

07.05. 2019 20:00
Église Saint-Jean

Mardi / Dienstag / Tuesday

Voyage dans le temps – musique ancienne et baroque

Collegium Vocale Gent

Philippe Herreweghe direction

Claudio Monteverdi (1567–1643)

Il terzo libro de madrigali a cinque voci: «Occhi un tempo mia vita»
(1592)

Il settimo libro de madrigali a cinque voci: «Tempo la cetra» (1619)

Il quinto libro de madrigali a cinque voci: «T' amo mia vita» (1605)

Il primo libro de madrigali a cinque voci: «Poi che del mio dolore»
(1587)

Il quarto libro de madrigali a cinque voci: «Sfoga con le stelle»
(1603)

Scherzi musicali SV 245: Baletto «De la bellezza le dovute» (1607)

Il sesto libro de madrigali a cinque voci: «Lamento d'Arianna» (1614)

41'

—

Madrigali guerrieri et amorosi: «Altri canti di Marte» (1638)

*Il settimo libro de madrigali a cinque voci: «Interotte speranze»
(1619)*

*Il secondo libro di madrigali a cinque voci: «Dolcissimi legami»
(1590)*

*Quarto scherzo delle ariose vaghezze: «Si dolce è 'l tormento»
(1624)*

Il sesto libro de madrigali a cinque voci: «Qui rise Tirsi» (1614)

*Il settimo libro de madrigali a cinque voci: «Chiome d'oro,
bel thesoro» (1619)*

Madrigali guerrieri et amorosi: «Hor che 'l ciel e la terra» (1638)

Den Handysgeck



Le célèbre caricaturiste allemand Martin Fengel (connu notamment pour ses contributions dans le *Zeit-Magazin*) présente les programmes du soir de la saison 2018/19 d'insanctionnés sur le thème des nuisances sonores dans les salles de concert. Laissez-vous inspirer par cette présentation ludique, pour savourer la musique en toute tranquillité.

Der renommierte deutsche Karikaturist Martin Fengel (bekannt u. a. aus dem *Zeit-Magazin*) begleitet die Abendprogramme der Saison 2018/19 mit Momentaufnahmen zum Thema geräuschvoller Stören im Konzertsaal. Lassen Sie sich durch die vergrüßlichte Darstellung zu rücksichtsvollem Musikgenuss inspirieren.

«Un giro de begl'occhi»

An anthology of Monteverdi's madrigals

Jens Van Durme

If there is one composer who embodies the transition from the Renaissance to the Baroque, it is Claudio Monteverdi, born in Cremona in 1567. In his long career as a violinist, singer, choirmaster and composer he was active in Mantua and Venice. The first six madrigal books and his famous opera *L'Orfeo* are the fruit of the stimulating artistic (albeit suffocating feudal) environment at the court of the Gonzaga's in Mantua where Monteverdi was employed from 1590 to 1612. In Venice, he was *maestro di capella* of the San Marco basilica for thirty years and the focus of his work was more on religious music, even though three madrigal books and a series of masterly (but mostly lost) operas date from the same period.

Each of the three musical genres in which Monteverdi was active – religious music, opera and madrigals – balances on the thin dividing line between tradition and renewal or was a combination of both worlds. On the one hand, the sixteenth-century polyphonic ideal stood with its strictly regulated counterpoint, controlled dissonance and equality of voices. In this world, which Monteverdi described in the foreword to the *Fifth Madrigal book* in 1605 as the *prima prattica*, the music dominated the text. On the other hand, there was the *seconda prattica*, an irreversible evolution towards a freer application of harmonic rules and an increasing hierarchy between the different musical voices that would result in the monodic style and the introduction of the *basso continuo*. In that order, it was not the music that ruled, but the expressive reading of the text that, for Monteverdi, could bring up the affective undercurrent of human psychology.

This evolution can be closely followed in the eight madrigal books that Monteverdi published between 1587 and 1638. In the first two collections of five-voice madrigals, the Renaissance principle of *imitatio*, the following of interesting models (such as the madrigals of Marenzio or Luzzaschi), is clearly still paramount. The awareness of the right choice of text is growing and the work of venerated poets from the past, such as Pietro Bembo and contemporaries such as Torquato Tasso («*Dolcissimi legami*»), is presented in the same volume. *Il terzo libro de madrigali* from 1592 is the first collection that Monteverdi published after his appointment in Mantua. The shadow of Giaches de Wert, choirmaster of Duke Vincenzo Gonzaga (to whom the collection was dedicated) is ubiquitous in the music and favours certain poets. Tasso's classical epic poetry and the lyricism of Giovanni Baptista Guarini, that he sets contrapuntally as in «*Occhi un tempo mia vita*», are proportionately present.

The *Fourth* and *Fifth Madrigal books* from 1603 and 1605 were probably planned together but are in stark contrast to each other. The first was dedicated to the expert audience of Ferrara and is harmoniously very progressive – Monteverdi collected his best works from the 1590s like the beautiful «*Sfogava con le stelle*» on a text by Ottavio Rinuccini – but still assumes a traditional five-part a cappella ensemble. *Il quinto libro de madrigali* goes a step further stylistically: Monteverdi introduces the *stile concertato* (in which the parts dialogue with each other) and for the first time prescribes a *basso continuo*, as in the case of «*T'amo mia vita*». The madrigals with continuo in the rather conservative *Sixth Madrigal book* from 1614 are very similar to those of the *Fifth Madrigal book*, but Monteverdi goes one step further once again: monodic passages (where only one voice and the accompanying basso continuo sound) were still scarce in the *Fifth Madrigal book*. In the *Sixth Madrigal Book* they appear frequently and are fully integrated into the ensemble. A good example of this is the light-hearted «*Qui rise Tirsi*» (on a text by the popular poet Giambattista Marino), one of the few cheerful madrigals in a collection that revolves around loss and farewell and opens with the famous «*Lamento d'Arianna*». This lament of the king's daughter

Ariadne for her beloved Theseus was a (originally monodic) fragment from the opera *L'Arianna* from 1607. Giovanni Battista Doni, a musicologist and contemporary of Monteverdi, called the polyphonic version «*a mistake at the request of a Venetian nobleman*». Monteverdi's last two madrigal collections are on a very large scale and each contains more than two hours of music. In terms of style, they are very heterogeneous and the quality of the poetry varies greatly from dubious to absolutely excellent. The *Settimo libro dei madrigali* (1619) was dedicated to Catharina de Medici on the occasion of her marriage with Ferdinando Gonzaga. The book opens with «*Tempro la cetra*», an extensive piece with an instrumental *Sinfonia*, followed by a long monodic part in the so-called *stile rappresentativo*, the dramatic style of recitation in which the singer actually plays a role or sounds the voice of the poet. The *Eighth Book of Madrigals* appeared in 1638 under the telling title *Madrigali guerrieri et amorosi*. The theme of love and war as two sides of the same coin is illustrated in all its facets and spiced by what Monteverdi described in his foreword all the *stile concitato*, the agitated style (characterized by quick repeated notes). Examples of it can be found in the famous *Combattimento di Tancredi e Clorinda* and in «*Hor che 'l ciel e la terra*», one of Monteverdi's most captivating madrigals for six singers, two violins and basso continuo on a text by Francesco Petrarca.

