant cette période, il a fondé l'Ensemble Vocal Européen et l'Orchestre des Champs-Élysées. À l'invitation de la prestigieuse Accademia Chigiana (Sienne), et depuis 2011 sous l'impulsion du programme culturel de l'Union européenne, Philippe Herreweghe travaille en compagnie du Collegium Vocale Gent à la constitution d'un grand chœur symphonique de niveau européen. Toujours à la recherche de nouveaux défis musicaux, Philippe Herreweghe est depuis quelque temps très actif dans le répertoire symphonique. Depuis 1997, il est le chef attitré de la Philharmonie (Orchestre philharmonique des Flandres, Anvers) et, depuis 2008, il est chef invité à la Radio Kamer Filharmonie des Pays-Bas. Philippe Herreweghe est à la tête d'une discographie impressionnante de plus de cent enregistrements. En 2010, il a fondé son propre label ϕ (PHI) afin de jouir d'une liberté complète dans la constitution d'un catalogue varié.



deFilharmonie

© Edwin Thys



Collegium Vocale Gent

© M.Hendryckx

DEUTSCH

Ilse Eerens, Sopran

Ilse Eerens begann ihr Gesangstudium im Alter von vierzehn Jahren am Lemmens Institut in Löwen (Belgien) und vertiefte ihre Studien an der Neuen Opernakademie in den Niederlanden. Zuletzt sang sie die Rolle der Marianne in der Uraufführung *Geschichten aus dem Wienerwald* bei den Bregenzer Festspielen, die Seconde fille in Philippe Boesmans Uraufführung *Au Monde* am La Monnaie, Despina in einer halbszenischen Produktion von *Così fan tutte* mit dem Orchester des 18. Jahrhunderts, sowie die Titelrolle von Janáček's *Schlaue Füchlein* an der Opéra National de Lyon. Außerdem gab sie ihr Debüt am Royal Opera House Covent Garden als Küchenjunge in Dvořák's *Rusalka*. Ilse Eerens ist mit zahlreichen renommierten Dirigenten aufgetreten, u.a. mit Yannick Nézet-Séguin, Leo Hussain, Hartmut Haenchen, Paolo Olmi, Michael Schönwandt, Mark Wigglesworth und Jaap van Zweden.

Bernarda Fink, Mezzosopran

Als Kind slowenischer Eltern in Buenos Aires geboren, erhielt Bernarda Fink ihre Gesangs- und Musikausbildung am Instituto Superior de Arte del Teatro Colón. Sie konzertierte mit so namhaften Dirigenten wie Daniel Barenboim, Herbert Blomstedt, Semyon Bychkov, Riccardo Chailly, John Eliot Gardiner, Valery Gergiev, Bernard Haitink, Nikolaus Harnoncourt, Philippe Herreweghe, René Jacobs, Mariss Jansons, Riccardo Muti, Simon Rattle oder Franz Welser-Möst. Als Liedsängerin ist sie regelmäßig in großen Konzertsälen wie dem Musikverein und dem Konzerthaus Wien, im Amsterdamer Concertgebouw, in der Londoner Wigmore Hall, in der Berliner Philharmonie sowie in New York zu Gast. Viele ihrer Aufnahmen wurden mit bedeutenden Preisen ausgezeichnet, darunter Diapason d'Or und Grammy. 2006 erhielt die Künstlerin das Österreichische Ehrenzeichen für Wissenschaft und Kunst. Im September 2014 wurde Bernarda Fink zur Österreichischen Kammersängerin ernannt.

Maximilian Schmitt, Tenor

Maximilian Schmitt entdeckte seine Liebe zur Musik bereits in jungen Jahren bei den Regensburger Domspatzen. Ende 2012 debütierte er an der Oper Amsterdam als Tamino in Simon McBurneys gefeierten Neuproduktion der *Zauberflöte* unter Marc Albrecht, die wegen ihres großen Erfolges 2015 wiederaufgenommen wird. Er eröffnet die Saison 14/15 in der Partie des Belmonte aus Mozarts *Entführung aus dem Serail* mit der Akademie für Alte Musik Berlin unter der Leitung von René Jacobs. Neben seiner Leidenschaft für die Oper hat der Konzertgesang großes Gewicht. Sein weit gefächertes Repertoire reicht von Monteverdi über Mozart bis Mendelssohn, eingeladen von Dirigenten wie Franz Welser-Möst, Andrew Manze, Daniel Harding, Thomas Hengelbrock, Fabio Luisi, Philippe Herreweghe, Marcus Creed, Trevor Pinnock, René Jacobs, Robin Ticciati,...

