



Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Cantatas

CD 1

Trauerode BWV 198

Pars prima

1	Chorus	<i>Laß, Fürstin, laß noch einen Strahl</i>	5'58
2	Recitativo [S]	<i>Dein Sachsen</i>	1'10
3	Aria [S]	<i>Verstummt!</i>	3'47
4	Recitativo [A]	<i>Der Glocken bebendes Getön</i>	0'58
5	Aria [A]	<i>Wie starb die Heldin so vergnügt</i>	7'19
6	Recitativo [T]	<i>Ihr Leben ließ die Kunst zu sterben</i>	1'05
7	Chorus	<i>An dir, du Fürbild großer Frauen</i>	2'04

Pars secunda: Nach gehaltener Trauerrede

8	Aria [T]	<i>Der Ewigkeit saphirnes Haus</i>	4'04
9	Recitativo [B]	<i>Was Wunder ist's?</i>	2'27
10	Chorus ultimus	<i>Doch, Königin!</i>	4'57

Jesu, der du meine Seele BWV 78

11	Chorus	<i>Jesu, der du meine Seele</i>	5'31
12	Aria, duetto [S, A]	<i>Wir eilen</i>	5'16
13	Recitativo [T]	<i>Ach! ich bin ein Kind der Sünden</i>	2'08
14	Aria [T]	<i>Das Blut</i>	3'21
15	Recitativo [B]	<i>Die Wunden, Nägel, Kron und Grab</i>	2'32
16	Aria [B]	<i>Nun du wirst mein Gewissen stillen</i>	3'09
17	Chorale	<i>Herr, ich glaube</i>	1'08

Ingrid Schmithüsen, *soprano* | Charles Brett, *alto* | Howard Crook, *tenor* | Peter Kooy, *bass*
La Chapelle Royale

CD 2

Ich hatte viel Bekümmernis BWV 21

1		Sinfonia		2'54
2		Chorus	<i>Ich hatte viel Bekümmernis</i>	3'55
3		Aria [S]	<i>Seufzer, Tränen</i>	4'16
4		Recitativo [T]	<i>Wie hast du dich, mein Gott</i>	1'36
5		Aria [T]	<i>Bäche von gesalznen Zähren</i>	6'25
6		Chorus	<i>Was betrübst du dich, meine Seele</i>	3'26
7		Recitativo [S, B]	<i>Ach Jesu, mein Ruh</i>	1'28
8		Aria Duetto [S, B]	<i>Komm, mein Jesu</i>	3'55
9		Chorus	<i>Sei nun wieder zufrieden, meine Seele</i>	4'22
10		Aria [T]	<i>Erfreue dich, Seele</i>	2'57
11		Chorus	<i>Das Lamm, das erwürget ist</i>	2'52

Am Abend aber desselbigen Sabbats BWV 42

12		Sinfonia		6'44
13		Recitativo [T]	<i>Am Abend aber desselbigen Sabbats</i>	0'33
14		Aria [A]	<i>Wo zwei und drei versamlet sind</i>	10'13
15		Chorus. Duetto [S, T]	<i>Verzage nicht, o Häuflein klein</i>	2'20
16		Recitativo [B]	<i>Mann kann hiervon ein schön Exempel sehen</i>	0'47
17		Aria [B]	<i>Jesus ist ein Schild der Seinen</i>	3'23
18		Chorus	<i>Verleih uns Frieden gnädiglich</i>	2'09

Barbara Schlick, *soprano* | Gérard Lesne, *alto*

Howard Crook, *tenor* | Peter Harvey (BWV 21), Peter Kooy (BWV 42), *bass*

La Chapelle Royale

& Collegium Vocale Gent

CD 3

Ein feste Burg ist unser Gott BWV 80

1	Chorus	<i>Ein feste Burg ist unser Gott</i>	4'54
2	Aria [S, B]	<i>Alles, was von Gott geboren</i>	3'53
3	Recitativo [B]	<i>Erwäge doch</i>	1'56
4	Aria [S]	<i>Komm in mein Herzenshaus</i>	3'07
5	Chorus	<i>Und wenn die Welt voll Teufel wär</i>	3'30
6	Recitativo [T]	<i>So stehe dann</i>	1'29
7	Duetto [A, T]	<i>Wie selig sind doch die</i>	4'04
8	Chorale	<i>Das Wort sie sollen lassen stahn</i>	1'25

Barbara Schlick, *soprano* | Gérard Lesne, *alto*

Howard Crook, *tenor* | Peter Kooy, *bass*

La Chapelle Royale

& Collegium Vocale Gent

Christen, ätzt diesen Tag BWV 63

9	Chorus	<i>Christen, ätzt diesen Tag</i>	5'23
10	Recitativo [A]	<i>O selger Tag! O ungemeines Heute</i>	2'31
11	Aria [S]	<i>Gott, du hast es wohl gefügt</i>	6'57
12	Recitativo [T]	<i>So kehret sich nun heut</i>	0'52
13	Aria [T]	<i>Ruft und fleht den Himmel an</i>	3'45
14	Recitativo [B]	<i>Verdoppelt euch demnach</i>	1'06
15	Chorale	<i>Höchster, schau in Gnaden an</i>	6'42

Carolyn Sampson, *soprano* | Ingeborg Danz, *alto*

Mark Padmore, *tenor* | Sebastian Noack, *bass*

Collegium Vocale Gent

CD 4

Cantatas for bass

Ich habe genug BWV 82

1		Aria	<i>Ich habe genug</i>	7'25
2		Recitativo	<i>Ich habe genug</i>	1'01
3		Aria	<i>Schlummert ein</i>	9'38
4		Recitativo	<i>Mein Gott</i>	0'43
5		Aria	<i>Ich freue mich</i>	3'37

Ich will den Kreuzstab gerne tragen BWV 56

6		Aria	<i>Ich will den Kreuzstab gerne tragen</i>	6'55
7		Recitativo	<i>Mein Wandel auf der Welt</i>	1'52
8		Aria	<i>Endlich, endlich wird mein Joch</i>	6'44
9		Recitativo	<i>Ich stehe fertig</i>	1'26
10		Chorale	<i>Komm, o Tod</i>	1'24

Der Friede sei mit dir BWV 158

11		Recitativo	<i>Der Friede sei mit dir</i>	1'43
12		Aria & Chorale	<i>Welt, ade</i>	6'51
13		Recitativo & Arioso	<i>Nun Herr</i>	1'25
14		Chorale	<i>Hier ist das rechte Osterlamm</i>	1'19

Peter Kooy, *bass*
La Chapelle Royale

CD 5

Gott fährt auf mit Jauchzen BWV 43

I. TEIL

1	[Chorus]	<i>Gott fährt auf mit Jauchzen</i>	3'28
2	Recitativo [T]	<i>Es will der Höchste sich ein Siegsgepräng bereiten</i>	0'17
3	Aria	<i>Ja tausendmal tausend begleiten den Wagen</i>	2'12
4	Recitativo [S]	<i>Und der Herr</i>	0'24
5	Aria	<i>Mein Jesus hat nunmehr</i>	2'34

II. TEIL

6	Recitativo [B]	<i>Es kommt der Helden Held</i>	0'41
7	Aria	<i>Er ist, der ganz allein</i>	2'57
8	Recitativo [A]	<i>Der Vater hat ihm ja ein ewig Reich bestimmt</i>	0'37
9	Aria	<i>Ich sehe schon im Geist</i>	3'35
10	Recitativo [S]	<i>Er will mir neben sich die Wohnung zubereiten</i>	0'42
11	Chorale [SATB]	<i>Du Lebensfürst, Herr Jesu Christ</i>	2'23

Sie werden euch in den Bann tun BWV 44

12	[Duetto] [T, B, Chorus]	<i>Sie werden euch in den Bann tun</i>	4'16
13	Aria [A]	<i>Christen müssen auf der Erden</i>	4'16
14	Chorale [T]	<i>Ach Gott, wie manches Herzeleid</i>	1'34
15	Recitativo [B]	<i>Er sucht der Antichrist</i>	0'53
16	Aria [S]	<i>Es ist und bleibt der Christen Trost</i>	5'40
17	Chorale [SATB]	<i>So sei nun, Seele, deine</i>	0'54

Himmelfahrts-Oratorium BWV 11

18	Chorus	<i>Lobet Gott in seinen Reichen</i>	4'44
19	Evangelista [T]	<i>Der Herr Jesu hub seine Hände auf</i>	0'32
20	Recitativo [B]	<i>Ach Jesu, ist dein Abschied schon so nah?</i>	1'03
21	Aria [A]	<i>Ach bleibe doch</i>	7'25
22	Evangelista [T]	<i>Und ward aufgehoben zusehends</i>	0'27
23	Chorale [SATB]	<i>Nun lieget alles unter dir</i>	2'20
24	Evangelista [T, B]	<i>Und da sie ihm nachsahen gen Himmel fahren</i>	1'33
25	Recitativo [A]	<i>Ach ja! so komme bald zurück</i>	0'08

26	Evangelista [T]	<i>Sie aber beteten ihn an</i>	0'41
27	Aria [S]	<i>Jesu, deine Gnadenblicke</i>	6'30
28	Chorale	<i>Wenn soll es doch geschehen</i>	4'12

Barbara Schlick, *soprano* | Catherine Patriasz, *alto* | Christoph Prégardien, *tenor* | Peter Kooy, *bass*
 Collegium Vocale Gent

CD 6

Oster-Oratorium BWV 249

1	Sinfonia		4'07
2	Adagio		3'27
3	Chorus	<i>Kommt, eilet und lauft</i>	5'10
4	Recitativo [S, A, T, B]	<i>O kalter Männer Sinn</i>	1'04
5	Aria [S]	<i>Seele, deine Spezereien</i>	9'29
6	Recitativo [A, T, B]	<i>Hier ist die Gruft</i>	0'49
7	Aria [T]	<i>Sanfte soll mein Todeskummer</i>	7'41
8	Recitativo [S, A]	<i>Indessen seufzen wir</i>	1'00
9	Aria [A]	<i>Saget, saget mir geschwinde</i>	6'11
10	Recitativo [B]	<i>Wir sind erfreut</i>	0'38
11	Chorus	<i>Preis und Dank</i>	2'23

Erfreut euch, ihr Herzen BWV 66

12	Chorus [A, B, Chorus]	<i>Erfreut euch, ihr Herzen</i>	9'41
13	Recitativo [B]	<i>Es bricht das Grab</i>	0'35
14	Aria [B]	<i>Lassen dem Höchsten ein Danklied erschallen</i>	5'58
15	Recitativo [A, T]	<i>Bei Jesu Leben freudig sein</i>	4'25
16	Aria [A, T]	<i>Ich fürchte zwar Ich fürchte nicht</i>	8'49
17	Chorale	<i>Alleluja! Des solln wir alle froh sein</i>	0'51

Barbara Schlick, *soprano* | Kai Wessel, *alto* | James Taylor, *tenor* | Peter Kooy, *bass*
 Collegium Vocale Gent

CD 7

Christmas Cantatas

Das neugeborne Kindelein BWV 122

1		Chorus	<i>Das neugeborne Kindelein</i>	3'06
2		Aria [B]	<i>O Menschen, die ihr täglich sündigt</i>	5'11
3		Recitativo [S]	<i>Die Engel, welche sich zuvor</i>	1'21
4		Aria [S, A, T]	<i>Ist Gott versöhnt und unser Freund</i>	2'11
5		Recitativo [B]	<i>Dies ist ein Tag, den selbst der Herr gemacht</i>	1'10
6		Chorale	<i>Es bringt das rechte Jubeljahr</i>	0'38

Unser Mund sei voll Lachens BWV 110

7		Chorus	<i>Unser Mund sei voll Lachens</i>	6'38
8		Aria [T]	<i>Ihr Gedanken und ihr Sinnen</i>	4'23
9		Recitativo [B]	<i>Dir, Herr, ist niemand gleich</i>	0'30
10		Aria [A]	<i>Ach Herr, was ist ein Menschenkind</i>	4'31
11		Duetto [S, T]	<i>Ehre sei Gott in der Höhe</i>	3'45
12		Aria [B]	<i>Wacht auf, ihr Adern und ihr Glieder</i>	3'41
13		Chorale	<i>Alleluja! Gelobt sei Gott</i>	0'56

Selig ist der Mann BWV 57

14		Aria [B]	<i>Selig ist der Mann</i>	3'35
15		Recitativo [S]	<i>Ach! dieser süße Trost</i>	1'26
16		Aria [S]	<i>Ich wünschte mir den Tod</i>	5'34
17		Recitativo [S, B]	<i>Ich reiche dir die Hand</i>	0'24
18		Aria [B]	<i>Ja, ja, ich kann die Feinde schlagen</i>	5'32
19		Recitativo [S, B]	<i>In meiner Schoß liegt Ruh und Leben</i>	1'29
20		Aria [S]	<i>Ich ende bebende</i>	4'11
21		Choral	<i>Richte dich, Liebste, nach meinem Gefallen</i>	0'45

Vasilika Jezovšek, *soprano* | Sarah Connolly, *alto* | Mark Padmore, *tenor* | Peter Kooy, *bass*
 Collegium Vocale Gent

CD 8

Advent Cantatas

Schwingt freudig euch empor BWV 36

1		Chorus	<i>Schwingt freudig euch empor zu den erhabnen Sternen</i>	4'00
2		Chorale	<i>Nun komm, der Heiden Heiland</i>	3'31
3		Aria [T]	<i>Die Liebe zieht mit sanften Schritten</i>	5'57
4		Chorale	<i>Zwingt die Saiten in Cythara</i>	1'22
5		Aria [B]	<i>Willkommen, werter Schatz!</i>	3'36
6		Chorale [T]	<i>Der du bist dem Vater gleich</i>	1'47
7		Aria [S]	<i>Auch mit gedämpften, schwachen Stimmen</i>	8'36
8		Chorale	<i>Lob sei Gott, dem Vater, g'ton</i>	0'36