L'art du madrigal selon Monteverdi

Denis Morrier

Considéré en son temps comme un génie visionnaire (il fut même surnommé « l'Oracle de la Musique » par son disciple Benedetto Ferrari), Claudio Monteverdi a profondément renouvelé le goût et le langage musical de la fin de la Renaissance, faisant émerger ce que l'on dénomme aujourd'hui l'esthétique baroque. Son œuvre monumentale couvre les trois principaux styles alors pratiqués : la *Musica da Capella* (d'église), la *Musica di Teatro* (de théâtre) et la *Musica da Camera* (de chambre). Dans ce dernier style, Monteverdi a exclusivement produit de la musique vocale, explorant en particulier le genre du madrigal : une forme séculaire qu'il porte à son ultime perfection.

Un jeune prodige

Monteverdi naît en 1567 à Crémone, en Lombardie, dans une famille bourgeoise aisée. L'enfant reçoit sa première éducation musicale à la maîtrise de la cathédrale. Cette institution était alors placée sous la direction de Marcantonio Ingegneri, un compositeur d'origine véronaise, célèbre dans toute l'Italie comme l'un des meilleurs contrapuntistes de son temps.

On ne reviendra jamais assez sur l'extraordinaire précocité de Claudio Monteverdi. Ses premières œuvres, les *Sacrae Cantiumculae*, sont imprimées à Venise en 1582 : il a tout juste quinze ans ! Deux ans plus tard, Monteverdi fait publier ses premières œuvres profanes, des *Canzonette* à trois voix. En 1587, Monteverdi diffuse ses premiers madrigaux à cinq voix à travers son *Primo Libro*.

À cette époque, le madrigal est le genre soumis à des codes formels et esthétiques bien établis. C'est une composition polyphonique sur un court poème dont chaque vers donne naissance à un traitement musical particulier. **Les vers peuvent se succéder, mais aussi alterner ou s'entrecroiser : cet emploi particulier du texte détermine la structure musicale, toute de contrastes, de retours et de superpositions.** Les plus diverses espèces du contrepoint peuvent s'y mêler : contrepoint simple (note contre note, propice à l'intelligibilité du texte), double (fleuri, voire virtuose) ou imitatif (fugues et imitations, causant une « lacération de la poésie »). Au plus près des figures de style du poème, le contrepoint s'attache à illustrer les mots les plus évocateurs par des jeux d'équivalences sonores, aujourd'hui dénommés « figuralismes » ou « madrigalismes ».

Dans « *Poi che del mio dolore* », le jeune Monteverdi fait preuve de sa parfaite maîtrise du contrepoint, mais il demeure respectueux des conventions dans ses figuralismes : l'expression de la « douleur » (*Dolor*) est édulcorée, seuls les « Hélas » (*Lasso*) font surgir un chromatisme plaintif, comme un signe précurseur des hardiesses à venir. Ses années crémonaises d'apprentissage s'achèvent en 1590 avec la parution du *Secondo Libro*. Sur le frontispice, le compositeur est pour la dernière fois désigné comme le « *discepolo del Sig. Marc'Antonio Ingegneri* ». Dix pièces sur les vingt-et-une du recueil empruntent leurs vers à Torquato Tasso (1544–1595) : ce « poète maudit » sera une source d'inspiration féconde tout au long de la carrière du compositeur. Parmi ces dix poèmes, « *Dolcissimi legami* » révèle une plus grande maîtrise du compositeur dans l'art du madrigalisme : il introduit un subtil jeu de décalage rythmique et de syncopes entre les voix, pour illustrer les entrelacs des liens amoureux.

Au service du Duc de Mantoue

Vers 1591, après avoir postulé sans succès à Vérone et à Milan, Monteverdi est engagé, comme simple chanteur et « joueur de viole » par le Duc de Mantoue, Vincenzo I (1562–1612). Son patron est une personnalité flamboyante, un grand mécène, amateur d'art et passionné de musique. Il recrute pour sa chapelle les meilleurs musiciens de son temps : Giaches de Wert,



Giovanni Battista Guarini

Benedetto Pallavicino, Giovanni Giacomo Gastoldi, Ludovico Viadana et un des premiers virtuoses du violon, issu de la communauté juive de sa cité : Salomone Rossi. Telle une jeune pousse transplantée en terre fertile, le talent de Monteverdi fleurit rapidement dans cet environnement propice aux échanges artistiques. Le *Terzo Libro* (1592) est son premier recueil mantouan. Il révèle une première rupture stylistique et présente les signes précurseurs de ce que Monteverdi dénomme après 1605 sa « seconde pratique » (*seconda prattica*). Elle se manifeste par l'emploi de dissonances, de chromatismes et de procédés d'écriture irréguliers (à cette époque qualifiés de *bizzarie* ou *stravaganze*), souvent proches de véritables erreurs, inspirées par l'interprétation expressive du texte poétique. Après Torquato Tasso, un nouveau poète s'impose durablement dans l'œuvre madrigalesque de Monteverdi : Giovanni Battista Guarini (1538–1612). Ce dernier réside à Mantoue entre décembre 1591 et avril 1592. Il compose les vers élégiaques d'« *Occhi un tempo mia vita* », que Monteverdi revêt d'un contrepoint tout en clair-obscur, mêlant harmonies suaves et dissonances poignantes.

Les manifestes de la *seconda prattica* : les Livres IV et V

En 1601, Monteverdi succède à Benedetto Pallavicino à la direction de la Chapelle Ducale. Un an plus tôt, le théoricien bolognaise Giovanni Maria Artusi, avait publié un traité pamphlétaire : *L'Artusi, ou de l'imperfection de la musique moderne*. Il y dénonce le caractère artificiel et élitiste de la musique moderne. Pour nourrir son argumentation, il analyse quatre madrigaux de Monteverdi non encore publiés et met en exergue leurs excentricités d'écriture, irrationnelles et fautives à ses yeux. La première réponse du compositeur survient en 1603, quand paraît son *Quarto Libro*. À la manière d'un pied de nez, il y introduit deux compositions que le théoricien avait fustigées. « *Sfogava con le stelle* » est sans doute le madrigal le plus surprenant du recueil. Monteverdi use d'une notation rythmique inhabituelle, qu'il emprunte à la pratique liturgique : le procédé du *falso bordone*, habituellement associé à la psalmodie. Chaque chanteur, à partir d'une seule note écrite, doit déclamer les paroles en suivant la prosodie du texte. Le chant gagne en liberté et en naturel, se rapprochant au plus près de la parole parlée.