Nathan Berg, Bass

Der äußerst vielseitige Bass Nathan Berg arbeitet regelmäßig mit namhaften Dirigenten, darunter Kurt Masur, Esa-Pekka Salonen, William Christie, Roger Norrington, Hans Graf, Philippe Herreweghe, Vasily Petrenko, Vladimir Ashkenazy und Michael Tilson Thomas. Zu Beginn seiner Karriere hat sich Nathan Berg als herausragender Interpret des barocken und frühklassischen Konzert- und Opernrepertoires einen internationalen Namen gemacht. Später ergänzte er sein Repertoire mit Mozartopern, darunter die Titelrollen in *Don Giovanni* und *Le nozze di Figaro* in New York, London, Paris und Vancouver, sowie mit dramatischen Rollen. So debütierte er am Bolshoi Theater mit der Titelrolle in *Der fliegende Holländer*, war als Alberich (*Das Rheingold*) zu hören und sang den Doktor (*Wozzeck*) mit dem BBC Scottish Symphony Orchestra.

Collegium Vocale Gent

Im Jahre 2010 feierte das Collegium Vocale Gent sein vierzigjähriges Jubiläum – es wurde 1970 von einer Gruppe befreundeter Studenten auf Initiative von Philippe Herreweghe gegründet und gehörte zu den ersten Vokalensembles, die die neuen Erkenntnisse über barocke Aufführungspraxis umsetzten. Die textorientierte und rhetorische Annäherung führte zu dem transparenten Klang, der dem Ensemble in wenigen Jahren zu Weltruhm verhalf. Inzwischen ist das Collegium Vocale Gent zu einem flexiblen Ensemble gewachsen. Sein größter Trumpf ist die Möglichkeit, für jedes Projekt die optimale Besetzung zusammenstellen zu können. Die deutsche Barockmusik, insbesondere die von J. S. Bach, bleibt stets das Aushängeschild des Ensembles. Darüber hinaus spezialisiert sich das Collegium Vocale Gent immer mehr auf dem Gebiet des romantischen, modernen und zeitgenössischen Oratoriums und verfügt über eine umfangreiche Diskographie. Das Collegium Vocale Gent wird von der Flämischen Gemeinde, der Provinz Ost-Flandern und der Stadt Gent unterstützt. 2011 wurde das Ensemble Botschafter der Europäischen Union.

www.collegiumvocale.com

Königliche Philharmonie von Flandern (Royal Flemish Philharmonic)

Als stilistisch flexibles Symphonieorchester besitzt die Königliche Philharmonie von Flandern (Royal Flemish Philharmonic) eine künstlerische Gewandtheit, die es gestattet, mehrere Stile – von der Klassik bis zur Avantgarde – auf eine historisch vertretbare Weise umzusetzen. Chefdirigent Edo de Waart, ehemaliger Chef der Netherlands Radio Philharmonic Orchestra, San Francisco Symphony und Hong Kong Philharmonic Orchestra, kümmert sich um das große Orchesterrepertoire. Mit seiner umfangreichen Orchesterfahrung trägt er zur Entwicklung des einzigartigen Charakters von der Königliche Philharmonie von Flandern bei. Er arbeitet dabei eng zusammen mit Hauptdirigent Philippe Herreweghe, der sich