Nun komm, der Heiden Heiland BWV 61

9		Ouvertüre	<i>Nun komm, der Heiden Heiland</i>	3'18
10		Recitativo [T]	<i>Der Heiland ist gekommen</i>	1'32
11		Aria [T]	<i>Komm, Jesu, komm zu deiner Kirche</i>	3'24
12		Recitativo [B]	<i>Siehe, ich stehe vor der Tür und klopf' an</i>	0'59
13		Recitativo [S]	<i>Öffne dich, mein ganzes Herze</i>	4'13
14		Chorale	<i>Amen, amen!</i>	0'48

Nun komm, der Heiden Heiland BWV 62

15		Chorus	<i>Nun komm, der Heiden Heiland</i>	4'42
16		Aria [T]	<i>Bewundert, o Menschen, dies große Geheimnis:</i>	6'51
17		Recitativo [B]	<i>So geht aus Gottes Herrlichkeit und Thron</i>	0'50
18		Aria [B]	<i>Streite, siege, starker Held!</i>	4'48
19		Recitativo [S, A]	<i>Wir ehren diese Herrlichkeit</i>	0'53
20		Chorale	<i>Lob sei Gott, dem Vater, g'ton</i>	0'35

Sibylla Rubens, *soprano* | Sarah Connolly, *alto* | Christoph Prégardien, *tenor* | Peter Kooy, *bass*
 Collegium Vocale Gent

CD 9

Cantatas for alto solo

Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust BWV 170

1		Aria	<i>Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust!</i>	6'43
2		Recitativo	<i>Die Welt, das Sündenhaus</i>	1'24
3		Aria	<i>Wie jammern mich doch die verkehrten Herzen</i>	7'58
4		Recitativo	<i>Wer sollte sich demnach</i>	1'10
5		Aria	<i>Mir ekelt mehr zu leben</i>	5'33

Widerstehe doch der Sünde BWV 54

6		Aria	<i>Widerstehe doch der Sünde</i>	6'58
7		Recitativo	<i>Die Art verruchter Sünden</i>	1'08
8		Aria	<i>Wer Sünde tut, der ist vom Teufel</i>	2'57

Geist und Seele wird verwirret BWV 35

9		Concerto		5'39
10		Aria	<i>Geist und Seele wird verwirret</i>	7'19
11		Recitativo	<i>Ich wundre mich</i>	1'19
12		Aria	<i>Gott hat alles wohlgemacht!</i>	3'13
13		Sinfonia		3'27
14		Recitativo	<i>Ach, starker Gott, laß mich</i>	1'00
15		Aria	<i>Ich wünsche nur bei Gott zu leben</i>	3'04

Andreas Scholl, *countertenor*

Marcel Ponsele, *oboe* | Markus Märkl, *organ*

Collegium Vocale Gent

CD 10

„Mit Fried und Freud“

Liebster Gott, wenn werd ich sterben, BWV 8

1		Chorus	<i>Liebster Gott, wenn werd ich sterben</i>	6'41
2		Aria [T]	<i>Was willst du dich, mein Geist, entsetzen</i>	3'44
3		Recitativo [A]	<i>Zwar fühlt mein schwaches Herz</i>	0'55
4		Aria [B]	<i>Doch weichet, ihr tollern, vergeblichen Sorgen</i>	4'47
5		Recitativo [S]	<i>Behalte nur, o Welt, das Meine</i>	1'04
6		Chorale	<i>Herrscher über Tod und Leben</i>	1'20

Mit Fried und Freud ich fahr dahin BWV 125

7		Chorus	<i>Mit Fried und Freud ich fahr dahin</i>	5'26
8		Aria [A]	<i>Ich will auch mit gebrochnen Augen</i>	7'51
9		Recitativo [B]	<i>O Wunder, daß ein Herz</i>	2'18
10		Aria Duetto [T, B]	<i>Ein unbegreiflich Licht erfüllt</i>	5'19
11		Recitativo [A]	<i>O unerschöpfter Schatz der Güte</i>	0'43
12		Chorale	<i>Er ist das Heil und selig Licht</i>	0'56

Warum betrübst du dich, mein Herz BWV 138

13		Chorale & Recitativo	<i>Warum betrübst du dich, mein Herz / Ach, ich bin arm [A]</i>	4'28
14		Recitativo [B]	<i>Ich bin veracht'</i>	0'50
15		Chorale & Recitativo	<i>Er kann und will dich lassen nicht</i> <i>Ach, wie? [S] / Ich bin verlassen [A]</i>	3'35
16		Recitativo [T]	<i>Ach süßer Trost</i>	0'59
17		Aria [B]	<i>Auf Gott steht meine Zuversicht</i>	4'31
18		Recitativo [A]	<i>Ei nun!</i>	0'27
19		Chorale	<i>Weil du mein Gott und Vater bist</i>	2'21

Deborah York, *soprano* | Ingeborg Danz, *alto* | Mark Padmore, *tenor* | Peter Kooy, *bass*
Collegium Vocale Gent

CD 11

„Wir danken dir, Gott“

Gott, man lobet dich in der Stille BWV 120

1		Aria [A]	<i>Gott, man lobet dich in der Stille zu Zion</i>	5'19
2		Chorus	<i>Jauchzet, ihr erfreuten Stimmen</i>	6'22
3		Recitativo [B]	<i>Auf, du geliebte Lindenstadt!</i>	1'16
4		Aria [S]	<i>Heil und Segen</i>	5'03
5		Recitativo [T]	<i>Nun, Herr, so weihe selbst das Regiment</i>	0'44
6		Chorale	<i>Nun hilf uns, Herr, den Dienern dein</i>	1'09

Preise, Jerusalem, den Herrn BWV 119

7		Chorus	<i>Preise, Jerusalem, den Herrn</i>	4'59
8		Recitativo [T]	<i>Gesegnet Land! Glückselge Stadt!</i>	1'16
9		Aria [T]	<i>Wohl dir, du Volk der Linden</i>	3'40
10		Recitativo [B]	<i>So herrlich stehst du, liebe Stadt!</i>	1'47
11		Aria [A]	<i>Die Obrigkeit ist Gottes Gabe</i>	2'48
12		Recitativo [S]	<i>Nun, wir erkennen es und bringen dir</i>	0'52
13		Chorus	<i>Der Herr hat Guts an uns getan</i>	5'40
14		Recitativo [A]	<i>Zuletzt!</i>	0'38
15		Chorale	<i>Hilf deinem Volk, Herr Jesu Christ</i>	0'52

Wir danken dir, Gott, wir danken dir BWV 29

16		Sinfonia		3'13
17		Chorus	<i>Wir danken dir, Gott, wir danken dir</i>	2'28
18		Aria [T]	<i>Halleluja, Stärk und Macht</i>	5'49
19		Recitativo [B]	<i>Gotlob! es geht uns wohl!</i>	0'54
20		Aria [S]	<i>Gedenk an uns mit deiner Liebe</i>	5'28
21		Recitativo [A & Chorus]	<i>Vergiß es ferner nicht, mit deiner Hand</i>	0'26
22		Aria [A]	<i>Halleluja, Stärk und Macht</i>	1'36
23		Chorale	<i>Sei Lob und Preis mit Ehren</i>	1'56

Deborah York, *soprano* | Ingeborg Danz, *alto* | Mark Padmore, *tenor* | Peter Kooy, *bas*
Collegium Vocale Gent

CD 12

Leipzig Cantatas

Gelobet seist du, Jesu Christ BWV 91

1	Chorale	<i>Gelobet seist du, Jesu Christ</i>	2'57
2	Recitativo [S]	<i>Der Glanz der höchsten Herrlichkeit</i>	1'51
3	Aria [T]	<i>Gott, dem der Erden Kreis zu klein</i>	2'47
4	Recitativo [B]	<i>O Christenheit!</i>	1'16
5	Aria [S, A]	<i>Die Armut, so Gott auf sich nimmt</i>	6'54
6	Chorale	<i>Das hat er alles uns getan</i>	0'48

Christum wir sollen loben schon BWV 121

7	Chorus	<i>Christum wir sollen loben schon</i>	2'44
8	Aria [T]	<i>O du von Gott erhöhte Kreatur</i>	5'39
9	Recitativo [A]	<i>Der Gnade unermesslichen Wesen</i>	1'17
10	Aria [B]	<i>Johannis freudenvolles Springen</i>	7'27
11	Recitativo [S]	<i>Doch wie erblickt es dich in deiner Krippe?</i>	0'58
12	Chorale	<i>Lob, Ehr und Dank sei dir gesagt</i>	0'58

Ich freue mich in dir BWV 133

13	Chorus	<i>Ich freue mich in dir</i>	4'14
14	Aria [A]	<i>Getrost! es faßt ein heilger Leib</i>	4'33
15	Recitativo [T]	<i>Ein Adam mag sich voller Schrecken</i>	1'04
16	Aria [S]	<i>Wie lieblich klingt es in den Ohren</i>	7'34
17	Recitativo [B]	<i>Wohlan! Des Todes Furcht und Schmerz</i>	0'59
18	Chorale	<i>Wohlan, so will ich mich</i>	1'07

Dorothee Mields, *soprano* | Ingeborg Danz, *alto* | Mark Padmore, *tenor* | Peter Kooy, *bass*
Collegium Vocale Gent

CD 13

Cantatas for Trinity

Ach Gott, vom Himmel sieh darein BWV 2

1	Chorus	<i>Ach Gott, vom Himmel sieh darein</i>	4'05
2	Recitativo [T]	<i>Sie lehren eitel falsche List</i>	1'11
3	Aria [A]	<i>Tilg, o Gott, die Lehren</i>	3'30
4	Recitativo [B]	<i>Die Armen sind verstört</i>	1'35
5	Aria [T]	<i>Durchs Feuer wird das Silber rein</i>	5'08
6	Chorale	<i>Das wollst du, Gott, bewahren rein</i>	0'56

O Ewigkeit, du Donnerwort BWV 20

7	[Chorus]	<i>O Ewigkeit, du Donnerwort</i>	4'45
8	Recitativo [T]	<i>Kein Unglück ist in aller Welt zu finden</i>	0'48
9	Aria [T]	<i>Ewigkeit, du machst mir bange</i>	3'13
10	Recitativo [B]	<i>Gesetzt es dau'rte der Verdammten Qual</i>	1'18
11	Aria [B]	<i>Gott ist gerecht in seinen Werken</i>	4'24
12	Aria [A]	<i>O Mensch, errette deine Seele</i>	2'02
13	Chorale	<i>Solang ein Gott im Himmel lebt</i>	1'03
14	Aria [B]	<i>Wacht auf, wacht auf, verlornen Schafe</i>	2'28
15	Recitativo [A]	<i>Verlaß, o Mensch, die Wollust dieser Welt</i>	1'17
16	Duetto. Aria [A, T]	<i>O Menschenkind</i>	3'09
17	Chorale	<i>O Ewigkeit, du Donnerwort</i>	1'03

Es ist ein trotzig und verzagt Ding BWV 176

18	[Chorus]	<i>Es ist ein trotzig und verzagt Ding</i>	2'03
19	Recitativo [A]	<i>Ich meine, recht verzagt</i>	0'44
20	Aria [S]	<i>Dein sonst hell beliebter Schein</i>	2'51
21	Recitativo [B]	<i>So wundre dich, o Meister, nicht</i>	1'43
22	Aria [A]	<i>Ermuntert euch</i>	2'14
23	Chorale	<i>Auf daß wir also allzugleich</i>	1'17

Johannette Zomer, *soprano* | Ingeborg Danz, *alto* | Jan Kobow, *tenor* | Peter Kooy, *bass*
Collegium Vocale Gent

CD 14

„Weinen, Klagen...“

Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen BWV 12

1		Sinfonia		2'26
2		Chorus	<i>Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen</i>	6'05
3		Recitativo [A]	<i>Wir müssen durch viel Trübsal</i>	0'44
4		Aria [A]	<i>Kreuz und Kronen sind verbunden</i>	6'16
5		Aria [B]	<i>Ich folge Christo nach</i>	2'06
6		Aria [T]	<i>Sei getreu</i>	3'36
7		Chorale	<i>Was Gott tut, das ist wohlgetan</i>	0'53

Aus tiefer Not schrei ich zu dir BWV 38

8		Chorus	<i>Aus tiefer Not schrei ich zu dir</i>	3'41
9		Recitativo [A]	<i>In Jesu Gnade wird allein</i>	0'51
10		Aria [T]	<i>Ich höre mitten in den Leiden</i>	6'33
11		Recitativo [S]	<i>Ach! daß mein Glaube noch so schwach</i>	1'16
12		Aria Terzetto [S, A, B]	<i>Wenn meine Trübsal</i>	3'13
13		Chorale	<i>Ob bei uns ist der Sünden viel</i>	1'09

Die Elenden sollen essen BWV 75

Prima Parte

14		Chorus	<i>Die Elenden sollen essen</i>	4'06
15		Recitativo [B]	<i>Was hilft des Purpurs Majestät</i>	0'55
16		Aria [T]	<i>Mein Jesus soll mein alles sein</i>	4'47
17		Recitativo [T]	<i>Gott stürzet und erhöhet in Zeit und Ewigkeit</i>	0'37
18		Aria [S]	<i>Ich nehme mein Leiden mit Freuden auf mich</i>	4'51
19		Recitativo [S]	<i>Indes schenkt Gott ein gut Gewissen</i>	0'39
20		Chorale	<i>Was Gott tut, das ist wohlgetan</i>	1'31

Seconda Parte

21		Sinfonia		2'26
22		Recitativo [A]	<i>Nur eines kränkt ein christliches Gemüte</i>	0'52

23		Aria [A]	<i>Jesus macht mich geistlich reich</i>	2'33
24		Recitativo [B]	<i>Wer nur in Jesu bleibt</i>	0'33
25		Aria [B]	<i>Mein Herze glaubt und liebt</i>	3'35
26		Recitativo [T]	<i>O Armut, der kein Reichtum gleicht</i>	0'40
27		Chorale	<i>Was Gott tut, das ist wohlgetan</i>	1'41

Carolyn Sampson, *soprano* | Daniel Taylor, *alto* | Mark Padmore, *tenor* | Peter Kooy, *bass*
 Collegium Vocale Gent