Le *Quinto Libro* voit le jour en 1605. Il s'ouvre par une préface polémique où Monteverdi répond directement aux attaques d'Artusi. Il introduit pour la première fois dans ses écrits la notion de *seconda prattica* et conclut son propos par une sentence frappante : « *Voilà ce que j'ai voulu dire [...] afin que les ingénieux puissent envisager d'autres considérations « secondes » au sujet de l'harmonie, et qu'ils puissent croire que le Compositeur moderne œuvre sur les fondements de la vérité* ». **Dans ce *Quinto Libro*, Monteverdi recourt pour la première fois au procédé du *basso continuo* :** une nouvelle technique d'écriture où, à partir d'une simple partie de basse, les interprètes peuvent improviser un accompagnement polyphonique sur un instrument approprié (clavecin, luth, orgue, harpe, etc.).

« *T'amo mia vita* » révèle le profond renouvellement des procédés compositionnels suscité par l'introduction de cette basse continue : elle libère enfin les chanteurs du carcan polyphonique et suscite l'émergence du *stile concertato* (« écriture en dialogue »). Dans ce

madrigal (composé sur un poème de Guarini), deux modes d'expressions distincts s'opposent, l'un monodique, l'autre polyphonique : d'une part, la déclaration amoureuse de l'amante (« Je t'aime, ma vie ») qui s'incarne dans un solo de soprano, de style théâtral ; d'autre part, les commentaires de l'amant, confiés à une polyphonie des trois voix masculines ; le *plenum* de la tradition madrigalesque à cinq voix n'apparaissant, quant à lui, qu'à la fin de l'œuvre.

Après la publication du *Quinto Libro*, Monteverdi se voit toujours plus écrasé de travail. Les fêtes mantouanes se multiplient, les exigences du Duc se font plus harassantes. En 1607/08, tandis que se préparent puis sont célébrées les noces du Prince héritier, deux opéras voient le jour (*L'Orfeo* puis, l'année suivante, *L'Arianna*), ainsi qu'une comédie mêlée de divertissements (*L'Idropica*) et un grand ballet de cour (le *Ballo delle Ingrate*). Tout au long de sa carrière mantouane, Monteverdi fut chargé de composer des musiques à danser, qu'il réunit un recueil imprimé en 1607 : les *Scherzi musicali*. Il est conclu, comme en apothéose, par un ample *balletto* dont les vers ont été composés par le prince héritier en personne : « **De la bellezza le dovute** ». Cette composition ambitieuse, pour trois voix chantées et trois parties instrumentales, formée d'une *Entrata* suivie de six mouvements de danses contrastées, témoigne avec éloquence de la splendeur mantouane au crépuscule de la dynastie des Gonzague.

Le Maître de Chapelle de San Marco

À la mort du Duc Vincenzo, en 1612, Monteverdi entre en conflit au sujet de ses émoluments avec son successeur, Francesco. Il est finalement remercié et, après une année de tractations et d'hésitations, il obtient le poste de *Maestro di Capella* de l'église palatine des Doges de Venise : la Basilique Saint-Marc. En 1614, il fait publier son *Sesto Libro*, qui s'ouvre par le « **Lamento d'Arianna** » : un arrangement à cinq voix que Monteverdi élabore à partir de l'épisode le plus fameux de son deuxième opéra (dont la partition originale est aujourd'hui perdue). Pour métamorphoser cette scène (conçue pour une cantatrice soliste, avec des ponctuations chorales et orchestrales) en un madrigal polyphonique (à cinq voix), le compositeur doit remanier son livret (en évacuant les interventions

du chœur) et s'adonner à une reconstruction du matériau musical originel. Ainsi, certains vers (tel le *lasciatemi morire* initial) sont traités en imitations, quand d'autres cherchent à reproduire, avec plusieurs voix, l'efficacité déclamatoire du *stile recitativo* monodique. Le *Sesto Libro* comprend également six madrigaux en *stile concertato*, parmi lesquels « **Qui rise Tirsi** » : grâce au soutien instrumental de la basse continue, Monteverdi fait ici dialoguer deux duos (de sopranos puis de ténors) aux ornements virtuoses, avant de faire entendre le *plenum* polyphonique, puis de nouer divers dialogues aux dispositifs sans cesse renouvelés, jusqu'à la conclusion offerte par toutes les voix.

En 1619, Monteverdi fait paraître son *Settimo Libro*, qu'il conçoit à la manière d'un manifeste moderniste, comme le confirme son titre militant : *Concerto*. **Ce recueil consacre en effet la métamorphose du madrigal en un genre expérimental où les formes, mais aussi les rapports entre les voix et les instruments, se réinventent sans cesse.** Il s'ouvre, à la manière d'un opéra, par un véritable prologue allégorique : « *Tempo la cetra* », sur un poème de Gianbattista Marino, pour ténor solo avec accompagnement instrumental. Dès cette première pièce, Monteverdi rompt avec toutes les conventions du madrigal : la polyphonie fait place à la monodie, la voix se mêle aux instruments, la danse s'imisce dans la poésie en musique.

Le recueil présente ensuite quatorze « duos de chambre », pour voix égales, dont « *Interrotte speranze* », au caractère à la fois lyrique et mystérieux. Le recueil s'achève en apothéose avec trois « musiques à danser », parmi lesquelles l'enivrant « *Chiome d'oro, bel thesoro* », délicieux blason érotique dédié à la chevelure de l'être aimé.

Dans le dernier trimestre de l'année 1638, Claudio Monteverdi, alors âgé de soixante et onze ans, fait imprimer son *Libro Ottavo*. Ce recueil monumental, précédé d'une riche préface (le plus important document explicatif qu'ait laissé le compositeur), est son testament musical et esthétique. Dans le prolongement des expérimentations du *Settimo Libro*, ces « *Madrigaux guerriers et amoureux* » mêlent des compositions d'époques, de genres et



La place Saint-Marc, Canaletto (1730)

d'effectifs divers : *canzonette* à trois voix, duos et trios *da camera*, madrigaux concertants d'ampleur variable, avec diverses combinaisons instrumentales et des effectifs vocaux variés. La partie dédiée aux *madrigali amorosi* s'ouvre par une ample composition concertante, à six voix et instruments : « **Altri canti di Marte** ». Le madrigal est divisé en deux parties, correspondant aux deux quatrains et aux deux tercets du sonnet de Marino. Elles opposent, à l'instar de la construction du recueil, les *affetti guerrieri* et les *affetti amorosi*. Comme Monteverdi l'explique dans sa préface, les passions violentes doivent être figurées par un style musical inédit : le *stile concitato* (style agité), empli de figuralismes tempétueux et évocateurs, figurant les bruits et les fureurs de la guerre. En revanche, les passions amoureuses, qui relèvent d'un style « tempéré ou calme », sont traitées en un subtil *stile concertato*, faisant dialoguer voix et instruments au gré des vers. Ainsi, Monteverdi donne à entendre toutes les images hautes en couleur du poème. « **Hor che 'l ciel e la terra** » est le joyau des madrigaux guerriers. Composé sur un sonnet de Pétrarque, il est également divisé en deux parties correspondant l'une aux quatrains, l'autre aux tercets. Dans la première partie se succèdent les trois styles musicaux correspondant aux trois « passions essentielles » distinguées par le compositeur dans sa préface : les « styles » *molle*