aufgrund seines besonderen persönlichen Hintergrunds auf die (prä)romantische Musik konzentriert. Martyn Brabbins ist erster Gastdirigent. Ab Saison 2013/2014 ist der Antwerpener Komponist Wim Henderickx 'artist in residence' bei der Königliche Philharmonie von Flandern. Dank ihrer eigenen Konzertreihen in größeren Sälen bekleidet die Königliche Philharmonie von Flandern eine einmalige Position in Flandern. Im Ausland wird die Königliche Philharmonie von Flandern von den wichtigsten Häusern eingeladen: vom Musikverein und vom Konzerthaus in Wien, vom Festspielhaus in Salzburg, vom Amsterdamer Konzertgebäude, von der Suntory Hall und der Bunka Kaikan Hall in Tokio, von der Philharmonie von Köln und München, von der Alten Oper in Frankfurt, vom Kunstpalast in Budapest und vom National Grand Theatre von Peking. Internationale Konzertreisen durch verschiedene europäische Länder und Japan bilden darüber hinaus eine Konstante im Tourneepplan. Die Fachpresse hat diverse CDs des Orchesters hoch gelobt, wie beispielsweise das vor kurzem aufgenommene Dvořák's *Stabat Mater*, unter Leitung von Hauptdirigent Philippe Herreweghe (φ — 2013). Ebenso erschienen Aufnahmen mit Musik von Strauss, Mahler und Dvořák unter Leitung von Chefdirigent Edo de Waart und Aufnahmen von Mortelmans und Vieuxtemps unter Leitung von Erster Gastdirigent Martyn Brabbins (Hyperion). Das Orchester macht auch Aufnahmen unter eigenem Label von den großen Meisterwerken, Belgische und Aktuelle Musik.

www.royalflemishphilharmonic.be

Philippe Herreweghe

Philippe Herreweghe wurde in Gent geboren, wo er neben seinem Universitätsstudium bei Marcel Gazelle Klavier studierte. Parallel dazu begann er zu dirigieren und gründete 1970 das Collegium Vocale Gent. 1977 gründete Philippe Herreweghe in Paris das Ensemble La Chapelle Royale. Von 1982 bis 2002 war er Künstlerischer Direktor der Académies Musicales de Saintes. In dieser Zeit gründete er das Ensemble Vocal Européen und das Orchestre des Champs-Élysées. Auf Einladung der berühmten Accademia Chigiana (Siena) und seit 2011 auch unter dem Impuls des kulturellen Programms der Europäischen Union arbeitet Philippe Herreweghe gemeinsam mit dem Collegium Vocale Gent am Aufbau eines großen symphonischen Chores auf europäischem Niveau. Immer auf der Suche nach neuen Herausforderungen, beschäftigt sich Philippe Herreweghe seit einiger Zeit intensiv mit dem großen symphonischen Repertoire. Seit 1997 ist er Musikdirektor von deFilharmonie (Royal Flemish Philharmonic), seit 2008 ist er fester Gastdirigent der Radio Kamer Filharmonie der Niederlande. Philippe Herreweghe nahm im Laufe der Jahre mehr als 100 CDs auf. 2010 gründete er sein eigenes Label φ (PHI), um künstlerisch ganz frei einen breiten, vielfältigen Katalog aufzubauen.

NEDERLANDS

Ilse Eerens, sopraan

Ilse Eerens begon haar muziekstudies op veertienjarige leeftijd aan het Leuvense Lemmensinstituut. In 2002 werd ze toegelaten in de klas van de beroemde mezzosopraan Jard Van Nes in de Nieuwe Opera Academie in Amsterdam en Den Haag. Als Marianne was ze te horen in de wereldpremière van *Geschichten aus dem Wienerwald* tijdens het Festival van Bregenz, ze zong de rol van het Tweede meisje in de wereldcreatie van Philippe Boesmans *Au Monde* in de Muntschouwburg, en *Despina* in een semi-scènische voorstelling van Mozarts *Così fan tutte* met het Orkest van de XVIIIe eeuw. Met de Opéra National de Lyon stond ze op de planken in de titelrol van Janáček's *Sluwe vosje* en in Covent Garden was ze te horen als Koksmaatje in Dvořák's *Rusalka*. Ilse Eerens werkte samen met heel wat dirigenten zoals Yannick Nézet-Séguin, Hartmut Haenchen, Paolo Olmi, Michael Schønwandt, Mark Wigglesworth en Jaap van Zweden.

Bernarda Fink, mezzosopraan

Bernarda Fink is van Sloveense afkomst maar werd geboren in Buenos Aires waar ze een muziekopleiding volgde aan het Instituto Superior de Arte del Teatro Colón. Ze geeft regelmatig concerten onder leiding van Daniel Barenboim, Herbert Blomstedt, Semyon Bychkov, Riccardo Chailly, John Eliot Gardiner, Valery Gergiev, Bernard Haitink, Nikolaus Harnoncourt, Philippe Herreweghe, René Jacobs, Mariss Jansons, Riccardo Muti, Simon Rattle, ou encore Franz Welser-Möst op de podia van Wenen, Amsterdam, Londen, Berlin, New York en Buenos Aires. Opnamen met haar wonnen talloze prijzen zoals een Diapason D'Or of een Grammy Award. Bernarda Fink werd ook onderscheiden met het Oostenrijkse Ereteken voor Wetenschap en Kunst en werd voor haar culturele verdienste in Slovenië gelauwerd door de Prešeren-Stichting samen met haar broer Marcos.