CD 15

Secular Cantatas

Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten BWV 207

1		Chorus	<i>Vereinigte Zwietracht der wechselnden Saiten</i>	4'32
2		Recitativo [T]	<i>Wen treibt ein edler Trieb</i>	1'42
3		Aria [T]	<i>Zieht euren Fuß nur nicht zurücke</i>	3'50
4		Recitativo [B, S]	<i>Dem nur allein</i>	2'01
5		Aria Duetto (& Ritornello) [B, S]	<i>Den soll mein Lorbeer schützend decken</i>	5'44
6		Recitativo [A]	<i>Es ist kein leeres Wort</i>	1'49
7		Aria [A]	<i>Ätzet dieses Angedenken</i>	4'57
8		Recitativo [T, B, S, A]	<i>Ihr Schläfrigen, herbei!</i>	2'57
9		Chorus	<i>Kortte lebe, Kortte blühe!</i>	3'26

Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten BWV 214

10		Chorus	<i>Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten!</i>	7'38
11		Recitativo [T]	<i>Heut ist der Tag</i>	0'56
12		Aria [S]	<i>Blast die wohlgegriffnen Flöten</i>	3'18
13		Recitativo [S]	<i>Mein knallendes Metall</i>	0'49
14		Aria [A]	<i>Fromme Musen! meine Glieder!</i>	3'22
15		Recitativo [A]	<i>Unsre Königin im Lande</i>	0'57

16	Aria [B]	<i>Kron und Preis gekrönter Damen</i>	4'28
17	Recitativo [B]	<i>So dringe in das weite Erdenrund</i>	1'06
18	Chorus	<i>Blühet, ihr Linden in Sachsen, wie Zedern!</i>	2'16

Carolyn Sampson, *soprano* | Ingeborg Danz, *alto* | Mark Padmore, *tenor* | Peter Kooy, *bass*
 Collegium Vocale Gent

CD 16

„Christus, der ist mein Leben“ – Sacred Cantatas

Wer weiß, wie nahe mir mein Ende BWV 27

1	[Chorale +] Recitativo [S, A, T]	<i>Wer weiß, wie nahe mir mein Ende?</i>	4'03
2	Recitativo [T]	<i>Mein Leben hat kein ander Ziel</i>	0'55
3	Aria [A]	<i>Willkommen! will ich sagen</i>	3'46
4	Recitativo [S]	<i>Ach, wer doch schon im Himmel wär!</i>	0'42
5	Aria [B]	<i>Gute Nacht, du Weltgetümmel!</i>	3'03
6	Chorale	<i>Welt, ade! ich bin dein müde</i>	0'57

Ich bin vergnügt mit meinem Glücke BWV 84

7	Aria [S]	<i>Ich bin vergnügt mit meinem Glücke</i>	5'29
8	Recitativo [S]	<i>Gott ist mir ja nichts schuldig</i>	1'22
9	Aria [S]	<i>Ich esse mit Freuden mein weniges Brot</i>	4'44
10	Recitativo [S]	<i>Im Schweiß meines Angesichts</i>	0'57
11	Chorale	<i>Ich leb indes in dir vergnügt</i>	0'49

Christus, der ist mein Leben BWV 95

12	[Chorale + Recitativo] [T]	<i>Christus, der ist mein Leben</i>	4'58
13	Recitativo [S]	<i>Nun, falsche Welt!</i>	2'56
	Chorale [S]	<i>Valet will ich dir geben</i>	

14	Recitativo [T]	<i>Ach könnte mir doch bald so wohl geschehn</i>	0'36
15	Aria [T]	<i>Ach, schlage doch bald, selge Stunde</i>	6'59
16	Recitativo [B]	<i>Denn ich weiß dies</i>	1'21
17	Chorale	<i>Weil du vom Tod erstanden bist</i>	1'04

Komm, du süße Todesstunde BWV 161

18	Aria [A]	<i>Komm, du süße Todesstunde</i>	4'41
19	Recitativo [T]	<i>Welt! deine Lust ist Last!</i>	1'48
20	Aria [T]	<i>Mein Verlangen</i>	4'40
21	Recitativo [A]	<i>Der Schluß ist schon gemacht</i>	2'01
22	Chorus	<i>Wenn es meines Gottes Wille</i>	2'56
23	Chorale	<i>Der Leib zwar in der Erden</i>	1'19

Dorothee Miels, *soprano* | Matthew White, *alto* | Hans Jörg Mammel, *tenor* | Thomas Bauer, *bass*
Collegium Vocale Gent

CD 17

Jesus nahm zu sich die Zwölfe BWV 22

1	[Arioso + Chorus] [T, B]	<i>Jesus nahm zu sich die Zwölfe</i>	4'48
2	Aria [A]	<i>Mein Jesu, ziehe mich nach dir</i>	4'27
3	Recitativo [B]	<i>Mein Jesu, ziehe mich, so werd ich laufen</i>	2'10
4	Aria [T]	<i>Mein alles in allem, mein ewiges Gut</i>	2'57
5	Chorale	<i>Ertöt uns durch dein Güte</i>	1'45

Du wahrer Gott und Davids Sohn BWV 23

6	Aria Duetto [S, A]	<i>Du wahrer Gott und Davids Sohn</i>	5'50
7	Recitativo [T]	<i>Ach! gehe nicht vorüber</i>	1'20
8	Chorus	<i>Aller Augen warten, Herr</i>	3'42
9	Chorale	<i>Christe, du Lamm Gottes</i>	4'11

Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott BWV 127

10	[Chorus]	<i>Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott</i>	5'15
11	Recitativo [T]	<i>Wenn alles sich zur letzten Zeit entsetzet</i>	1'10
12	Aria [S]	<i>Die Seele ruht in Jesu Händen</i>	7'26
13	Recitativo & Aria [B]	<i>Wenn einstens die Posaunen schallen</i>	3'51
14	Chorale	<i>Ach, Herr, vergib all unser Schuld</i>	0'56

Seht, wir gehn hinauf gen Jerusalem BWV 159

15	Arioso [B] & Recitativo [A]	<i>Sehet!</i>	2'50
16	Aria [A] [+ Chorale S]	<i>Ich folge dir nach</i>	3'55
17	Recitativo [T]	<i>Nun will ich mich</i>	0'49
18	Aria [B]	<i>Es ist vollbracht</i>	4'30
19	Chorale	<i>Jesu, deine Passion</i>	1'17

Dorothee Mields, *soprano* | Matthew White, *alto* | Jan Kobow, *tenor* | Peter Kooy, *bass*
Collegium Vocale Gent



Philippe Herreweghe . The harmonia mundi years

Les cantates de Bach par Philippe Herreweghe, d’hier à demain

On a du mal aujourd’hui à réaliser ce qu’ont représenté, dans la vie musicale française de la fin des années 1970, un ensemble comme La Chapelle Royale et son directeur musical, Philippe Herreweghe. En 1977, année de la fondation de l’ensemble vocal grâce au soutien de l’Institut de musique et de danse anciennes (IMDA) et de l’infatigable et regretté Philippe Beaussant, la musique ancienne commençait à vivre le début de ses années florissantes – et l’on ne fait pas ici seulement allusion aux Arts Florissants de William Christie, fondés deux ans plus tard à Paris et autre grande signature du label harmonia mundi. Ces deux musiciens, tous deux étrangers (ce qui ne manqua pas de leur être reproché par certains jaloux particulièrement chauvinistes) s’inscrivaient dans les pas ouverts par le pionnier Jean-Claude Malgoire, fondateur en 1966 de La Grande Écurie et la Chambre du Roy, qui était, à l’époque, le seul grand nom français parmi ceux qu’on allait bientôt surnommer les “baroqueux”. (Ce qualificatif fut d’abord utilisé de manière dépréciative par des opposants à ce type d’interprétation sur instruments anciens, mais il a fini par s’imposer comme le raccourci usuel de l’expression d’origine anglo-saxonne “interprétation historiquement informée”, savante et assez rébarbative.)

La grande nouveauté qu’incarnaient La Chapelle Royale et Les Arts Florissants était que ces entités s’attachaient avant tout à la musique d’ensemble vocal des XVII^e et XVIII^e siècles, pour ce qui est du cœur de leur répertoire originel : la “Chapelle” était un ensemble choral ; les “Arts Flo” un ensemble de solistes. Certes, différentes formations de solistes existaient en France, notamment dans le domaine de la musique de la Renaissance, mais aucune n’avait le niveau qu’allaient très vite imposer Les Arts Florissants. Quant au chant choral hexagonal, il était – dans quelque domaine que ce fût – dans une désolation presque totale, y compris chez les chœurs professionnels – à la Radio, dans les maisons d’opéra nationales –, qui se distinguaient par la médiocrité de leur intonation, de leur homogénéité et de leur précision. Même le Groupe vocal de France (GVF), un ensemble de douze à seize solistes fondé en 1976, qui chantait avec virtuosité le répertoire contemporain

le plus ardu, échouait quand il revenait à la musique polyphonique d'autres époques : quoique subventionné par le Ministère de la Culture et la Ville de Paris, le GVF allait être progressivement dépassé par d'autres formations et finalement dissous en 1994. Pierre Boulez le savait, qui, pour ses concerts et ses enregistrements, préférait faire venir de Londres les BBC Singers, ensemble de chambre aguerri et souple. Plus tard, il ferait appel au Chœur de chambre Accentus, fondé en 1991 par Laurence Equilbey, qui fut le premier à s'imposer vraiment, dans le domaine des musiques romantiques et postérieures, comme l'équivalent de La Chapelle Royale dans le répertoire ancien.

En Europe, les ensembles vocaux émérites, fiables et polyvalents se trouvaient surtout dans des pays où, contrairement à la France, la tradition chorale maïtrisienne n'avait jamais cessé : en Allemagne, en Hollande (l'excellent Nederlands Kamerkoor, fondé en 1937), et dans les pays nordiques, où le suédois Eric Ericson fut longtemps l'une des références absolues à la tête d'ensembles professionnels de haut niveau, qui chantaient les difficiles motets de Richard Strauss ou les partitions ardues de György Ligeti. Et bien sûr en Grande Bretagne, où allaient naître, au cours des années 1970, quelques formations vocales fameuses : The Tallis Scholars et The Taverner Choir, Consort and Players (tous deux en 1973), The Sixteen (en 1978), dont le son spectaculairement lisse et uni, inspiré par les *trebles* des maîtrises de garçons, était produit par des voix féminines à l'émission non vibrée, une sorte de "son laser".

Mais, avant tous ceux-là, un ensemble vocal était né sur le continent, en 1970, le Collegium Vocale de Gand, fondé par Philippe Herreweghe et des amis musiciens amateurs de haut niveau. Philippe Herreweghe avait d'abord chanté, encore enfant, dans le chœur de l'ensemble Anima Perla Musica du collège jésuite Sint-Barbara (Sainte-Barbe) à Gand, vénérable institution où avaient étudié les poètes Charles Van Lerberghe, Maurice Maeterlinck et Emile Verhaeren, puis le directeur d'opéras et de festivals Gerard Mortier, sans oublier le contreténor René Jacobs, qui fréquenta les bancs de cette école de garçons (elle est aujourd'hui mixte) pendant les mêmes années que son collègue, d'un an son cadet. Parallèlement, Herreweghe avait suivi des études au Conservatoire de Gand, notamment dans la classe de piano de Marcel Gazelle, accompagnateur de Yehudi Menuhin, avant de s'initier au clavecin. Mais le chef de chœur se voyait alors plutôt comme un "amateur" dont le métier serait la médecine – qui était également celui de son père.

La musique allait cependant vite prendre le dessus, à mesure que le travail de Philippe Herreweghe à la tête du Collegium Vocale se faisait remarquer dans les pays d'Europe du nord où exerçaient une galaxie de musiciens regroupés autour du claveciniste, organiste et chef d'orchestre hollandais Gustav Leonhardt et du violoncelliste, gambiste et chef d'orchestre autrichien Nikolaus Harnoncourt, qui se connaissaient et collaboraient depuis le début des années 1950 alors que le Hollandais séjournait à Vienne : le flûtiste Frans Brügggen, le violoncelliste Anner Bylsma, les violonistes Lars Frydén et Jaap Schröder. Plus tard, les rejoindraient les frères Kuijken – Sigiswald (violoniste), Wieland (viole de gambe) et Barthold (flûte).

Il allait de soi que Leonhardt et Harnoncourt partagent l'affiche lorsqu'une première intégrale sur instruments anciens des cantates de Bach fut réalisée par Telefunken, de 1970 à 1988 : le premier à la tête du Leonhardt-Consort (fondé en 1954 sous le nom Leonhardt Baroque Ensemble), le second à celle du Concentus Musicus de Vienne (fondé en 1953). Certains se souviennent des parutions régulières de coffrets de microsillons dans une belle édition entoïlée qui fournissait de surcroît les partitions réduites de chacune des cantates gravées (depuis, il y a eu de multiples rééditions sur CD, mais sans les partitions...).

Pour cette intégrale, Leonhardt et Harnoncourt confient à un chœur d'enfants les parties chorales supérieures et aux meilleurs petits chanteurs du moment les solos de soprano, plus rarement ceux d'alto. Gustav Leonhardt fait d'abord appel au Chœur de King's College de Cambridge puis au Knabenchor Hannover. Mais à partir de la Cantate *Erfreut euch, ihr Herzen* BWV 66 (disque enregistré et publié en 1976-1977), le chef d'orchestre invite les ténors et basses du Collegium Vocale à soutenir les voix supérieures du Knabenchor Hannover, faisant en quelque sorte de l'ensemble vocal gantois le chaînon choral qui manquait à cette galaxie musicale "baroque".

Si, officiellement, Gustav Leonhardt assure la direction musicale de ces disques, Philippe Herreweghe dirige en fait les ensembles tandis que son aîné est à l'orgue, où il tient la basse continue. C'est à l'occasion de ces sessions (gravées à la Doopsgezinde Kerk, une petite église de Haarlem, en Hollande, à la belle acoustique, grâce notamment à son plancher de bois), que le Gantois se familiarisera avec une grande part de ces cantates, préparées et répétées avec son ensemble pour cette intégrale et, bientôt, pour ses propres concerts et enregistrements.