Claudio Monteverdi en 1640 par Bernardo Strozzi

(« calme »), *temperato* (« tempéré ») et *concitato* (« agité »). La *seconda parte*, monument de contrepoint aux dissonances suaves, s'achève par un tour de force : les six voix font un saut vertigineux en miroir, les parties de basse et de soprano se croisent, puis rejoignent par paliers successifs leur tessiture naturelle jusqu'à l'apothéose finale, aussi poignante que radieuse. Ainsi que le remarquait dès 1950 l'éminent musicologue Léo Schrade, ce chef-d'œuvre testamentaire incarne, par son architecture savante et rigoureuse, son écriture aussi suave qu'éloquente et surtout, par sa beauté inouïe, l'ultime accomplissement de la forme madrigalesque.

Musicien et musicologue, Denis Morrier a publié plusieurs ouvrages consacrés à Monteverdi, dont Monteverdi et l'Art de la Rhétorique (Philharmonie de Paris, 2015) ainsi qu'une récente biographie, Monteverdi (Bleu Nuit, 2017).

Claudio Monteverdi – Zauberer in Sprache und Musik

Katrin Stöck

Ein Konzert ausschließlich mit Madrigalen von Claudio Monteverdi? Ausschließlich mit Madrigalen von Claudio Monteverdi und sparsam besetzt mit ein paar Streichern, Sängern und basso continuo: Trotzdem oder gerade damit eröffnet sich dem Zuhörer der gesamte Kosmos der beginnenden modernen Musik. Monteverdis Werke an der Wende von der Renaissance zum Barock erscheinen als Keimzellen verschiedener musikalischer Gattungen. Zunächst kommen sie so scheinbar unspektakulär daher wie im ersten und zweiten Madrigalbuch (1587 und 1590), die Tradition von Madrigal und Motette in sich tragend und erweiternd um eine differenzierte und zu Herzen gehende Textausdeutung.

Aus dem ersten Buch erklingt das Madrigal «*Poichè del mio dolore*», auf den Text eines unbekanntes Dichters. Es ist typisch fünfstimmig und vertont in imitierender Weise die Textstrophen nacheinander. Allerdings war es üblich, der gleichen Textzeile in allen Stimmen auch die gleiche musikalische Phrase zuzuordnen (dies wird mit dem Begriff *Soggetto* bezeichnet), Monteverdi variiert aber bereits das erste *Soggetto*, das in einigen Stimmen mit einer Terz nach oben in anderen mit einer Terz nach unten beginnt. Aus dem zweiten Buch ist «*Dolcissimi legami*» vertreten, der Text stammt von Torquato Tasso (1544–1595), der mit seinem Epos *Gerusalemme liberata* und weiteren Werken einen großen Fundus an Texten für Oper und Vokalmusik der Zeit geschaffen hatte.

Monteverdis drittes Buch ist mit «*Occhi, un tempo mia vita*» auf einen Text von Giovanni Battista Guarini (1538–1612) präsent, der durch seine Schäferlyrik (*Il pastor fido*), seine Zeit geprägt hat.



Adriaen van Nieulandt d.J.: *Amaryllis bekränzt Myrtillos* (1648)

Die Welt der liebenden und aus Liebe leidenden Schäfer und Schäferinnen belebt einen Großteil der Madrigale Monteverdis und seiner Zeitgenossen. Das dritte Buch veröffentlichte er 1592 zunächst noch ohne Basso continuo. Aber die Entwicklung ging weiter: 1615 erschien eine neue Version mit verzeichnetem Basso continuo. Durch die Einbeziehung eines Bassfundamentes werden die Stimmen in ihren Ausdrucksmöglichkeiten und der Stimmführung freier, Einzelstimmen können über dem Bass entfaltet, Duette gesponnen werden. Dies ermöglicht auch eine individuellere Textausdeutung, das Ich kann als Einzelstimme einem Ensemble entgegengestellt werden und damit dramatischeren Ausdruck gewinnen.

All dies entwickelt Monteverdi ab dem vierten (1603) und vor allem dem fünften Madrigalbuch (1605), dessen «*Cruda Amarilli*» eines der Madrigale war, an denen sich die Debatte mit dem Bologneser Geistlichen Giovanni Maria Artusi (um 1540–1613) um die erlaubten und nicht erlaubten Freiheiten der Textausdeutung und Stimmführung entzündete. Die Monteverdi-Spezialisten

Silke Leopold hat in ihren Büchern herausgearbeitet, dass es sich von Monteverdis Seite aus hier weniger um eine aktive Kontroverse handelte; Monteverdi wurde von Artusi zwar herausgefordert, agierte aber eher passiv. Zwischenzeitlich sah er sich doch genötigt zu reagieren, phasenweise übernahm dies auch sein Bruder Giulio Cesare Monteverdi (1573–1630/31), wie in der Vorrede zu den *Scherzi musicali* von 1607. Denn eigentlich sprachen Artusi und Monteverdi von unterschiedlichen Dingen. Artusi ging es um das theoretische Prinzip des Tonsatzes, er veröffentlichte die Beispiele aus Monteverdis Madrigalen nicht nur ohne deren Autor zu nennen, sondern auch ohne die entsprechenden Texte und prangerte dort satztechnische Fehler an. Monteverdi aber ging es um die kompositorische Praxis. Er wollte zum Herzen der Zuhörer sprechen und nicht an ihren Verstand appellieren, die theoretische Debatte interessierte ihn wenig, das angekündigte Buch dazu erschien nie, da sich seine Art der Textbehandlung, in der der Ausdruck der Emotion über dem Tonsatz steht, durchgesetzt hatte.

Aus dem vierten Madrigalbuch erklingt «*Sfogava con le stelle*», der Text stammt vermutlich von Ottavio Rinuccini (1562–1621). Das Besondere ist hier die homorhythmische Deklamation des Textes an vielen Stellen, wodurch ein sehr gutes Textverständnis erreicht wird. Besonders interessant sind einige Abschnitte, in denen Monteverdi nur den zu verwendenden Ton in jeder Stimme notiert, den Rhythmus aber nicht. Dieser wird von allen Stimmen nach dem Sprechrhythmus des Textes gestaltet, er entsteht also direkt aus dem Sprachempfinden der Sänger mit Blick auf dramatischen Ausdruck des Gesagten. Bestimmte Schlüsselworte sind von Monteverdi auskomponiert, wodurch er eine stärkere Betonung der emotionalen Komponenten erreicht, wenn etwa das lyrische Ich in erregten aufsteigenden Linien ausruft: «*O, imagini belle*» (Oh, ihr schönen Abbilder).