Maximilian Schmitt, tenor

Maximilian Schmitt ondeckte zijn liefde voor de muziek al heel vroeg als knaap bij de Regensburger Domspatzen. In 2012 debuteerde hij in de Amsterdamse Opera als Tamino in Mozarts *Zauberflöte*, de succesvolle productie van Simon McBurney die in 2015 hernomen wordt. Het seizoen 14/15 opende hij als Belmonte in *Die Entführung aus dem Serail* onder leiding van René Jacobs en met de Akademie für Alte Musik Berlin. Zijn concertrepertoire is heel gevarieerd en loopt van Monteverdi, over Mozart tot Mendelssohn. Maximiliaan Schmitt zingt regelmatig met dirigenten als Franz Welser-Möst, Andrew Manze, Daniel Harding, Thomas Hengelbrock, Philippe Herreweghe, Marcus Creed, René Jacobs, Robin Ticciati, ...

Nathan Berg, bas

De zangcarrière van Nathan Berg omspant vandaag de dag een heel breed spectrum van stijlen en repertoires en verloopt aan de zijde van de allergrootste dirigenten zoals Kurt Masur, Esa-Pekka Salonen, William Christie, Roger Norrington, Hans Graf, Philippe Herreweghe, Vasily Petrenko, Vladimir Ashkenazy en Michael Tilson Thomas. Aanvankelijk was hij vooral bekend om zijn meesterlijke uitvoeringen van barok- en pré-klassiek repertoire, zowel op de operascène als in concert. Later zong hij ook de hoofdrollen in heel wat Mozartopera's zoals *Don Giovanni* of *Le Nozze di Figaro*, in New York, Londen, Parijs en Vancouver. Recentelijk breidde hij zijn repertoire ook uit en zong de titelrol in Richard Wagners *Der fliegende Holländer*, kroop hij in de huid van Alberich in *Das Rheingold*, en zong de rol van de Dokter in Alban Bergs *Wozzeck* samen met het BBC Scottish Symphony Orchestra.

Collegium Vocale Gent

In 2010 was het veertig jaar geleden dat een groep bevriende studenten op initiatief van Philippe Herreweghe besliste om het Collegium Vocale Gent op te richten. Het ensemble paste als een van de eerste de nieuwe inzichten inzake de uitvoering van barokmuziek toe op vocale muziek. De tekstgerichte en retorische aanpak zorgde voor een transparant klankidoom, waardoor het ensemble in nauwelijks enkele jaren wereldfaam verwierf. Ondertussen is Collegium Vocale Gent uitgegroeid tot een flexibel ensemble met een breed repertoire uit verschillende stijlperiodes. Voor elk project wordt een geoptimaliseerde bezetting bijeen gebracht. Naast muziek uit de renaissance en de Duitse barok, in het bijzonder de vocale werken van J. S. Bach, legt Collegium Vocale Gent zich in symfonische koorbezetting ook toe op het klassieke, romantische en hedendaagse oratoriumrepertoire. Het ensemble bouwde in de loop der jaren een omvangrijke en gevarieerde discografie uit van meer dan 85 opnamen. Collegium Vocale Gent geniet de steun van de Vlaamse Gemeenschap, de Provincie Oost-Vlaanderen en de Stad Gent. In 2011 werd het ensemble Ambassadeur van de Europese Unie.

www.collegiumvocale.com

deFilharmonie (Royal Flemish Philharmonic)