Mais avant de graver à son tour les œuvres de Bach, et notamment les cantates qui constituent la matière de cette réédition, Philippe Herreweghe inaugure son “contrat” avec harmonia mundi (la regrettée Eva Coutaz, sa directrice artistique, ne signait en fait jamais de contrat général ni de clause d’exclusivité) par un enregistrement des beaux grands motets de Henry du Mont (auquel j’ai eu la chance et le privilège de participer, ainsi qu’à de très nombreux autres disques, pendant douze années formatrices et inoubliables). Gravé pendant l’été 1981, ce disque allait être suivi par des programmes Jean-Philippe Rameau (en 1982 et 1984), Marc-Antoine Charpentier (1985), etc.

La raison de la prééminence de ce répertoire était dû au fait que La Chapelle Royale avait été créée, à l’instigation de Philippe Beaussant, spécialiste de la musique de Jean-Baptiste Lully, pour défendre la musique baroque française (notamment le genre du grand motet). Cette mission s’était “officialisée” depuis que le Ministère de la Culture de Jack Lang, sous l’impulsion de son directeur de la musique Maurice Fleuret, avait décidé, en 1982, de solidement subventionner La Chapelle Royale (ainsi que Les Arts Florissants), avec en ligne de mire l’année du tricentenaire Rameau (1983), que la France voulait mémorable.

Mais pour le public français, le nom du chef flamand restait associé à celui de Bach depuis un concert inoubliable, et rapidement devenu mythique, de la *Passion selon saint Matthieu*, donné le 15 mars 1980 en l’église Saint-Étienne du Mont, à Paris, et diffusé en direct par France Musique. Cette soirée s’est à jamais inscrite dans la mémoire des musiciens qui y participaient, du public plus que fourni (des articles de presse rapportent qu’on se battait à l’entrée pour y assister !) ou des auditeurs qui se trouvaient devant leur poste de radio (ce qui était mon cas : j’étais encore, à 17 ans, jeune étudiant en première année de musicologie à l’Université et au Conservatoire de Tours et étais loin d’imaginer que j’allais rejoindre les rangs de La Chapelle Royale en octobre de cette année 1980).

La Chapelle Royale et le Collegium Vocale de Gand étaient flanqués d’un double orchestre d’instruments anciens (dont Musica Antiqua Köln, l’ensemble du violoniste Reinhard Goebel), auxquels s’ajoutait un chœur de garçons pour la partie chorale supplémentaire. Les solistes étaient exceptionnels, avec parmi eux le ténor viennois Kurt Equiluz (en Évangéliste), le baryton hollandais Max van Egmond (dans les airs de basse), tous deux solistes réguliers de l’intégrale Telefunken, et, en colossal Christ, Ulrik Cold – le Sarastro de *La Flûte enchantée* filmée en 1975 par Ingmar

Bergman. Les sopranos solistes étaient des garçons, Markus Klein et Sebastian Hennig, membres du Knabenchor Hannover et – pour ce dernier – fils de son fondateur, Heinz Hennig.

Sebastian Hennig était, avec quelques autres (le soprano Helmut Wittek, l'alto Panito Economou par exemple), une exception : doté à la fois d'un timbre merveilleux et de facultés musicales hors du commun (René Jacobs travaillera aussi avec lui pour des disques en duo superbes chez harmonia mundi), il n'allait guère trouver de successeur à sa mesure. Ce qui explique, entre autres, la décision prise par Philippe Herreweghe de confier par la suite les parties de soprano à des chanteuses, et pas forcément à des timbres androgynes, comme en témoigne le choix de Barbara Schlick, une soprano allemande qui n'était alors connue en France que pour ses nombreuses collaborations en concert et au disque avec Paul Kuentz. Philippe Herreweghe aimait sa capacité à chanter avec humilité et rayonnement, et sa voix avait ce je-ne-sais-quoi de tremblé et de chaud qui donnait à son interprétation une lueur expressive sans pareil. Surtout, ce qui importait avant tout autre chose pour Herreweghe, Barbara Schlick entretenait un rapport intime avec la langue qu'elle chantait : le chef a toujours mis le mot avant la note, et son insistance à traduire systématiquement les textes étrangers et latins aux chanteurs français qui devaient les interpréter occupait une partie des répétitions. (À titre personnel, je dirai que j'ai appris le peu de latin que je sais lors des répétitions de motets et messes...)

René Jacobs, l'alto principal de cette *saint Matthieu* de 1980 (tandis que son frère Rik, également contreténor, chantait dans les rangs du Collegium Vocale), avait commencé sa carrière comme petit chanteur à la cathédrale de Gand, puis comme ténor avant de se découvrir contreténor après avoir étudié avec Alfred Deller. Il devait lui aussi rejoindre assez vite l'intégrale Telefunken, offrant, dans l'équipe Leonhardt, un son différent de celui du britannique Paul Esswood, auquel allait rester fidèle Harmoncourt. S'il gravera cette même *Passion* avec Herreweghe, en 1984, il n'enregistrera aucune cantate avec son compatriote : Jacobs, chef d'orchestre en devenir, était à la tête de son propre ensemble, le Concerto Vocale (qui fit de beaux disques pour harmonia mundi également), et avait peut-être trop d'idées personnelles sur ce répertoire pour les partager avec son condisciple de Sainte-Barbe. A cela s'ajoutait le fait qu'il avait déjà gravé de nombreuses cantates pour l'intégrale Telefunken.

Au fil des ans, Herreweghe s'attachera au français Gérard Lesne – qui préférait le terme “alto” à celui de “contreténor” ou “haute-contre” –, au timbre d'une belle richesse et à la tessiture unie, au britannique Charles Brett (au souffle incomparable) puis à l'allemand Andreas Scholl, élève de René Jacobs, qui deviendra à son tour une vedette de la tessiture, au concert et sur scène, et artiste harmonia mundi.

Howard Crook, ténor américain alors installé en Hollande, avait fait ses débuts au disque avec La Chapelle Royale en 1981, dans les motets de du Mont. Son excellent allemand, sa tessiture étendue (il allait chanter bientôt les hautes-contre à la française), sa musicalité en firent également un très grand Évangéliste et le partenaire régulier de Philippe Herreweghe dans de nombreux enregistrements de cantates et autres œuvres de Bach. Peter Kooy, élève de Max van Egmond, fut bientôt le baryton-basse préféré du directeur musical de cette anthologie – avec qui il travaille encore de nos jours. Formé dans un chœur d'enfants, Kooy est un impeccable musicien d'une sûreté technique et musicale peu commune. Il est aussi de ces artistes “humbles” capables de se fondre dans un ensemble comme l'Ensemble Vocal Européen auquel il a aussi collaboré.

C'est donc avec une équipe de musiciens avec lesquels il se sent à l'aise et en osmose stylistique que Philippe Herreweghe met en chantier ses premiers enregistrements de la musique de Bach (avec le Collegium Vocale, il avait certes gravé en 1982, pour Ricercar, un programme de motets de la famille Bach mais où Jean-Sébastien se faisait remarquer par son absence) : avec La Chapelle Royale et le Collegium Vocale réunis, il signe pour harmonia mundi la *Passion selon saint Matthieu* en 1985, les *Motets* en 1986 et la *Passion selon saint Jean* en 1988. Le Collegium Vocale seul enregistre de son côté, pour Virgin Classics, entre 1989 et 1990, la *Messe en si*, les *Messes brèves* et l'*Oratorio de Noël*. Avec La Chapelle Royale seule, Philippe Herreweghe ne grave ses premières cantates (la grande *Trauerode* BWV 198, en deux parties, et *Jesu, der du meine Seele* BWV 78) qu'en 1987, un album qui paraîtra en 1988, l'année même où s'achevait l'intégrale de ses “maîtres” chez Telefunken. Est-ce un hasard ?

Même si le seul nom de La Chapelle Royale apparaît sur les premiers disques harmonia mundi, des membres du Collegium Vocale de Gand y participaient le plus souvent (parfois la présence de “membres du Collegium Vocale de Gand” était cependant stipulée). Philippe tenait à leur présence

– en particulier à celle de Dominique Verkinderen, soprano au timbre merveilleux et distinct, même s’il était proche de celui de ses deux sœurs, Brigitte et Anne, également sopranos. À elle seule, Dominique donnait une couleur distincte au son du Collegium Vocale. La présence des Flamands, familiers de ce répertoire, était également précieuse par le fait de leur proximité linguistique avec l’allemand. On ajoutera qu’il est probable que le chef d’orchestre aimait se retrouver en compagnie familière après les répétitions et séances d’enregistrement, autour de quelques tournées de bières et de blagues belges – dont Philippe Herreweghe, comme son compatriote Paul Van Nevel, est un spécialiste au répertoire notoirement fourni.

Après avoir fait appel à des choristes salariés de 1982 à 1987, La Chapelle Royale et son chef opèrent pour des engagements au cachet de chanteurs plus ou moins réguliers, ce qui devait permettre une plus grande souplesse de distribution en fonction des répertoires abordés. Ainsi qu’on le constate en consultant les distributions de ces cantates, le chœur de La Chapelle Royale finira par apparaître de moins en moins au disque et au concert tandis que Philippe Herreweghe décidait de se concentrer sur son ensemble gantois, sur l’Ensemble Vocal Européen (de 1989 à 1997) et sur l’Orchestre des Champs-Élysées, fondé en 1991, pour les répertoires symphoniques plus tardifs. Dès lors, le Collegium Vocale de Gand est devenu le chœur et l’orchestre attitrés des enregistrements des cantates de Bach chez harmonia mundi.

Avant que Philippe Herreweghe ne devienne la référence en ce répertoire, Nikolaus Harnoncourt et Gustav Leonhardt étaient considérés, parmi les “baroqueux”, comme ses hérauts indisputés. Partenaires de musique de chambre à l’entente parfaite, l’Autrichien et le Hollandais étaient pourtant très différents : le premier, catholique, sanguin et expressionniste ; le second, protestant et austère, qui avait incarné à l’écran, pour Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, dans *Chronique d’Anna Magdalena Bach* (1968), un Jean-Sébastien Bach à l’allure de *pater* rigoriste. Ils avaient cependant pour trait commun, dans le répertoire vocal en général et la musique de Bach en particulier, d’appliquer les mêmes règles interprétatives aux voix et aux instruments. Philippe Beaussant, dans *Vous avez dit baroque ?* (Actes Sud, 1988), écrit sans ambages : “Ce sont des instrumentistes [...] qui se sont engagés les premiers dans la recherche du style baroque ; c’était le monde à l’envers. Tous les musiciens d’autrefois, tous les traités, sont au moins d’accord sur un point, unanimement : le chant est le modèle de toute exécution musicale.”

Et c'est justement sur ce point précis que Philippe Herreweghe se distinguera d'à peu près tout le monde en demandant aux instrumentistes – qui, au début des années 1980, n'étaient pas habitués à la chose – d'écouter les voix et de reproduire dans leur propre partie les inflexions vocales, guidées par le texte et sa rhétorique. Et il n'hésitait pas à chanter lui-même les exemples de ce qu'il voulait entendre afin d'obtenir une ligne plus ductile, qui trace et porte loin tout en épousant le sens et la rythmique des mots (l'une des caractéristiques les plus marquantes de ses interprétations, quels que soient les répertoires et même quand ils sont purement instrumentaux !).

J'ai écrit à l'instant le mot "rhétorique", qui était l'autre grande affaire qui intéressait Philippe Herreweghe. Je me souviens encore de l'entendre disséquer, lors d'un stage de musique ancienne à l'Escurial, près de Madrid, en 1981, le "Kyrie" de la *Messe en si* et démontrer que la structure appliquée par Bach dans cette pièce, et dans toute sa musique, découlait du modèle du discours à l'antique, avec ses six parties, dont la *narratio* était au service de la persuasion. Si la bonne vieille rhétorique dite "classique" était naturelle à cet ancien disciple d'un collègue jésuite, il était en tout cas fascinant, pour les profanes en la matière, de se plonger ainsi dans la mécanique intime de la pensée de Bach (à laquelle, mais c'est une autre histoire, peut être rajouté le recours à la symbolique des nombres).

Tout devait venir du texte et des figurations musicales, quitte à bousculer parfois les habitudes. Un exemple assez éloquent est le cas de la cantate pour alto solo *Widerstehe doch der Sünde* BWV 54, dont le tempo et le caractère respectés par les chanteurs et les musiciens étaient en général retenus, voire lents, et émoullents : en témoignent le disque mythique fait par Alfred Deller, Leonhardt (à l'orgue) et Harnoncourt (au violoncelle) en 1954, ou, plus tard, les versions de Paul Esswood dans l'intégrale Telefunken, en 1976, ou de Henri Ledroit pour Ricercar, en 1985. Les belles dissonances de la première partie donnent certes envie de les faire sonner mais si l'on observe le texte chanté (où il est question de "venin", de "Satan" et de "blasphème mortel"), il paraît impossible, au risque du contresens, d'en faire une élégie. Dans la version ici incluse, chantée par Andreas Scholl, le tempo tranche avec celui communément admis, même si, sauf erreur de mémoire, j'ai entendu Herreweghe la diriger plus rapidement encore et de manière plus expressionniste, après avoir longuement convaincu un autre soliste de renoncer à une (mauvaise) habitude trop bien inscrite.

De tout cela découlera une manière de faire scientifiquement et historiquement plus informée (ce qui n'est pas la fin d'une interprétation, mais l'un de ses moyens), plus éloquente, plus souple, plus expressive, et, au fond, plus lyrique et *liée* – pour ne pas dire “legato”, mot et expression musicale honnis par les “baroqueux” purs et durs... Quand Gustav Leonhardt était invité à diriger La Chapelle Royale en concert, chaque fois, la manière de faire sonner ces cantates changeait du tout au tout : aux lignes horizontales qui faisaient fi des barres de mesure et d'accents trop marqués, chez Herreweghe, se substituait une conception plus verticale de la musique. Leonhardt, lorsqu'il s'adressait aux chanteurs, et en particulier au chœur, avait l'habitude de faire un geste de la main vers la bouche qui se dégageait ensuite prestement sur le côté, ce qui indiquait qu'il voulait une nette définition du mot mais que le son ne “tienne” pas. Cela pouvait créer ces fameux effets de “soufflet” qu'une partie des opposants aux instruments anciens raillait, pas toujours sans raison d'ailleurs, faut-il aujourd'hui convenir. Pour autant, tout le monde, et Philippe Herreweghe le premier, avait le plus grand respect pour ce grand clergyman un peu sec – qui était en fait, et à tous niveaux, un bon vivant ne détestant pas les lestetés –, et pour son rapport intime avec l'esprit de cette musique.