«*T'amo mia vita*», aus dem fünften Buch wieder auf einen Text von Guarini komponiert, zeigt jetzt deutlich, was der unterlegte Generalbass ermöglicht: Der Sopran beginnt mit dem Ausruf «*T'amo mia vita*» allein mit Generalbassbegleitung, die

Unterstimmen als Terzett antworten eher homophon. Dieses Schema wird mehrfach wiederholt und die Sopranstimme steigt mit wachsender Begeisterung immer höher in ihrer Bekräftigung des Liebesschwurs. Wenn später der Ausruf «*T'amo mia vita*» von allen aufgegriffen wird, ist die traditionelle Madrigalstruktur wieder erreicht.

Monteverdi schritt weiter, komponierte Opern – *L'Orfeo* und *L'Arianna* (1607 und 1608) – und verfeinerte seine Interpretation der Monodie, der aus der missverstandenen Antikenrezeption erwachsenen Idee des Sologesangs über einer Instrumentalbegleitung, die auch andere Gattungen und Gesangspraktiken der Renaissance zum Vorläufer hatte. *L'Orfeo* ist nicht nur ein Meisterwerk des dramatischen Sologesangs, allein der Gesang des Orpheus zur Erweichung des Hades ist ein musikalisches Kunstwerk mit beeindruckender Stringenz der musikalischen Überredung. Nein, *L'Orfeo* mit seiner Ouvertüre und anderen instrumentalen Stücken ist auch ein Beispiel für die beginnende Emanzipierung der Instrumentalmusik.

Monteverdis Oper *L'Arianna* war mit Sicherheit ein ähnliches theatrales Meisterwerk, leider ist es verschollen, überliefert ist nur das berühmte «*Lamento d'Arianna*», ein Sologesang, die Klage der verlassenen Arianna, der Text stammt wiederum von Ottavio Rinuccini. Diese Klage formte Monteverdi in ein fünfstimmiges mehrteiliges Madrigal um, das sein sechstes Madrigalbuch (1614) eröffnet. Die Sopranlinien werden in die Stimmen aufgelöst und als *Soggetti* verwendet. Die individuelle Klage der einzelnen Figur verwandelt Monteverdi hier in ein mehrstimmiges Gefüge, das trotzdem das individuelle Leid musikalisch anrührend transportiert.

Auch das Madrigal «*Qui rise, o Tirsi, e qui ver' me rivolve*» stammt aus dem sechsten Buch, und ist der achte Teil der Sestina *Lagrime d'Amante al Sepolcro dell'Amata*, eines Madrigalzyklus auf einen Text von Scipione Agnelli (1586–1653). Diese Sestina entstand auf Bitten des Mantuaner Herzogs Vincenzo, der den Tod der jungen und außerordentlich begabten Sängerin Caterina Martinelli betrauerte. Monteverdi kombiniert duettierende



Angelika Kauffmann: *Ariadne, von Theseus verlassen* (1774)
Museum of Fine Arts, Houston

Passagen verschiedener Stimmen im Kontrast unterschiedlicher Klangfarben und lässt die gesamte Fünfstimmigkeit jeweils bei «*o memoria felice, o lieto giorno*» (oh, glückliche Erinnerung, oh freudiger Tag) erklingen. Dieses konzertierende Prinzip, in dem die fünfstimmige Erinnerung ritornellhaft wiederkehrt, kann auch als Keimzelle späterer weltlicher Kantaten gehört werden und rührt mit seinen luftigen Duettkoloraturen, die in Erinnerung an glückliche Tage schwelgen.

Im siebten und achten Madrigalbuch (1619 und 1638) entfaltet sich dann eine ganze Welt der Vokalmusik, in der Monteverdi alle möglichen Gattungen bereits anlegt, die im Barock wichtig werden sollen: Der Wechsel von instrumentalen mit vokalen, von solistischen und chorischen Abschnitten, verweist auf die Gattung der Kantate mit ihren Arien, Chören und Chorälen, eröffnenden Sinfoniae und Ritornellen, gleichzeitig wird auf konzertierende Instrumentalmusik vorausgewiesen. Andere Stücke sind nicht nur Kantaten, sondern kleine Opernszenen, in denen Monteverdi sein gesamtes Theatergefühl ausspielt.

Im siebten Buch findet sich «*Tempo la cetra*» für Tenor und Instrumente nach einem Sonett von Giambattista Marino (1569–1625), eigentlich eine Solokantate mit einleitender Sinfonia, Solo-Tenor-Passagen und instrumentalen Ritornellen. Interessant ist hier besonders die lange Sinfonia am Ende des Werkes, die mit ihren verschiedenen musikalischen Charakteren in der Form langsam-schnell-langsam auch für sich stehen könnte. Der Tenorpart ist ein Beispiel für Monteverdis virtuose Stimmbehandlung und Textausdeutung, wenn der Himmel («*il ciel*») beispielsweise durch eine Koloratur, die den gesamten Stimmumfang des Sängers durchfliegt, gezeichnet wird.

Ganz anders zeigt sich das Duett für zwei Tenöre «*Interotte speranze, eterna fede*», ebenfalls aus dem siebten Buch, wiederum auf einen Text von Guarini. Auch hier sind enttäuschte Hoffnungen das Thema und atemberaubend ist Monteverdis Gestaltung der fahlen und tristen Szenerie. Jeweils aus einem gemeinsamen Anfangston schälen sich die beiden Stimmen heraus und finden fast quälend zu Terzklängen. Die Ausschreitung der Oktave dauert scheinbar endlos, endloses Leid malend, ein Kleinod Monteverdi'scher Kunst in seiner unmittelbaren Ausweglosigkeit. Das Gegenstück dazu ist das Sopranduett «*Chiome d'oro*» aus dem gleichen Buch und auf einen anonymen Text, eine *Canzonetta a due voci*. Es konzertieren hier die beiden Soprane im Wechsel mit den beiden Violinen, jubilieren und besingen die erwiderte Liebe.

In seinem achten Madrigalbuch geht Monteverdi noch weiter und führte ganz neue Genera von Vokalmusik ein. Es finden sich hier *Madrigali guerrieri, et amorosi*, die Monteverdi im konzertierenden Stil mit Instrumenten und Vokalstimmen über einem Basso continuo gestaltet. «*Altri canti di Marte*», wiederum auf einen Text von Marino, ist dabei dem *Canti Amorosi* überschriebenen zweiten Teil zugeordnet. Zunächst überwiegen die textbetonten deklamierenden Passagen, wenn davon die Rede ist, dass andere von Krieg und Kämpfen singen. Ab «*Io canto, Amor*» – das Ich singt von den Kämpfen und Waffen der Liebe – lässt Monteverdi verspielte Vokal- und Instrumentalstimmen konzertieren, die auch wieder ganz in ein Tutti zusammengefasst oder in ein Solo aufgelöst werden.