Als stilistisch flexibel symfonieorkest bezit deFilharmonie (Royal Flemish Philharmonic) een artistieke souplesse die toelaat om meerdere stijlen op een historisch verantwoorde wijze te vertolken. De Nederlandse dirigent Edo de Waart, die voorheen aan het hoofd stond van het Radio Filharmonisch Orkest, het San Francisco Symphony en het Hong Kong Philharmonic Orchestra, staat als chef-dirigent in voor het grote orkestrepertoire. Met zijn ruime orkestervaring draagt hij bij tot de vorming van het unieke karakter van deFilharmonie. Hij werkt daarvoor nauw samen met hoofddirigent Philippe Herreweghe, die zich vanuit

zijn specifieke achtergrond toespitst op de (pre)romantische muziek. Martyn Brabbins is eerste gastdirigent. Vanaf het seizoen 2013/2014 is de Antwerpse componist Wim Henderickx 'artist in residence' bij de Filharmonie. Dankzij eigen concertreeksen in grote zalen bekleedt de Filharmonie een unieke positie in Vlaanderen. In het buitenland werd de Filharmonie uitgenodigd door de belangrijkste huizen, waaronder de Musikverein en het Konzerthaus in Wenen, het Festspielhaus in Salzburg, het Amsterdamse Concertgebouw, de Suntory Hall en de Bunka Kaikan Hall in Tokio en het National Grand Theatre van Peking. Internationale concertreizen door diverse Europese landen en Japan vormen een constante in de kalender. Verschillende cd's van het orkest werden bekroond door de vakpers, zoals de recente opname van Dvořák's *Stabat Mater* met hoofddirigent Philippe Herreweghe (φ — 2013). Eveneens verschenen opnames met muziek van Strauss, Mahler en Dvořák onder leiding van chef-dirigent Edo de Waart en van Mortelmans en Vieuxtemps onder leiding van eerste gastdirigent Martyn Brabbins (Hyperion). Het orkest maakt ook opnames voor zijn eigen label, waarin het focust op het grote orkestrepertoire, Belgische muziek en hedendaags klassiek.

www.defilharmonie.be

Philippe Herreweghe

Philippe Herreweghe werd geboren in Gent en combineerde er zijn universitaire studies met een opleiding piano bij Marcel Gazelle. In 1970 richtte hij het Collegium Vocale Gent op, en in 1977 het Parijse ensemble La Chapelle Royale. Van 1982 tot 2002 was hij artistiek directeur van de Academies Musicales de Saintes. In die periode richtte hij o. a. het Ensemble Vocal Européen en het Orchestre des Champs-Élysées op. Op uitnodiging van de Accademia Chigiana te Siena, en sinds 2011 ook onder impuls van het cultuurprogramma van de Europese Unie werkt Philippe Herreweghe samen met Collegium Vocale Gent aan de uitbouw van een groot symfonisch koor op Europees niveau. Steeds op zoek naar muzikale uitdagingen is Philippe Herreweghe sinds enige tijd actief in het grote symfonische repertoire. Naast gastdirecties engageert hij zich sinds 1997 als hoofddirigent van de Filharmonie (Royal Flemish Philharmonic), en sinds 2008 als vaste gastdirigent van de Radio Kamer Filharmonie in Nederland. Philippe Herreweghe bouwde in de loop der jaren een uitgebreide discografie uit van meer dan 100 opnamen. In 2010 richtte hij zijn eigen label φ (PHI) op om in volledige artistieke vrijheid een rijke en gevarieerde catalogus uit te bouwen.



Recent Releases



LPH 008

Johann Sebastian Bach
'Sei Solo'

Sonatas & Partitas for Violin
Christine Busch



LPH 009

Antonín Dvořák
Stabat Mater

Ilse Eerens - Michaela Selinger
Maximilian Schmitt - Florian Boesch
Collegium Vocale Gent, Royal Flemish Philharmonic, Philippe Herreweghe



LPH 010

Carlo Gesualdo
Responsoria 1611

Collegium Vocale Gent
Philippe Herreweghe



LPH 011

Wolfgang Amadeus Mozart
The Last Symphonies

Orchestre des Champs-Élysées
Philippe Herreweghe



LPH 012

Johann Sebastian Bach
Ich elender Mensch

Leipzig Cantatas
Collegium Vocale Gent
Philippe Herreweghe



LPH 013

Joseph Haydn • Die Jahreszeiten

Collegium Vocale Gent
Orchestre des Champs-Élysées
Philippe Herreweghe



LPH 014

William Byrd
Infelix ego

Collegium Vocale Gent
Philippe Herreweghe



LPH 015

Franz Schubert
Octet D 803 – Quartettsatz D 703

Edding Quartet
Northernlight

outhere

MUSIC

Listen to samples from the new Outhere releases on:
Ecoutez les extraits des nouveautés d'Outhere sur :
Hören Sie Auszüge aus den Neuerscheinungen von Outhere auf:

www.outhere-music.com