Je me souviens que Philippe Herreweghe disait que le meilleur de Bach se trouvait dans sa musique d'orgue et ses cantates, même si toutes ne sont pas au plus haut niveau de son inspiration (l'idée d'un Bach constamment génial est évidemment, comme pour Mozart, un mythe, et il faut par ailleurs rappeler que le Cantor n'a pas écrit chaque dimanche de sa vie une cantate nouvelle !). Ce qui n'était pas, on s'en doute, dans la bouche de Herreweghe, une manière de rabaisser les grands chefs-d'œuvre que sont les *Passions* et la *Messe en si* (dont une grande part réutilise en fait des pages écrites pour des cantates préexistantes) mais plutôt de dénoncer, avec raison, à quel point le public et beaucoup de musiciens ignoraient le contenu souvent génial de ces pages – et ce en dépit d'intégrales discographiques. Dans ses moments moins charitables, Philippe Herreweghe disait aussi qu'on trouvait plus facilement de l'argent pour la résurrection de grands motets français de provenance douteuse que pour les chefs-d'œuvre avérés qu'on trouve dans le corpus des cantates de Bach...

Si l'on m'a été demandé de rédiger ces lignes, c'est entre autres parce que j'ai été partie prenante de certains de ces enregistrements, ainsi que je l'ai dit plus haut, et que j'ai pu, par la suite, au cours de ma longue activité de critique musical au *Monde*, suivre l'évolution du monde des "baroqueux". Me replonger dans cette époque a fait remonter à ma mémoire beaucoup de souvenirs, de visages chers et parfois disparus, de moments musicaux exceptionnels. Cette proximité m'empêche-t-elle de juger avec distance l'ensemble de ces enregistrements – dont j'ai réécouté certains pour la première fois depuis leur parution ? Je peux en tout cas assurer ici avoir été frappé par le fait que les disques les plus anciens semblent ne pas avoir pris une ride. C'est le cas de cette *Trauerode* BWV 198 en particulier, "*Tombeau de S. M. la reine de Pologne*" comme l'indique en français Bach sur son manuscrit, dont l'interprétation se distingue par la maturité de son approche, au point que je jurerais que Philippe Herreweghe ne la dirigerait pas vraiment différemment aujourd'hui. Lors d'entretiens avec la presse, le Gantois a souvent répété combien le fait d'avoir dirigé la musique ancienne l'avait aidé à mieux comprendre les œuvres de Bruckner ou Brahms (qui connaissaient bien le répertoire ancien) mais également combien la fréquentation des partitions du XIX^e siècle avait en retour fourni un précieux apport à sa lecture de la musique ancienne.

Quoi qu'il en soit, il me semble que cette manière de faire de la musique, en donnant du poids au discours musical tout en le dégraissant, en l'élevant tout en l'incarnant pleinement, est la marque native et inchangée de Philippe Herreweghe dont personne ne niera qu'il a changé durablement notre manière d'entendre et d'écouter la musique sacrée de Bach.

RENAUD MACHART
Mars 2023



The Bach cantatas by Philippe Herreweghe, from yesterday to tomorrow

It is hard to imagine today what an ensemble like La Chapelle Royale and its music director, Philippe Herreweghe, represented in French musical life of the late 1970s. In 1977, the year in which the vocal ensemble was founded thanks to the support of the Institut de Musique et de Danse Anciennes (IMDA) and the indefatigable efforts of its director, the late Philippe Beussant, early music was beginning to experience the beginning of its years of flourishing – and we are not referring here only to William Christie's Les Arts Florissants, founded in Paris two years later and another great flagship ensemble of the harmonia mundi label. These two musicians, both foreigners (for which they were inevitably criticised by certain envious people of a particularly chauvinistic persuasion), were following in the footsteps of the pioneer Jean-Claude Malgoire, founder in 1966 of La Grande Écurie et La Chambre du Roy, who was, at the time, the only major French name among those who were soon to be nicknamed 'les baroqueux'. (The term was at first used disparagingly by opponents of this type of performance on period instruments, but it has become established as standard shorthand for the scholarly and rather off-putting Anglo-Saxon expression 'historically informed performance'.)

The great novelty of La Chapelle Royale and Les Arts Florissants was that the primary concern of both groups, in terms of their original core repertory, was seventeenth- and eighteenth-century music for vocal ensemble: 'La Chapelle' was a choral ensemble; 'Les Arts Flo' was an ensemble of soloists. Admittedly, several groups of soloists already existed in France, particularly in the field of Renaissance music, but none achieved the standard that Les Arts Florissants would very quickly establish. As for French choral singing (in whatever field), it was in a state of almost total desolation, including the professional choruses – at Radio France, in the national opera houses – which were distinguished by their mediocre intonation and their lack of homogeneity and precision. Even the Groupe Vocal de France (GVF), an ensemble of twelve to sixteen soloists founded in 1976, which sang the most challenging contemporary repertory with virtuosity, fell

short when it went back to polyphonic music of other eras: although subsidised by the French Ministry of Culture and the City of Paris, the GVF was gradually overtaken by other groups and finally disbanded in 1994. Pierre Boulez was well aware of this, and preferred to bring the BBC Singers, a seasoned and flexible chamber ensemble, over from London for his concerts and recordings. Later he would call on the Chœur de Chambre Accentus, founded in 1991 by Laurence Equilbey, which was the first group really to establish itself in the realm of Romantic and later music as the equivalent of La Chapelle Royale in the early repertory.

In Europe, skilled, reliable and versatile vocal ensembles were to be found above all in countries where, unlike France, the tradition of the choir school (*maîtrise*) had never ceased: in Germany, in Holland (the excellent Nederlands Kamerkoor, founded in 1937), and in the Nordic countries, where the Swedish conductor Eric Ericson was long one of the supreme benchmarks, leading front-rank professional ensembles which performed the difficult motets of Richard Strauss or the arduous scores of György Ligeti. And, of course, in Britain, where several famous vocal ensembles were to emerge in the 1970s: The Tallis Scholars and The Taverner Choir, Consort and Players (both 1973) and The Sixteen (1978), whose spectacularly smooth, homogeneous sound, inspired by the trebles of boys' choirs, was produced by female voices with a non-vibrating, 'laser-like' vocal production.

But before these three, a vocal ensemble had been born on the continent in 1970: Collegium Vocale Gent, founded by Philippe Herreweghe and a group of amateur musicians of high calibre. Herreweghe had first sung as a child in the choir of the Anima Perla Musica ensemble at the Sint-Barbaracollege in Ghent, the venerable Jesuit institution where the poets Charles Van Lerberghe, Maurice Maeterlinck and Emile Verhaeren had studied. More recent alumni have included the opera and festival director Gerard Mortier, not forgetting the countertenor René Jacobs, who attended this boys' school (it is now mixed) during the same period as Herreweghe, who was a year younger. At the same time, the latter had studied at the Ghent Conservatory, notably in the piano class of Marcel Gazelle, Yehudi Menuhin's accompanist, before taking up the harpsichord. But the choirmaster then saw himself as an 'amateur' whose profession was destined to be medicine – like his father.

Music soon gained the upper hand, however, as Philippe Herreweghe's work with Collegium Vocale gained attention in the northern European countries, where a galaxy of active musicians gathered around the Dutch harpsichordist, organist and conductor Gustav Leonhardt and the Austrian cellist, gambist and conductor Nikolaus Harnoncourt, who had known each other and worked together since the early 1950s, when Leonhardt was living in Vienna. Among them were the flute and recorder player Frans Brüggen, the cellist Anner Bylsma and the violinists Lars Frydén and Jaap Schröder. They were later joined by the Kuijken brothers – Sigiswald (violin), Wieland (viola da gamba) and Barthold (flute).

It was only natural that Leonhardt and Harnoncourt should take joint top billing when Telefunken produced the first complete recording of Bach cantatas on period instruments from 1970 to 1988: Leonhardt directing the Leonhardt-Consort (founded in 1954 as the Leonhardt Baroque Ensemble), Harnoncourt his Concentus Musicus Wien (founded in 1953). Some readers will remember the regular release of LP boxed sets in a handsome clothbound edition which also furnished miniature scores of each of the cantatas recorded within (since then, there have been multiple reissues on CD, but without the scores . . .).

For this recording, Leonhardt and Harnoncourt assigned the high choral parts to a children's choir and the soprano solos (and, less frequently, the alto solos too) to the finest boy singers of the day. Gustav Leonhardt initially enlisted the Choir of King's College, Cambridge, and then the Knabenchor Hannover. But from the cantata *Erfreut euch, ihr Herzen* BWV 66 (recorded and released in 1976-77) onwards, he invited the tenors and basses of Collegium Vocale to support the upper voices of the Knabenchor Hannover, thus making the Ghent vocal ensemble, as it were, the choral link that was missing from this 'Baroque' musical galaxy.

Although Gustav Leonhardt was officially musical director of these recordings, it was actually Philippe Herreweghe who conducted the ensemble numbers while his elder sat at the organ, playing the basso continuo. It was during these sessions (recorded in the Doopsgezinde Kerk, a small church in Haarlem, Holland, which possesses fine acoustics, thanks notably to its wooden floor) that the Ghent-born musician got to know a large number of these cantatas, which he prepared and rehearsed with his ensemble for the Telefunken series and, soon, for his own concerts and recordings.

But before he began recording Bach's works in his turn, and more especially the cantatas reissued here, Philippe Herreweghe launched his 'contract' with harmonia mundi (the late Eva Coutaz, its Artists and Repertoire director, never in fact signed a general contract or an exclusivity clause) with a recording of the beautiful *grands motets* of Henry du Mont (in which I had the good fortune and privilege of participating, as in many other recordings, over a period of twelve formative and unforgettable years). This disc, recorded in the summer of 1981, was to be followed by programmes of Jean-Philippe Rameau (in 1982 and 1984) and Marc-Antoine Charpentier (1985), among others.

The reason for the primacy of this repertory was that La Chapelle Royale had been created, at the instigation of Philippe Beussant, a specialist in the music of Jean-Baptiste Lully, to champion French Baroque music and more particularly the *grand motet* genre. This mission became 'official' after Jack Lang's Ministry of Culture, at the instigation of its Director of Music Maurice Fleuret, had decided in 1982 to grant a solid subsidy to La Chapelle Royale (and Les Arts Florissants), with a view towards the Rameau tercentenary year (1983), which France wanted to make a memorable occasion.

But for the French public, the Flemish conductor's name had been associated with Bach's ever since an unforgettable concert performance of the *St Matthew Passion*, given in the church of Saint-Étienne du Mont in Paris on 15 March 1980 and broadcast live by France Musique, which quickly achieved legendary status. That evening is for ever inscribed in the memory of the musicians who took part in it, of the more than plentiful audience that attended (press articles reported that people were fighting at the entrance to get in!) and of the listeners sitting in front of their radio sets (like me: I was still, at the age of seventeen, a young student in my first year of musicology at the University and Conservatoire of Tours and was far from imagining that I was going to join the ranks of La Chapelle Royale in October of that same year).

La Chapelle Royale and Collegium Vocale Gent were flanked by a double orchestra of period instruments (including Musica Antiqua Köln, the ensemble of the violinist Reinhard Goebel), with a boys' choir for the additional part required in some of the choruses. The soloists were outstanding, among them the Viennese tenor Kurt Equiluz (as Evangelist), the Dutch baritone Max van Egmond

(in the bass arias), both of them regulars in the Telefunken series, and, as a (literally) colossal Christ, Ulrik Cold – the Sarastro of Ingmar Bergman's 1975 film of *The Magic Flute*. The soprano soloists were boys, Markus Klein and Sebastian Hennig, both members of the Knabenchor Hannover, and the latter a son of its founder, Heinz Hennig.

Sebastian Hennig was, along with a few others (such as the soprano Helmut Wittek and the alto Panito Economou), an exception: he was endowed with both a marvellous timbre and extraordinary musical abilities (René Jacobs also made superb duo recordings for harmonia mundi with him), but there proved to be hardly any successors capable of measuring up to him. This explains, among other things, Philippe Herreweghe's subsequent decision to assign the soprano parts to female singers, and not necessarily to androgynous timbres, as is shown by his choice of the German soprano Barbara Schlick, then known in France only for her numerous concerts and recordings with Paul Kuentz. Herreweghe liked her ability to sing with humility and radiance, and her voice had a warm, quivering *je-ne-sais-quoi* that gave her interpretations an unparalleled expressive glow. Above all, and most importantly for her conductor, Barbara Schlick had an intimate relationship with the language in which she sang: Herreweghe has always placed the word before the note, and his insistence on systematically translating foreign-language texts (including Latin) to the French singers who were to perform them occupied part of the rehearsals. (On a personal note, I must say that I learnt the little Latin I know during rehearsals for motets and masses . . .)

René Jacobs, the principal alto in that 1980 performance of the Passion (at which his brother Rik, also a countertenor, sang in the ranks of Collegium Vocale), had begun his career as a boy chorister in Ghent Cathedral, then as a tenor, before discovering he was a countertenor after studying with Alfred Deller. He too was to join the Telefunken ensemble soon afterwards, providing the Leonhardt team with a different sound from that of the British singer Paul Esswood, to whom Harnoncourt was to remain faithful. Although he was to tape the *St Matthew* with Herreweghe in 1984, he did not record any cantatas with his compatriot: Jacobs, an up-and-coming conductor, headed his own ensemble Concerto Vocale (which also made some excellent recordings for harmonia mundi), and perhaps had too many personal ideas about this repertory to share them with his fellow former student at the Sint-Barbaracollege. Moreover, he had already recorded many of the cantatas for the Telefunken series.

Over the years, Herreweghe built up a regular working partnership with the French singer Gérard Lesne (who preferred the term ‘alto’ to that of ‘countertenor’ or ‘haute-contre’), notable for his rich timbre and homogeneous vocal registers; the British countertenor Charles Brett (with his incomparable breath control); and subsequently the German Andreas Scholl, a pupil of René Jacobs, who became in his turn a star of his voice type, both in concert and in the opera house, and a harmonia mundi artist.