«*Hor che'l ciel e la terra*», auf ein Sonett aus Francesco Petrarca (1304–1374) «*Canzonere*», ist dagegen das zweite Stück aus dem *Canti Guerrieri* genannten ersten Abschnitt des Bandes. Komponiert in der gleichen Besetzung wie «*Altri canti di marte*», macht Monteverdi hier auch einen ähnlichen Kontrast auf: Zunächst deklamieren alle Stimmen in sehr tiefer Lage, quasi regungslos, das erste Quartett des Sonetts, in dem davon die Rede ist, dass Himmel, Erde und Natur schweigen und ruhen. Das Ich aber ist verfolgt vom Krieg (der Liebe), entsprechend erregt konzertieren im weiteren Verlauf die Stimmen. Der neue Stil, der *stile concitato*, der erregte Stil, wie Monteverdi ihn nannte, wird hier besonders deutlich hörbar, vor allem an Stellen, an denen direkt vom Krieg («*guerra*») die Rede ist, der entweder mit punktierten Rhythmen oder aber mit schnellen Tonwiederholungen gezeichnet wird.

Zwei weitere Stücke komplettieren das Konzert. Einmal der Balletto *De la bellezza le dovute lodi* aus der von Monteverdis Bruder herausgegebenen Sammlung *Scherzi musicali* von 1607. Alle drei Stimmen sind sowohl vokal als auch instrumental zu besetzen. Nach einer instrumentalen Entrata folgt der Balletto mit verschiedenen Tanzsätzen: Pavana, Gagliarda, Corrente, Volta, Sarabanda und Allemanda. In festlicher Weise werden die Freuden der Liebe und der Widerstreit der verschiedenen beteiligten Götter besungen. Ganz anders wird die Liebe in dem Solo-Madrigal «*Si dolce è'l tormento*» durchlitten. Das Stück stammt als einziges aus keiner der von Monteverdi verantworteten Sammlungen, sondern findet sich im *Quarto scherzo delle ariose vaghezze*, 1624 herausgegeben von Carlo Milanuzzi (ca. 1590 – ca. 1647). Milanuzzi war selbst Komponist, nahm in seine Sammlungen aber auch Werke anderer Komponisten auf und spiegelte damit Facetten des Musiklebens in Venedig wider, wo ja auch Monteverdi ab 1613 wirkte. «*Si dolce è'l tormento*» ist ein Solostück für Sopran und Basso continuo und in seiner Schlichtheit und anrührenden Aussage so unübertroffen, dass es zu recht in fast keinem Monteverdi-Programm fehlt. Strophisch, ohne jede Einleitung oder Ritornell, trägt die Sopranstimme ihr süßes Liebesleid trotz

unerwiderter Liebe vor. Eine die Töne wiederholende und dadurch langsam absteigende Linie malt die Resignation und nach kurzem Aufbäumen und in der Höhe verharrendem Hoffnungsschimmer, sinkt die Stimme wieder in lustvolles Leid hinab.

Katrin Stöck studierte Musik-, Theater- und germanistische Literaturwissenschaft, promovierte über Musiktheater in der DDR, forscht zu portugiesischem Musiktheater und ist ab 2019/20 Konzertdramaturgin beim Loh-Orchester Sondershausen/Theater Nordhausen.

Collegium Vocale Gent

Soprano I

Hana Blažíková

Soprano II

Kristen Witmer

Alto

Benedict Hymas

Tenore I

Guy Cutting

Tenore II

Tore Denys

Basso

Wolf Matthias Friedrich

Violino I

Bojan Čičić

Violino II

Anais Chen

Violoncello

Ageet Zweistra

Violone

Joe Carver

Cembalo*

Bart Naessens

Luth

Thomas Boysen

*clavecin à 1 clavier, fait par
M. Kramer d'après G. Mondini
(Florence, fin du 17^e siècle)

Interprètes

Biographies

Collegium Vocale Gent

Le Collegium Vocale Gent fut créé en 1970 à l'initiative de Philippe Herreweghe. L'ensemble était à l'époque l'un des premiers à vouloir étendre les nouveaux principes d'interprétation de la musique baroque à la musique vocale. Cette approche authentique, mettant l'accent sur le texte et la rhétorique est à la base d'un langage sonore transparent. Ceci a permis au Collegium Vocale Gent d'obtenir en quelques années une reconnaissance internationale et d'être invité à se produire dans des salles de concert et des festivals musicaux prestigieux en Europe, aux États-Unis, en Russie, en Amérique du Sud, au Japon, à Hong Kong et en Australie. Depuis 2017 l'ensemble organise son propre festival d'été en Toscane: Collegium Vocale Crete Senesi. Au fil du temps, le Collegium Vocale Gent s'est développé au niveau de l'effectif en un ensemble très flexible, avec un répertoire large couvrant les différentes périodes stylistiques. Son atout le plus important consiste à pouvoir utiliser pour chaque projet un effectif adéquat. La musique de la Renaissance est interprétée par un ensemble de solistes. La musique baroque allemande, et plus spécifiquement les œuvres vocales de Bach, est encore leur domaine de prédilection. Actuellement, le Collegium Vocale Gent interprète de préférence cette musique avec un petit ensemble dans lequel les chanteurs assument tant les parties chorales que solistes. Le Collegium Vocale Gent se consacre aussi à l'interprétation des oratorios romantiques, modernes et contemporains, avec un effectif symphonique jusqu'à 80 chanteurs. Pour la réalisation de ces projets, le Collegium Vocale Gent collabore avec divers ensembles qui



Collegium Vocale Gent
photo: Foppe Schut



mettent l'accent sur la recherche historique, tels que l'orchestre baroque du Collegium Vocale Gent, l'Orchestre des Champs-Élysées, le Freiburger Barockorchester ou l'Akademie für Alte Musik Berlin. Certains projets ont vu le jour grâce à la collaboration avec des orchestres symphoniques renommés comme l'Antwerp Symphony Orchestra, le Concertgebouw Orchestra d'Amsterdam, le Budapest Festival Orchestra, la Staatskapelle Dresden et le Chamber Orchestra of Europe. Ivor Bolton, Marcus Creed, Reinbert de Leeuw, Iván Fischer, René Jacobs, Yannick Nézet-Séguin, Kaspars Putnins, Jos van Immerseel, Paul Van Nevel et James Wood figurent parmi les chefs à avoir déjà dirigé le Collegium Vocale Gent. Sous la direction de Philippe Herreweghe, l'ensemble s'est construit une riche discographie de plus de 100 enregistrements, principalement édités par les labels Harmonia Mundi France et Virgin Classics. 2010 a vu naître un tout nouveau projet discographique: la création par Philippe Herreweghe avec Outhere Music de son propre label, Phi. Cela lui donne l'opportunité de construire en toute liberté artistique un catalogue riche et varié. À ce jour, une vingtaine d'enregistrements d'œuvres vocales de Bach, Byrd, Beethoven, Brahms, Dvořák, Gesualdo, Haydn et Vitoria sont parus. Les plus récents disques sont consacrés aux *Vespro della Beata Vergine* de Claudio Monteverdi et à des cantates de Johann Sebastian Bach («Sonn und Schild»). L'ensemble a également enregistré le *Via crucis* de Franz Liszt avec Reinbert de Leeuw pour le label Alpha. Le Collegium Vocale Gent est subventionné par la Communauté flamande et la ville de Gand. L'ensemble est aussi soutenu par la Loterie Nationale de Belgique.