Howard Crook, an American tenor then living in Holland, had made his recording debut with La Chapelle Royale in 1981, in the du Mont motets. His excellent German, his wide compass (he was soon to sing the French *haute-contre* repertory) and his musicality made him a splendid Evangelist and Philippe Herreweghe’s regular partner in numerous recordings of cantatas and other works by Bach. Peter Kooy, a pupil of Max van Egmond, soon became the conductor’s favourite bass-baritone – indeed, the two men still work together today. Trained in a children’s choir, Kooy is an impeccable musician of uncommon technical and musical reliability. He is also one of those ‘humble’ artists capable of blending into an ensemble such as the Ensemble Vocal Européen, with which he also sang.

It was therefore with a team of musicians with whom he felt at ease and in stylistic osmosis that Philippe Herreweghe made his first recordings of Bach’s music (for the sake of completeness, it should be mentioned that he had already recorded a programme of motets by the Bach family with Collegium Vocale for Ricercar in 1982, in which, however, Johann Sebastian was conspicuous by his absence). With La Chapelle Royale and Collegium Vocale, he recorded the *St Matthew Passion* in 1985, the motets in 1986 and the *St John Passion* in 1988 for harmonia mundi. Collegium Vocale recorded the Mass in B minor, the short masses and the *Christmas Oratorio* on its own for Virgin Classics in 1989 and 1990. With La Chapelle Royale alone, Herreweghe did not record his first cantatas (the great two-part *Trauerode* BWV 198 and *Jesu, der du meine Seele* BWV 78) until 1987: an album that was released in 1988, the same year that the Telefunken series by his ‘mentors’ reached completion. Was this a coincidence?

Even if the name of La Chapelle Royale appears alone on the first harmonia mundi recordings, members of Collegium Vocale Gent usually took part (the sleeves did sometimes stipulate the

presence of 'membres du Collegium Vocale de Gand'). Philippe was keen to have them there – especially Dominique Verkinderen, a soprano with a wonderful and distinctive timbre, even if it was close to the sound of her two sisters, Brigitte and Anne, also sopranos. Dominique gave a distinct colour to the sound of Collegium Vocale all by herself. The presence of the Flemish singers, who were familiar with this repertory, was also valuable because of their linguistic proximity to German. And, one might add, it is probable that the conductor liked to find himself in familiar company after rehearsals and recording sessions, over a few rounds of beer and Belgian jokes – of which Philippe Herreweghe, like his compatriot Paul Van Nevel, is a specialist, with a famously extensive repertory.

After using salaried choristers from 1982 to 1987, La Chapelle Royale and its conductor opted to engage more or less regular singers on a fee basis, which permitted greater flexibility of casting according to the repertory performed. As a glance at the forces listed for these cantatas will reveal, the choir of La Chapelle Royale was eventually to appear less and less frequently on recordings and in concert, as Herreweghe decided to focus on his Ghent ensemble, on the Ensemble Vocal Européen (from 1989 to 1997), and on the Orchestre des Champs-Élysées, founded in 1991, for the later repertory with symphony orchestra. From then on, Collegium Vocale Gent became the resident choir and orchestra on recordings of Bach's cantatas for *harmonia mundi*.

Before Philippe Herreweghe became the benchmark for this repertory, Nikolaus Harnoncourt and Gustav Leonhardt were considered to be its undisputed heralds among the *baroqueux*. The Austrian and the Dutchman were perfect chamber music partners, yet they were very different: the former was a sanguine, expressionistic Catholic; the latter was an austere Protestant, who had played Johann Sebastian Bach with the appearance of a rigoristic *pater* on the cinema screen in Jean-Marie Straub and Danièle Huillet's *Chronicle of Anna Magdalena Bach* (1968). What they had in common, however, in the vocal repertory in general and Bach's music in particular, was that they applied the same rules of performance to voices and instruments. Philippe Beaussant, in *Vous avez dit baroque?* (Arles: Actes Sud, 1988), wrote in no uncertain terms: 'It was instrumentalists . . . who were the first to embark on the search for the Baroque style; it was the world upside down. All the musicians of the past, all the treatises, agree on one point at least, unanimously: singing is the model for all musical performance.'

And it was precisely on this point that Philippe Herreweghe distinguished himself from almost everyone else by asking the instrumentalists – who, in the early 1980s, were not at all used to this – to listen to the voices and to reproduce the vocal inflections in their own part, guided by the text and its rhetoric. And he did not hesitate to sing examples of what he wanted to hear in order to obtain a more ductile line, firmly traced and far-reaching while cleaving closely to the meaning and rhythm of the words (one of the most striking characteristics of his interpretations, whatever the repertoire and even when it is purely instrumental!).

I have just written the word ‘rhetoric’, which was the other big issue that interested Philippe Herreweghe. I still remember hearing him dissect the Kyrie of the B minor Mass during an early music course at the Escorial, near Madrid, in 1981, and demonstrating that the structure applied by Bach in that movement, and in all his music, derived from the model of discourse in the manner of the ancients, with its six parts, in which *narratio* was at the service of persuasion. If good old ‘classical’ rhetoric came naturally to this former disciple of a Jesuit school, it was in any case fascinating, for those unfamiliar with the subject, to steep themselves in the inner workings of Bach’s thought (to which, but that is another story, can be added the use of number symbolism).

Everything had to come from the text and the musical figuration, even if that sometimes meant shaking up entrenched habits. A fairly eloquent example is the cantata for solo alto *Widerstehe doch der Sünde* BWV 54. In general, the tempo and character respected by singers and musicians in this piece were restrained, even slow, and emollient, as witness the legendary recording made by Alfred Deller, Leonhardt (organ) and Harnoncourt (cello) in 1954, or the later versions by Paul Esswood in the Telefunken series (1976) and Henri Ledroit for Ricercar (1985). The beautiful dissonances of the first part certainly make one want to bring them out, but if one examines the sung text (which deals in terms like ‘venom’, ‘Satan’ and a ‘deadly curse’ for ‘blasphemers’), it seems impossible, at the risk of misinterpretation, to make an elegy of the movement. In the version included here, sung by Andreas Scholl, the tempo contrasts sharply with the commonly accepted one, even though, unless memory plays me false, I have heard Herreweghe conduct it even faster and more expressionistically, after persuading a different soloist at some length to renounce a (bad) habit that is all too ingrained.

The result of all this was a style that was more scientifically and historically informed (which is not the end of an interpretation, but one of the means to that end), more eloquent, more flexible, more expressive and, ultimately, more lyrical and ‘bound together’ (*lié*) – not to say ‘legato’, a word and a form of musical expression abhorred by the diehard *baroqueux* . . . When Gustav Leonhardt was invited to conduct La Chapelle Royale in concert, the way these cantatas were performed changed completely: Herreweghe’s horizontal lines, which disregarded barlines and exaggeratedly strong accents, were replaced by a more vertical conception of the music. Leonhardt, when addressing the singers, and especially the choir, used to gesture with his hand towards his mouth, before swiftly moving it to one side, indicating that he wanted a clear definition of the word but that the sound was not to be ‘held’. This could create those notorious ‘bellows’ effects that some opponents of period instruments used to deride – not always without good reason, as we must agree today. Nevertheless, everyone, and Philippe Herreweghe first and foremost, had the greatest respect for this tall, somewhat dry ‘clergyman’ – who was in fact, and in every respect, a *bon vivant* by no means averse to bawdy humour – and for his intimate relationship with the spirit of this music.

I remember Philippe Herreweghe used to say that the best of Bach was to be found in his organ music and his cantatas, even if not all of them are at the highest level of inspiration (the idea of a Bach of consistent brilliance is obviously, as with Mozart, a myth, and it should be remembered that the Kantor did not write a new cantata every Sunday of his life!). Coming from Herreweghe, this was not, of course, intended to belittle the great masterpieces that are the Passions and the Mass in B minor (a large part of which in fact reuses numbers written earlier for cantatas), but rather to denounce, quite rightly, the fact that the public and many musicians were so deplorably unaware of the often inspired content of these works, even though complete recordings of them existed. In his less charitable moments, he would also observe that it was easier to find money for the resurrection of French *grands motets* of dubious authorship than for the acknowledged masterpieces to be found in the corpus of Bach cantatas . . .

If I have been asked to write these lines, it is partly because I was involved in some of these recordings, as I have said above, and because I was subsequently able, in the course of my long career as a music critic for *Le Monde*, to follow the evolution of the world of the *baroqueux*.

Immersing myself in that period once more has brought back many memories, dear faces that have are sometimes no longer with us, and exceptional moments of music-making. Does that very proximity prevent me from judging all of these recordings – some of which I have listened to again for the first time since they were released – with the required detachment? In any case, I can assure you here that I have been struck by the fact that the oldest discs seem to have not aged in the slightest. Such is the case, in particular, with the *Trauerode* BWV 198, the *Tombeau de S. M. la reine de Pologne* (Funeral monument for Her Majesty the Queen of Poland) as Bach wrote in French on his manuscript, the interpretation of which is distinguished by the maturity of its approach, so much so that I am prepared to swear that Philippe Herreweghe really would not conduct it differently today. In interviews with the press, Herreweghe has often related how having conducted early music helped him to understand better the works of Bruckner or Brahms (both of whom knew the early repertory well), but also how his exposure to nineteenth-century scores in turn made a valuable contribution to his interpretation of early music.

In any case, it seems to me that this way of making music, of giving weight to the musical discourse while simultaneously streamlining it, of elevating it while fully embodying it, is the native and unchanged hallmark of Philippe Herreweghe, who no one will deny has effected a lasting change in the way we understand and listen to the sacred music of Bach.

RENAUD MACHART

March 2023

Translation: Charles Johnston



Philippe Herreweghe . The harmonia mundi years

Bach-Kantaten mit Philippe Herreweghe von gestern bis morgen

Man kann sich heute kaum eine Vorstellung davon machen, welche Bedeutung ein Ensemble wie La Chapelle Royale mit ihrem musikalischen Leiter Philippe Herreweghe Ende der 1970er Jahre im französischen Musikleben hatte. Als dieses Vokalensemble 1977 mit Unterstützung des Institut de musique et de danse anciennes (IMDA) und des unermüdlichen, mittlerweile verstorbenen Philippe Beussant gegründet wurde, begann für die alte Musik eine Blütezeit – und damit soll nicht nur auf das Adjektiv im Namen des zwei Jahre später in Paris gegründeten Ensembles Les Arts Florissants von William Christie angespielt werden, das ein anderes, ebenso bedeutendes Markenzeichen des Labels harmonia mundi ist. Diese beiden Musiker (dass sie Ausländer waren, wurde ihnen von gewissen besonders chauvinistischen Neidern zum Vorwurf gemacht) traten in die Fußstapfen des Pioniers Jean-Claude Malgoire, der 1966 La Grande Écurie et la Chambre du Roy gegründet hatte und damals der einzige bedeutende Franzose im Kreis jener Musiker war, die man bald „Barockisten“ nannte. (Dieser Begriff wurde anfänglich von den Gegnern dieser Art der Interpretation auf alten Instrumenten abschätzig verwendet, doch setzte er sich dann allgemein als Kürzel für die im angelsächsischen Sprachraum geprägte, etwas hochgestochene und umständliche Wendung „historisch informierte Interpretation“ durch.)

Die große Neuerung, welche die Chapelle Royale und Les Arts Florissants verkörperten, bestand darin, dass sie sich als Ensembles vor allem der Vokalmusik des 17. und 18. Jahrhunderts widmeten, die ursprünglich das Zentrum ihres Repertoires darstellte: Die „Chapelle“ war ein Chor, die „Arts Flo“ eine Gruppe von Solisten. Es gab zwar in Frankreich durchaus schon Formationen aus Solisten, vor allem auf dem Gebiet der Renaissance-Musik, aber keine hatte das Niveau, das Les Arts Florissants in kürzester Zeit zum Maßstab machten. Was den französischen Chorgesang von damals betrifft, so war er – egal, in welchem Bereich – in einem maximal desolaten Zustand, und das traf auch auf die professionellen Chöre des Radios oder der nationalen Opernhäuser zu, deren Leistungen bezüglich Intonation, Ausgewogenheit und Präzision gerade mal mittelmäßig waren. Selbst die Groupe Vocal de France (GVF), ein 1976 gegründetes Ensemble von zwölf bis

sechzehn Solisten, das sehr virtuos auch die schwierigsten zeitgenössischen Werke sang, scheiterte, wenn es um polyfone Musik aus anderen Epochen ging: Obwohl vom Kulturministerium und der Stadt Paris subventioniert, wurde es nach und nach von anderen Ensembles überholt und 1994 schließlich aufgelöst. Pierre Boulez war sich über die Situation im Klaren, ließ er doch für seine Konzerte und Aufnahmen lieber die BBC Singers aus London kommen, ein erfahrenes und wandlungsfähiges Kammerensemble. Später engagierte er den 1991 von Laurence Equilbey gegründeten Kammerchor Accentus, das erste Ensemble, das im Bereich der musikalischen Romantik und Postromantik das wurde, was die Chapelle Royale in der alten Musik war.

In Europa gab es herausragende, zuverlässige und vielseitige Chöre vor allem dort, wo im Gegensatz zu Frankreich die Tradition der Singschulen nie unterbrochen wurde: in Deutschland, in den Niederlanden (mit dem großartigen, 1937 gegründeten Nederlands Kamerkoor) und in den nordischen Ländern, wo der Schwede Eric Ericson lange eine der maßgebenden Schlüsselfiguren an der Spitze von herausragenden Berufsensembles war, die die schwierigen Motetten von Richard Strauss oder die komplizierte Musik von György Ligeti sangen. Und natürlich in Großbritannien, wo im Laufe der 1970er Jahre einige vorzügliche Gesangsensembles entstanden: The Tallis Scholars und The Taverner Choir, Consort and Players (beide 1973 gegründet) sowie The Sixteen (1978) mit ihrem spektakulären, schlanken, homogenen Ton, der von den Sopranstimmen (*trebles*) der Knabenchöre inspiriert war, aber von Frauenstimmen ohne Vibrato erzeugt wurde, eine Art „Laserklang“.