Collegium Vocale Gent

Das Collegium Vocale wurde 1970 auf Initiative von Philippe Herreweghe gegründet und war seinerzeit eines der ersten Ensembles, welches den damals neuartigen Interpretationsansatz für Barockmusik für das vokale Repertoire fruchtbar zu machen versuchte. Dieser auf Authentizität abzielende Ansatz gründet auf einem transparenten Klangbild und akzentuiert den Text und dessen rhetorische Implikationen. Innerhalb weniger

Jahre erwarb sich das Collegium Vocale Gent internationale Anerkennung und wurde in wichtige Konzertsäle und zu renommierten Festivals in ganz Europa, in die USA, nach Russland, nach Japan, nach Hong Kong und nach Australien eingeladen. Seit 2017 veranstaltet das Ensemble mit den «Collegium Vocale Crete Senesi» sein eigenes Sommerfestival in der Toskana. Im Laufe der Jahre hat sich das Collegium Vocale Gent zu einer besetzungsmäßig sehr flexiblen Formation entwickelt, welche ein mehrere Stilepochen überspannendes Repertoire abdeckt. Seinen Erfolg verdankt es wesentlich dem Umstand, dass es für jedes einzelne Projekt eine stilistisch adäquate Besetzungslösung anzubieten vermag. Derzeit wendet sich das Collegium Vocale bevorzugt jenem Werktypus zu, bei welchem die Sängerinnen und Sänger gleichermaßen solistische wie Ripieno-Aufgaben übernehmen. Es gestaltet aber weiterhin auch oratorische Werke aus der Romantik, der Moderne und aus der zeitgenössischen Musik und verfügt hierbei über eine Besetzungstärke von bis zu 80 Personen. Um all diese Projekte verwirklichen zu können, arbeitet das Collegium Vocale Gent mit verschiedenen Ensembles zusammen, die sich ebenfalls der musikhistorischen Recherche verschrieben haben, etwa dem Orchestre des Champs-Élysées, dem Freiburger Barockorchester und der Akademie für Alte Musik Berlin. Einige Projekte kamen auch dank der Zusammenarbeit mit renommierten Sinfonieorchestern zustande, wie etwa dem Antwerp Symphony Orchestra, dem Koninklijk Concertgebouworkest, dem Budapest Festival Orchestra, der Staatskapelle Dresden und dem Chamber Orchestra of Europe. Ivor Bolton, Marcus Creed, Reinbert de Leeuw, Iván Fischer, René Jacobs, Yannick Nézet-Séguin, Kaspars Putnins, Jos van Immerseel, Paul Van Nevel und James Wood sind nur einige der Dirigenten, die mit dem Collegium Vocale Gent bisher zusammen gearbeitet haben. Das Ensemble kann eine umfangreiche Diskographie mit mehr als 100 Aufnahmen unter der Leitung von Philippe Herreweghe vorweisen und ist hauptsächlich mit den Labels Harmonia Mundi France und Virgin Classics verbunden. 2010 wurde schließlich aus der Zusammenarbeit Philippe Herreweghes mit Outhere Music heraus das eigene Label Phi gegründet.

Dies gibt ihm die Möglichkeit, einen reichhaltigen und vielfältigen Katalog in völliger künstlerischer Freiheit zu erstellen. Bislang sind auf Phi rund zwanzig Aufnahmen von Vokalwerken von Bach, Byrd, Beethoven, Brahms, Dvořák, Gesualdo, Haydn und Vitoria erschienen. Die jüngsten Aufnahmen widmen sich Claudio Monteverdis *Marienvesper* und den Kantaten von Johann Sebastian Bach (Albumtitel «Sonn und Schild»). Für das Label Alpha nahm das Ensemble zudem Franz Liszts *Via crucis* mit Reinbert de Leeuw auf. Das Collegium Vocale Gent wird von der Flämischen Gemeinschaft und der Stadt Gent gefördert. Es erhält zudem Unterstützung durch die Belgische Nationallotterie.

Philippe Herreweghe direction

Philippe Herreweghe est né à Gand. Dans sa ville natale, il mène de front des études universitaires et une formation musicale au conservatoire dans la classe de piano de Marcel Gazelle. Il fonde le Collegium Vocale Gent en 1970. Nikolaus Harnoncourt et Gustav Leonhardt l'invitent alors à collaborer à l'enregistrement intégral des cantates de Bach. En 1977, il fonde à Paris La Chapelle Royale, spécialisée dans l'interprétation de la musique française du Siècle d'or. Il a été directeur artistique des Académies Musicales de Saintes de 1982 à 2002. Durant cette période voient également le jour l'Ensemble Vocal Européen, spécialisé dans la polyphonie de la Renaissance, et l'Orchestre des Champs-Élysées, fondé en 1991 dans le but de remettre en valeur les répertoires romantique et préromantique interprétés sur instruments d'époque. Depuis 2009, il travaille activement avec le Collegium Vocale Gent sur le développement d'un grand chœur symphonique au niveau européen. Depuis 2001, il est directeur artistique de l'Accademia delle Crete Crete Senesi, le festival d'été toscan connu depuis 2017 sous le nom de Collegium Vocale Crete Senesi. Toujours à la recherche de nouveaux défis musicaux, Philippe Herreweghe est depuis quelques temps très actif dans le grand répertoire symphonique, de Beethoven



Philippe Herreweghe
photo: Matthias Baus

à Stravinsky. Il est chef d'orchestre de l'Antwerp Symphony Orchestra depuis 1997. Il est aussi un chef invité très demandé auprès d'orchestres tels que le Concertgebouw Orchestra d'Amsterdam, le Gewandhausorchester de Leipzig, le Scottish Chamber Orchestra ou le Tonhalle Orchester Zurich. Au cours des prochaines saisons, des engagements sont prévus avec la Staatskapelle Dresden, le Philharmonia Orchestra, le Shanghai Symphony Orchestra et le Cleveland Orchestra. Philippe Herreweghe s'est construit une très large discographie de plus de 120 enregistrements auprès des labels Harmonia Mundi, Virgin Classics et Pentatone. Les incontournables de cette discographie sont entre autres les *Lagrime di San Pietro* de Lassus, la *Matthäuspassion* de Bach, l'intégrale des symphonies de Beethoven et Schumann, *Des Knaben Wunderhorn* de Mahler, la *Symphonie N° 5* de Bruckner, *Pierrot Lunaire* de Schönberg et la *Symphonie de psaumes* de Stravinsky. En 2010, il a créé avec Outhere Music son propre label, Phi. Trente enregistrements sont désormais disponibles, avec de la musique allant de Byrd à Stravinsky. Les enregistrements les plus récents comprennent les *Vespro della Beata Vergine* de Monteverdi, les *Symphonies N° 2 à 5* de Schubert et «Sonn und Schild», consacré à des cantates de Johann Sebastian Bach. Philippe Herreweghe a reçu plusieurs distinctions. En 1990, l'Association professionnelle de la critique de théâtre, de musique et de danse l'a nommé «Personnalité musicale de l'année». Avec le Collegium Vocale Gent, il est élu en 1993 «Ambassadeur culturel de Flandre» et se voit attribuer l'ordre d'Officier des Arts et Lettres l'année suivante. Nommé Doctor honoris causa de l'Université catholique de Louvain en 1997, il reçoit en 2003 le titre de Chevalier de la Légion d'Honneur. En 2010, la ville de Leipzig lui attribue la Bach-Médaille, qui récompense son travail réalisé en tant qu'interprète de l'œuvre de Bach. En 2017, Philippe Herreweghe a reçu un doctorat honorifique à l'Université de Gand.