Doch noch früher formte sich 1970 auf dem Kontinent ein anderes Vokalensemble, das Collegium Vocale von Gent, gegründet von Philippe Herreweghe und befreundeten Musikliebhabern von hohem Niveau. Philippe Herreweghe hatte als Kind im Chor des Ensembles Anima Perla Musica des Jesuitenkollegs Sint-Barbara (Heilige Barbara) in Gent gesungen, einer ehrwürdigen Institution, wo die Dichter Charles Van Lerberghe, Maurice Maeterlinck und Emile Verhaeren und später der Opern- und Festivalintendant Gerard Mortier studierten; und nicht zu vergessen der Countertenor René Jacobs, der zur gleichen Zeit wie sein um ein Jahr jüngerer Kollege in den Bänken dieser Knabenschule saß (die heute gemischt ist). Parallel dazu studierte Herreweghe am Konservatorium von Gent, hauptsächlich in der Klavierklasse von Marcel Gazelle, dem Begleiter

von Yehudi Menuhin, um sich dann mit dem Cembalo vertraut zu machen. Dabei sah sich der Chorleiter damals eher als ein „Amateur“, der von Beruf Arzt ist – wie sein Vater.

Doch gewann die Musik bald die Oberhand, was bedeutete, dass sich die Arbeit von Philippe Herreweghe als Leiter des Collegium Vocale in den nordeuropäischen Ländern bemerkbar machte, wo sich eine Gruppe von Musikern um den holländischen Cembalisten, Organisten und Dirigenten Gustav Leonhardt und den österreichischen Gamben- und Cellospieler und Dirigenten Nikolaus Harnoncourt scharte: der Flötist Frans Brüggem, der Cellist Anner Bylisma, die Violinisten Lars Frydén und Jaap Schröder; später kamen noch die Brüder Kuijken dazu, Sigiswald (Violine), Wieland (Gambe) und Barthold (Flöte). Leonhardt und Harnoncourt kannten sich seit ihrer Zusammenarbeit ab Anfang der 1950er Jahre, als Ersterer sich in Wien aufhielt.

Es verstand sich von selbst, dass sich die beiden an der ersten, von 1970 bis 1988 durch Telefunken und mit historischen Instrumenten realisierten Gesamtaufnahme von Bachs Kantaten beteiligten: Leonhardt an der Spitze seines Leonhardt-Consort (das bei seiner Gründung 1954 Leonhardt Baroque Ensemble hieß), während Harnoncourt das 1953 gegründete Wiener Ensemble Concentus Musicus leitete. Man wird sich vereinzelt noch an die Schallplatten in den schönen Leinenschachteln erinnern, die regelmäßig erschienen und denen die Klavierauszüge der jeweiligen Kantaten beigegeben wurden (seither gab es viele Neueditionen auf CD, aber ohne die Noten...).

Für diese Gesamtaufnahme besetzten Leonhardt und Harnoncourt die hohen Chorpartien mit einem Kinderchor und die Soli für Sopran und – seltener – für Alt mit den jeweils besten dieser kleinen Sänger. Gustav Leonhardt wandte sich dafür erst an den Chor des King's College von Cambridge und dann an den Knabenchor Hannover. Ab der Kantate *Erfreut euch, ihr Herzen* BWV 66 (1976/77 mit Publikum aufgenommen) zog der Dirigent die Tenöre und Bässe des Collegium Vocale zur Unterstützung der oberen Stimmen des Knabenchores Hannover hinzu, so dass das Vokalensemble aus Gent als Chor gewissermaßen die letzte Lücke in dieser Schar von Barockmusikern schloss.

Offiziell hatte Gustav Leonhardt bei diesen Einspielungen die musikalische Leitung inne, doch in Wirklichkeit dirigierte Philippe Herreweghe die Ensembles, während sein älterer Kollege an der Orgel saß und den Generalbass spielte. Die Aufnahmen fanden in der Doopsgezinde Kerk im holländischen Haarlem statt, einer kleinen Kirche, die vor allem dank des Holzbodens eine gute Akustik aufweist. Auf diesem Weg konnte sich Herreweghe mit dem Großteil der Bach-Kantaten vertraut machen, die er mit seinem Ensemble für diese Gesamtaufnahme und bald auch für seine eigenen Konzerte und Aufnahmen vorbereitete und probte.

Doch bevor er seinerseits Bachs Werke aufnahm – vor allem die Kantaten, die Gegenstand dieser Neuedition sind –, schloss Philippe Herreweghe mit harmonia mundi seinen ersten „Vertrag“ (die leider verstorbene Eva Coutaz, die künstlerische Leiterin des Labels, unterschrieb eigentlich nie einen allgemeinen Vertrag und ebenso wenig eine Klausel, die ein Exklusivrecht vorsah). Dabei ging es um die Aufnahme der schönen Großen Motetten von Henry du Mont (ich hatte das große Glück und das Privileg, dabei zu sein, wie auch bei sehr vielen weiteren Einspielungen, zwölf unvergessliche Ausbildungsjahre lang). Diese Schallplatte entstand im Sommer 1981, und es folgten dann Programme mit Musik von Jean-Philippe Rameau (1982 und 1984), Marc-Antoine Charpentier (1985) usw.

Dass gerade dieses Repertoire vorrangig gepflegt wurde, hat damit zu tun, dass die Chapelle Royale auf Betreiben von Philippe Beussant, einem Spezialisten für die Musik von Jean-Baptiste Lully, mit dem Ziel gegründet worden war, die französische Barockmusik zu pflegen, vor allem die Gattung der Großen Motette. Diese Mission wurde „officialisiert“, als das Kulturministerium unter Jack Lang auf Veranlassung von dessen Leiter der Abteilung Musik, Maurice Fleuret, 1982 beschloss, die Chapelle Royale (wie auch Les Arts Florissants) dauerhaft zu subventionieren, auch mit Blick auf den 300. Geburtstag von Rameau im Jahre 1983, dessen man in Frankreich gedenken wollte.

Doch seit einer unvergesslichen, von France Musique direkt übertragenen und rasch legendär gewordenen Aufführung der *Matthäus-Passion* am 15. März 1980 in der Kirche Saint-Étienne du Mont in Paris verband das französische Publikum den Namen des flämischen Dirigenten mit Bach. Dieser Abend blieb für immer im Gedächtnis der beteiligten Musiker und des zahlreich

erschienenen Publikums (Presseartikel berichten, dass man sich vor dem Eingang prügelte, um dabei zu sein!), aber auch der Hörer an den Radioapparaten (was für mich zutraf: Ich war siebzehn und junger Student der Musikwissenschaft im ersten Jahr an der Universität und am Konservatorium von Tours und weit davon entfernt, mir vorzustellen, dass ich mich im Oktober desselben Jahres den Reihen der Chapelle Royale anschließen würde).

Die Chapelle Royale und das Collegium Vocale von Gent hatten an ihrer Seite ein Doppelorchester (eines davon die Musica Antiqua Köln, das Ensemble des Violinisten Reinhard Goebel), das mit alten Instrumenten ausgestattet war. Dazu kam ein Knabenchor für die zusätzlichen Chorpharten. Die Solisten waren außergewöhnlich: Zu ihnen gehörten z.B. der Wiener Tenor Kurt Equiluz (als Evangelist), der niederländische Bariton Max van Egmond (für die Bassarien) – beide regelmäßig bei der Telefunken-Gesamtaufnahme dabei – und, als großartiger Interpret des Christus, Ulrik Cold – der Sarastro in Ingmar Bergmans Verfilmung der *Zauberflöte* von 1975. Die solistischen Sopranpartien sangen die beiden Jungen Markus Klein und Sebastian Hennig, Mitglieder des Knabenchors Hannover bzw. Sohn von dessen Gründer Heinz Hennig.

Sebastian Hennig war (wie auch Helmut Wittek und Panito Economou, die Knabensopran bzw. -alt sangen) eine Ausnahmerecheinung: Er verfügte über ein wunderbares Timbre und außergewöhnliche musikalische Fähigkeiten (auch René Jacobs arbeitete dann mit ihm, die beiden machten zusammen fabelhafte Aufnahmen für harmonia mundi); es gab nach ihm kaum jemanden, der sein Niveau hatte. Dies erklärt, unter anderem, warum Philippe Herreweghe später entschied, die Sopranpartien mit Sängerinnen zu besetzen, wobei diese nicht unbedingt einen androgynen Klang hatten. Ein Beispiel dafür ist die deutsche Sopranistin Barbara Schlick, die man damals in Frankreich nur wegen ihrer häufigen Zusammenarbeit – im Konzert oder im Tonstudio – mit Paul Kuentz kannte. Philippe Herreweghe schätzte an ihr die Bescheidenheit und Ausstrahlung, die sie beim Singen zeigte; ihre Stimme hatte dieses gewisse Etwas, ein gewisses Beben und eine Wärme, was ihrer Interpretation einen einzigartigen expressiven Glanz verlieh. Vor allem aber verfügte Barbara Schlick über das, was für Herreweghe das Allerwichtigste war: Sie pflegte einen intimen Umgang mit der Sprache, in der sie jeweils sang: Für Herreweghe hatte das Wort immer Vorrang vor der Note, und er bestand darauf, in den Proben konsequent die

zu interpretierenden fremdsprachigen Texte wie auch das Latein für die französischen Sänger zu übersetzen. (Was mich persönlich betrifft, so würde ich sagen, dass ich mir meine wenigen Lateinkenntnisse bei den Proben für die Motetten und Messen angeeignet habe...)

René Jacobs, der Erste Altus in dieser *Matthäus-Passion* von 1980 (sein Bruder Rik, ebenfalls ein Countertenor, sang im Collegium Vocale), begann seine Laufbahn als kleiner Sänger in der Kathedrale von Gent. Er sang dann Tenorpartien, bis ihm nach einem Studium bei Alfred Deller aufging, dass er Countertenor war. Auch er war recht früh an der Telefunken-Gesamtaufnahme beteiligt und bildete im Team um Leonhardt klanglich einen Gegensatz zu dem Briten Paul Esswood, der Harnoncourt treu bleiben sollte. 1984 nahm er mit Herreweghe die *Matthäus-Passion* auf, es kam aber nicht zu einer gemeinsamen Einspielung von Kantaten: Jacobs, der angehende Dirigent, leitete nunmehr sein eigenes Ensemble, des Concerto Vocale (das ebenfalls schöne Schallplatten für harmonia mundi machte); vielleicht waren seine Ideen zu diesem Repertoire auch zu eigenständig, um sie mit seinem ehemaligen Mitschüler von Sint-Barbara zu teilen. Außerdem hatte er bereits mehrere Kantaten für die Telefunken-Gesamtaufnahme eingespielt.

Im Laufe der Jahre tat sich Herreweghe mit dem Franzosen Gérard Lesne zusammen (der den Begriff „Altus“ dem des „Countertenors“ oder „*haute-contre*“ vorzog), der ein Timbre von schöner Vielfalt und ausgewogene Register hatte; dann mit dem Briten Charles Brett, der sich durch einen unvergleichlichen Atem auszeichnete, und mit dem Deutschen Andreas Scholl, einem Schüler von René Jacobs, der auf dem Konzertpodium und auf der Bühne wegen seiner Höhe seinerseits zum Star und außerdem Mitglied der Künstlergemeinschaft von harmonia mundi wurde.

Howard Cook, ein damals in Holland lebender amerikanischer Tenor, machte seine ersten Aufnahmen 1981 im Ensemble der Chapelle Royale mit den Motetten von du Mont. Sein ausgezeichnetes Deutsch, sein großer Stimmumfang (er sang bald die Partien für *haute-contre à la française*) und seine Musikalität prädestinierten ihn zu einem großartigen Evangelisten und regelmäßigen Partner von Philippe Herreweghe bei vielen Aufnahmen der Kantaten und anderer Werke von Bach. Peter Kooy, Schüler von Max van Egmond, war bald der bevorzugte Bassbariton des musikalischen Direktors dieser Anthologie, und er arbeitet bis heute mit ihm. Kooy erhielt seine Ausbildung als Mitglied in einem Kinderchor. Mit seiner einzigartigen technischen

und musikalischen Sicherheit ist er ein vollkommener Musiker. Zudem gehört er zu diesen „demütigen“ Musikern, die sich in eine Gruppe einfügen können wie z.B. in das Ensemble Vocal Européen, mit dem er ebenfalls zusammengearbeitet hat.

Philippe Herreweghe hatte also ein Team von Musikern beisammen, mit denen er sich wohl fühlte und stilistisch übereinstimmte, als er seine ersten Aufnahmen mit Werken von Bach machte (1982 hatte er mit dem Collegium Vocale für Ricercar zwar schon Motetten der Bach-Familie aufgenommen, doch Johann Sebastian blieb dabei unberücksichtigt): 1985 mit der Chapelle Royale und dem Collegium Vocale die *Matthäus-Passion*, 1986 die *Motetten* und 1988 die *Johannes-Passion*, jeweils für harmonia mundi. Das Collegium Vocale nahm 1989/90 für Virgin Classics die *b-Moll-Messe*, die *Kleinen Messen* und das *Weihnachtsoratorium* auf. Erst 1987 spielte Philippe Herreweghe mit der Chapelle Royale seine ersten Kantaten ein: die große *Trauerode* BWV 198 in zwei Teilen und *Jesu, der du meine Seele* BWV 78. Dieses Album erschien 1988, im selben Jahr, in dem die Telefunken-Gesamtaufnahme seiner „Meister“ vollendet wurde. Ob das Zufall ist?

Auf den ersten Platten für harmonia mundi erschien zwar nur der Name der Chapelle Royale, aber sehr häufig wirkte auch das Collegium Vocale von Gent mit, und zuweilen kam es vor, dass die Beteiligung von dessen Mitgliedern ausdrücklich erwähnt wurde. Philippe lag viel daran, dass sie dabei waren, und dies galt vor allem für die Sopranistin Dominique Verkinderen, deren Stimme einen wunderbaren, eigenen Klang hatte, auch wenn er dem ihrer Schwestern Brigitte und Anne, ebenfalls Sopranistinnen, ähnelte. Dominique verlieh dem Ton des Collegium Vocale eine unvergleichliche Farbe. Die Präsenz der mit diesem Repertoire vertrauten Flamen war auch deshalb wertvoll, weil ihre Sprache dem Deutschen sehr nahekommt. Man kann noch hinzufügen, dass sich der Dirigent nach den Proben oder Tonaufnahmen wohl gerne mit den Beteiligten in geselliger Runde bei ein paar Runden Bier traf, wobei auch belgische Witze zum Besten gegeben wurden – eine Spezialität von Philippe Herreweghe, der bekanntermaßen ein ganzes Repertoire davon auf Lager hat, genau wie sein Landsmann Paul Van Nevel.

Nachdem von 1982 bis 1987 die Choristen fest angestellt waren, entschieden sich die Chapelle Royale und ihr Leiter dazu, Sänger mehr oder weniger regelmäßig auf Honorarbasis zu engagieren.

Dadurch war man flexibler und konnte sich bei der Besetzung nach dem jeweiligen Repertoire richten. Sieht man sich die Liste der Mitwirkenden bei diesen Kantaten an, lässt sich feststellen, dass der Chor der Chapelle Royale bei Aufnahmen und im Konzert immer seltener präsent war; Philippe Herreweghe konzentrierte sich derweil auf sein Genter Ensemble, auf das Ensemble Vocal Européen (von 1989 bis 1997) sowie auf das 1991 gegründete Orchestre des Champs-Élysées, mit dem er sich dem späteren, symphonischen Repertoire widmete. Ab da waren Chor und Orchester des Collegium Vocale von Gent bei harmonia mundi für die Aufnahmen der Kantaten von Bach zuständig.

Bevor Philippe Herreweghe zur Schlüsselfigur dieses Repertoires wurde, betrachteten die „Barockisten“ Nikolaus Harnoncourt und Gustav Leonhardt als ihre unbestrittenen Vorreiter. Der Österreicher und der Niederländer verstanden sich als Kammermusikpartner perfekt, dabei waren sie sehr verschieden: Ersterer katholisch, impulsiv, extrovertiert, Letzterer protestantisch und enthaltsam. In dem Spielfilm *Chronik der Anna Magdalena Bach* (1968) von Jean-Marie Straub und Danièle Huillet verkörpert er Johann Sebastian Bach als genügsamen, strengen *pater*. Eine Gemeinsamkeit hatten sie jedoch insofern, als sie bei Vokalwerken im Allgemeinen und bei Bachs Musik im Speziellen bei den Gesangsstimmen und Instrumenten die gleichen interpretatorischen Regeln anwandten. Philippe Beussant schreibt in *Vous avez dit baroque ?* (Actes Sud, 1988) ohne Umschweife: „Es sind Instrumentalisten [...], die sich als erste dafür entschieden, Nachforschungen zum barocken Stil anzustellen; das stellte die Welt auf den Kopf. Alle Musiker aus früheren Zeiten, alle Traktate sind sich zumindest in einem Punkt vollkommen einig: Der Gesang ist immer die Vorlage für den musikalischen Vortrag.“

Und genau in diesem Punkt unterschied sich Philippe Herreweghe von so gut wie allen anderen: Er verlangte von den Instrumentalisten – für die im Übrigen Anfang der 1980er Jahre die Sache ungewohnt war –, auf die Singstimmen zu hören und in ihrer eigenen Partie die Veränderungen zu reproduzieren, die sich beim Gesang durch den Text und dessen Semantik sowie den zeitlichen Ablauf ergeben. Er zögerte nicht, etwas vorzusingen als Beispiel für das, was er hören wollte, um eine geschmeidigere Linie zu bekommen, die sich bei der Entfaltung dem Sinn und Rhythmus der Worte anpasst (das ist eines der markantesten Charakteristika seiner Interpretationen, egal um welche Werke es geht und auch wenn sie rein instrumental sind!).

Gerade habe ich von „Semantik“ gesprochen, denn das ist die andere wichtige Sache, die Philippe Herreweghe interessierte. Ich erinnere mich an einen Fortbildungskurs über alte Musik, den er 1981 auf dem Escorial bei Madrid gab: Er machte eine genaue Analyse des *Kyrie* aus der *b-Moll-Messe* und wies nach, dass die von Bach hier (und überall in seiner Musik) angewandte Struktur dem Modell der antiken Rede folgt, die aus sechs Teilen besteht, wobei die *narratio* die Darlegung des Hintergrunds einer Sache ist. Die gute alte, sogenannte „klassische“ Rhetorik war ihm als ehemaligem Schüler eines Jesuitenkollegs vertraut, und für die Laien war es jedenfalls faszinierend, sich in diese intime Mechanik der Bach'schen Gedankenwelt zu vertiefen (man könnte sich auch noch mit der Zahlensymbolik befassen, aber das ist eine andere Geschichte).

Alles soll aus dem Text und den musikalischen Figuren heraus entstehen, selbst wenn einen das aus der gewohnten Ordnung wirft. Ein recht anschauliches Beispiel dafür ist die Solokantate für Alt *Widerstehe doch der Sünde* BWV 54. Die Sänger und Instrumentalisten geben ihr im Allgemeinen einen zurückhaltenden Charakter, spielen sie in einem langsamen, wenn nicht trägen Tempo: Davon zeugen etwa die legendäre Aufnahme von 1954 mit Alfred Deller, Leonhardt an der Orgel und Harnoncourt am Cello, die späteren Versionen von Paul Esswood in der Telefunken-Gesamtaufnahme (1976) oder von Henri Ledroit für Ricercar (1985). Die schönen Dissonanzen im ersten Teil möchte man natürlich gerne effektiv hervorheben, doch in Anbetracht des gesungenen Textes, in dem von „Gift“ die Rede ist, dem „Satan“ und von einem „tödlichen Fluch“, den jene trifft, die „Gottes Ehre schänden“, scheint das unmöglich, man riskiert eine Fehlinterpretation, wenn man daraus eine Elgie macht. Das Tempo der von Andreas Scholl gesungenen Version in dieser Aufnahme entspricht dem allgemeinen Konsens, auch wenn ich – falls mich das Gedächtnis nicht täuscht – Herreweghe die Kantate noch schneller und expressionistischer dirigieren hörte, nachdem er einen anderen Solisten mühsam davon überzeugen konnte, auf eine (schlechte), zu festgefahrene Gewohnheit zu verzichten.

Aus all dem ergibt sich eine Spielweise, die wissenschaftlich und historisch besser „informiert“ ist (was nicht das Ziel einer Interpretation, sondern eines ihrer Mittel ist), eloquenter, geschmeidiger, ausdrucksvoller und letztlich lyrischer und „gebunden“ – um nicht „legato“ zu sagen und damit einen musikalischen Ausdruck zu verwenden, der von den unerbittlichen, puristischen

„Barockisten“ verschmäht wird... Dirigierte Gustav Leonhardt auf Einladung ein Konzert mit der Chapelle Royale, wurden diese Kantaten immer auf eine vollkommen andere Art gespielt: Die horizontalen Linien von Herreweghe, bei denen Taktstriche unberücksichtigt blieben und Akzente fast übergangen wurden, wich einer mehr vertikalen Konzeption der Musik. Wenn sich Leonhardt an die Sänger und speziell an den Chor wandte, hatte er die Angewohnheit, mit seiner Hand eine Geste in Richtung Mund zu machen, die sich dann rasch zur Seite bewegte, was anzeigte, dass er eine klare Charakterisierung des Wortes wollte, der Ton aber nicht „gehalten“ werden sollte. Das führte zu den berühmten „Blasebalg-Effekten“, über die manche Gegner der alten Instrumente spotteten – übrigens nicht immer zu Unrecht, das muss man heute zugeben. Aber alle, und in erster Linie Philippe Herreweghe, hatten deswegen sehr großen Respekt vor diesem bedeutenden, ein wenig trockenen „clergyman“ – der eigentlich in jeder Hinsicht ein Lebenskünstler und Genüssen nicht abgeneigt war – und vor seiner engen Verbundenheit mit dem Wesen dieser Musik.

Ich erinnere mich, dass Philippe Herreweghe einmal sagte, das Beste von Bach finde sich in dessen Orgelmusik und Kantaten, selbst wenn er bei diesen Werken nicht immer auf der Höhe seiner Einfallskraft gewesen sei (die Idee eines permanent genialen Bachs ist, genau wie bei Mozart, natürlich ein Mythos, und man muss auch daran erinnern, dass der Kantor in seinem Leben nicht jeden Sonntag eine neue Kantate geschrieben hat!). Selbstverständlich war es keinesfalls so, dass Herreweghe die großen Meisterwerke wie die Passionen oder die *b-Moll-Messe* herabsetzte (für die zu einem nicht geringen Teil die Musik aus schon existierenden Kantaten benutzt wurde); er bemängelte vielmehr zu Recht, dass dem Publikum und vielen Musikern ungeachtet der Gesamtaufnahmen nicht klar war, wie großartig der Gehalt dieser Musik ist. In seinen weniger milden Momenten sagte er auch, dass man eher für die Wiederbelebung der französischen Großen Motetten von fragwürdiger Herkunft Geld bekomme als für die allgemein anerkannten Meisterwerke, die sich unter den Kantaten von Bach finden...

Wenn man mich gebeten hat, diese Zeilen zu schreiben, dann unter anderem deshalb, weil ich an einigen dieser Aufnahmen beteiligt war, wie ich weiter oben schon sagte, und weil ich in der Folge und im Laufe meiner langen Tätigkeit als Musikkritiker der Zeitung *Le Monde* die Entwicklung

der Welt der „Barockisten“ verfolgen konnte. Indem ich mich in diese vergangene Zeit versenkte, kamen mir viele Erinnerungen, ich sah geliebte, manchmal verschwundene Gesichter und außergewöhnliche musikalische Momente wieder vor mir. Hindert mich meine Nähe daran, alle diese Aufnahmen mit der nötigen Distanz zu beurteilen – von denen ich mir einige zum ersten Mal nach ihrem Erscheinen wieder angehört habe? Jedenfalls bin ich sehr beeindruckt von der Tatsache, dass offenbar auch die ältesten Platten nicht veraltet sind. Das gilt besonders für die *Trauerode* BWV 198 (das „Tombeau de S. M. la reine de Pologne“, wie Bach auf dem Manuskript auf Französisch vermerkte), deren Interpretation sich durch die Reife ihres Zugriffs auszeichnet, weswegen ich meine, dass Philippe Herreweghe sie heute nicht wirklich anders dirigieren würde. In Interviews mit Journalisten sagte er oft, dass ihm seine Erfahrung als Dirigent von alter Musik zu einem besseren Verständnis der Werke von Bruckner oder Brahms verhalf (die das alte Repertoire gut kannten); aber auch, dass die Beschäftigung mit Partituren des 19. Jahrhunderts wiederum einen wertvollen Beitrag zu seiner Lesart der alten Musik geleistet habe.

Wie dem auch sei, mir scheint jedenfalls, diese Art, dem musikalischen Diskurs Gewicht zu verleihen und ihn gleichzeitig zu entschlacken, ihn zu erhöhen und dabei vollständig zu verkörpern, ist das natürliche und unveränderliche musikalische Markenzeichen von Philippe Herreweghe; und niemand würde bestreiten, dass er unser Hören und Zuhören von Bachs geistlicher Musik dauerhaft verändert hat.

RENAUD MACHART

März 2023

Übersetzung: Irène Weber-Froboese

Philippe Herreweghe

Selected Discography

All titles available in digital format (download and streaming)

JOHANN SEBASTIAN BACH

Magnificat BWV 243. Cantata BWV 80

La Chapelle Royale, Collegium Vocale Gent

CD HMM 931326



Magnificat BWV 243a. Cantata BWV 63

C. Sampson, I. Danz, S. Noack

Collegium Vocale Gent

CD HMX 2971782

h-Moll-messe BWV 232

J. Zomer, V. Gens, A. Scholl, C. Prégardien,

P. Kooy, H. Müller-Brachmann

Collegium Vocale Gent

2 CD HML 5901614.15



Motets BWV 225-230

A. Mellon, G. De Reyghere,

H. Crook, P. Kooy

La Chapelle Royale, Collegium Vocale Gent

CD HMA 1951231

St. John Passion. St. Matthew Passion

Collegium Vocale Gent

5 CD HMX 2908965.69



GABRIEL FAURÉ
Requiem (1901 version, full orchestra)

With FRANCK:

Symphony in D minor

J. Zomer, S. Genz

La Chapelle Royale, Collegium Vocale Gent

Orchestre des Champs-Élysées

CD HMM 931771



Requiem op.48, 1893 version
With FAURÉ / MESSENGER:
Messe des Pêcheurs de Villerville

A. Mellon, P. Kooy

La Chapelle Royale,

Les Petits chanteurs de Saint Louis,

Ensemble Musique Oblique

CD HMM 931292



WOLFGANG AMADEUS MOZART

Requiem K 626. Kyrie K 341

S. Rubens, A. Market, I. Bostridge,

H. Müller-Brachmann

La Chapelle Royale, Collegium Vocale Gent

Orchestre des Champs-Élysées

CD HMM 931620



Tous les textes chantés sur / *All the sung texts on*
harmoniamundi.com



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, F-13200 Arles © 1987-2007 © 2023

Dates des enregistrements : 1987 (CD 1), 1990 (CD 2, 3), 1991 (CD 4), 1993 (CD 5),
1994 (CD 6), 1995 (CD 7), 1996 (CD 8), 1997 (CD 8, 9), 1998 (CD 10),
1999 (CD 11), 2001 (CD 12), 2002 (CD 3, 13), 2003 (CD 14), 2004 (CD 15), 2006 (CD 16), 2007 (CD 16, 17)

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Photos Philippe Herreweghe :

couverture du livret : sincères remerciements à Michiel Hendryckx © 2017

p. 20 : © Michel Garnier . p. 31 et p. 42 : © Eric Larrayadieu

Maquette Atelier harmonia mundi

Imprimé en République tchèque

harmoniamundi.com

boutique.harmoniamundi.com

store.harmoniamundi.com