Philippe Herreweghe Leitung

Philippe Herreweghe wurde in Gent geboren und absolvierte in seiner Heimatstadt sowohl ein Studium an der Universität als auch eine musikalische Ausbildung am Konservatorium in der Klavierklasse von Marcel Gazelle. 1970 gründete er das Collegium Vocale Gent. Nikolaus Harnoncourt und Gustav Leonhardt luden ihn daraufhin ein, an ihrer Gesamtaufnahme von Bachs Kantaten mitzuwirken. 1977 gründete er in Paris das Ensemble La Chapelle Royale und spezialisierte sich auf die Interpretation französischer Musik aus dem 18. Jahrhundert. Von 1982 bis 2002 war er künstlerischer Leiter der Académies Musicales de Saintes. In dieser Zeit rief er auch das Ensemble Vocal Européen ins Leben, das sich auf die Polyphonie der Renaissance spezialisiert hat, außerdem das Orchestre des Champs-Élysées, das 1991 mit dem Ziel gegründet wurde, dem romantischen und vorromantischen Repertoire auf historischen Instrumenten neue Aufmerksamkeit zu verschaffen. Seit 2009 treibt Herreweghe die Entwicklung des Collegium Vocale Gent zu einem großen symphonischen Chor auf europäischem Niveau mit Nachdruck voran. Seit 2001 ist er künstlerischer Leiter der Accademia delle Crete Senesi, einem Sommerfestival in der Toskana, welches seit 2017 in Collegium Vocale Crete Senesi umbenannt wurde. Stets auf der Suche nach neuen musikalischen Herausforderungen, war Philippe Herreweghe in jüngster Zeit sehr aktiv in der Erschließung des großen symphonischen Repertoires, von Beethoven bis Strawinsky. Seit 1997 ist er als Dirigent dem Antwerp Symphony Orchestra verbunden. Darüber hinaus ist er ein gefragter Gastdirigent bei Orchestern wie dem Koninklijk Concertgebouworkest Amsterdam, dem Gewandhausorchester Leipzig, dem Scottish Chamber Orchestra oder dem Tonhalle Orchester Zürich. In den kommenden Saisons sind Engagements bei der Staatskapelle Dresden, beim Philharmonia Orchestra in London, beim

Shanghai Symphony Orchestra und beim Cleveland Orchestra geplant. Philippe Herreweghe kann eine sehr umfangreiche Diskographie mit mehr als 120 Aufnahmen für die Labels Harmonia Mundi, Virgin Classics und Pentatone vorweisen. Zu deren Glanzpunkten gehören Lassus' *Lagrime di San Pietro*, Bachs *Matthäuspasion*, sämtliche Symphonien von Beethoven und Schumann, Mahlers *Des Knaben Wunderhorn*, Bruckners *Symphonie N° 5*, Schönbergs *Pierrot Lunaire* und Strawinskys *Symphonie de psaumes*. Im Jahr 2010 gründete er zusammen mit Outhere Music sein eigenes Label Phi. Dreißig Aufnahmen mit Musik von Byrd bis Strawinsky sind auf diesem Label mittlerweile verfügbar. Zu den jüngsten gehören Monteverdis *Vespro della Beata Vergine*, Schuberts *Symphonien N° 2 bis 5* sowie das Bach-Kantaten-Programm «Sonn und Schild». Philippe Herreweghe wurde vielfach ausgezeichnet. 1990 wurde er von der Association professionnelle de la critique de théâtre, de musique et de danse als «Personnalité musicale de l'année» ausgezeichnet. Zusammen mit dem Collegium Vocale Gent wurde er 1993 von der Flämischen Gemeinschaft zum «Kulturbotschafter Flanderns» ernannt und im folgenden Jahr durch das französische Kulturministerium als Officier in den Ordre des Arts et Lettres aufgenommen. 1997 wurde er von der Katholischen Universität Löwen zum Doktor honoris causa promoviert, 2003 wurde er als Chevalier in die Légion d'Honneur aufgenommen. Im Jahr 2010 verlieh ihm die Stadt Leipzig die Bach-Medaille in Anerkennung seiner Verdienste um das Werk von Johann Sebastian Bach. 2017 erhielt Philippe Herreweghe die Ehrendoktorwürde der Universität Gent.

Artist in residence Philippe Herreweghe

Prochain concert avec Philippe Herreweghe
Nächstes Konzert mit Philippe Herreweghe
Next concert with Philippe Herreweghe

17.05. 2019 20:00
Grand Auditorium
Vendredi / Freitag / Friday

Orchestre Philharmonique du Luxembourg

Philippe Herreweghe direction

Martin Helmchen piano

Brahms: *Klavierkonzert N° 1*

Symphonie N° 4

résonances ((r))

18:45 Salle de Musique de Chambre

Séance d'écoutes comparatives du *Premier Concerto pour piano* de Brahms par Hélène Pierrakos (F)

La plupart des programmes du soir de la Philharmonie sont disponibles avant chaque concert en version PDF sur le site www.philharmonie.lu

Die meisten Abendprogramme der Philharmonie finden Sie schon vor dem jeweiligen Konzert als Web-PDF unter www.philharmonie.lu



your comments are welcome on
www.facebook.com/philharmonie

Partenaire automobile exclusif:



Mercedes-Benz

Impressum

© Établissement public Salle de Concerts
Grande-Duchesse Joséphine-Charlotte 2019
Pierre Ahlborn, Président
Stephan Gehmacher, Directeur Général
Responsable de la publication: Stephan Gehmacher
Rédaction: Lydia Rilling, Charlotte Brouard-Tartarin,
Dr. Christoph Gaiser, Dr. Tatjana Mehner,
Anne Payot-Le Nabour
Design: Pentagram Design Limited
Imprimé au Luxembourg par: WEPRINT
Tous droits réservés.



LE GOUVERNEMENT
DU GRAND-DUCHÉ DE LUXEMBOURG
Ministère de la Culture