

donderdag

20.01.2011

t/m zondag

23.01.2011

Concertgebouw & extra muros

BACH ACADEMIE BRUGGE 2011

Festival



CONCERTGEBOUW BRUGGE

FESTIVALOVERZICHT

DONDERDAG 20.01.11

20.00 – KMZ

On basso Continuo /
Lecture-performance door
Stephan Schultz, Peter Kooij
& Pieter-Jan Belder

VRIJDAG 21.01.11

19.15 – KMZ

Concertinleiding door Ignace
Bossuyt

20.00 – CZ

Collegium Vocale Gent / Cantates
voor Nieuwjaar en Driekoningen,
BWV 65, 123, 225 en 41 – p. 4

22.30 – KMZ

Koen Plaetinck / Bach op marimba
– p. 8

ZATERDAG 22.01.11

10.00 – Hoeke (Damme)*

Muzikale uitstap naar Hoeke
met Marcel en Francis Ponselee

14.00 – KMZ

Herman De Winné in gesprek
met Philippe Herreweghe

15.00 – CZ

Le Concert Lorrain / Concerti
en Orkestsuite – p. 10

17.00 – KMZ

Alexander Melnikov / Shostakovich,
Preludes en fuga's, opus 87 – p. 12

19.15 – KMZ

Concertinleiding door Ignace
Bossuyt

20.00 – CZ

Capilla Flamenca / Terug naar
Agricola – p. 14

22.30 – KMZ

Strijkkwartet Collegium Vocale Gent
/ Die Kunst der Fuge – p. 16

Het programma en de organisatie van de Bach Academie Brugge zijn het resultaat van een intense samenwerking tussen Collegium Vocale Gent en Concertgebouw Brugge, onder curatorschap van Philippe Herreweghe.

FESTIVALOVERZICHT

ZONDAG 23.01.11

11.00 – kerk O.L.V.-ter-Potterie*

Barokke klanken in de O.L.V.-ter-
Potteriekerk met Roel Dieltiens
(cello) en Mieke Perez (presentatie)

12.00 – Forum 5

Bach Brunch

14.00 – KMZ

Il Suonar Parlante / Die Kunst der
Fuge – p. 19

15.30 – podium CZ

Familievoorstelling 'Bach en balles'
– p. 20

15.30 – Studio 2

'Thoughts on Johann Sebastian
Bach's Time as Thomaskantor
at Leipzig', lezing door Peter Wollny

17.00 – KMZ

Andreas Staier / Goldbergvariaties
– p. 22

19.15 – KMZ

Concertinleiding door Ignace
Bossuyt

20.00 – CZ

Collegium Vocale Gent /
Slotconcert: Cantates en motetten,
BWV 47, 226, 13, 228 en 146
– p. 24

TENTOONSTELLINGEN

- Het eerste luik van Johan Huys' tentoonstelling 'Johann Sebastian Bach' – Foyer parterre
- 'Hun naam was Bach', portret-tentoonstelling – Concertgebouwcafé

HET BOUDOIR VAN ANNA
MAGDALENA BACH – Foyer parterre
Pianoleerlingen van het Stedelijk
Conservatorium Brugge verzorgen
introconcertjes voor de voorstellingen

DOCUMENTAIRES – Bar foyer parterre

- *Collegium Vocale Gent. Veertig jaar passie.* (VRT/RTBF, 2010)
- *Bach Cantatas – Sir John Eliot Gardiner.* (BBC Opus Arte, 2000)
- *Andreas Staier about Bach's Goldberg Variations.* (Harmonia Mundi, 2010)
- *Alexander Melnikov in gesprek met Andreas Staier over Shostakovich' Preludes en fuga's opus 87.* (Harmonia Mundi, 2010)

BEIAARDCONCERTEN – Belfort

Frank Deleu, stadsbeiaardier van
Brugge, laat muziek van Bach in
de stad weerklinken.

ZA 22.01.2011 – 11.00-12.00

ZO 23.01.2011 – 11.00-12.00

* De twee activiteiten 'extra muros'
zijn enkel met weekendpas en na
inschrijving toegankelijk.

Collegium Vocale Gent & Philippe Herreweghe

Cantates voor Nieuwjaar en Driekoningen

vrijdag 21 januari 2011
Concertzaal / 20.00

—
Collegium Vocale Gent: koor en orkest,
zie p. 27

Philippe Herreweghe: dirigent

Dorothee Miels: sopraan

Damien Guillon: altus

Thomas Hobbs: tenor

Peter Kooij: bas

—
Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Sie werden aus Saba alle kommen,
cantate BWV 65 (1724)

Liebster Immanuel, Herzog der Frommen,
cantate BWV 123 (1725)

— pauze —

Singet dem Herrn ein neues Lied,
motet BWV 225 (1726-27)

Jesu, nun sei gepreiset, cantate BWV 41 (1725)

Vreugde en jubel, doctrine en moraal in cantates voor Driekoningen en Nieuwjaar

*'Allen zullen zij uit Saba komen, goud en
wierook meebrengen en de lof van de Heer
verkondigen.'*

Met dit vers uit het oudtestamentische boek
van de profeet Jesaja begint de cantate
Sie werden aus Saba alle kommen (BWV 65),
gevolgd door:
*'Daar komen de koningen uit Saba, goud,
wierook en mirre brachten ze mee, halleluja!'*

Dit is een van de strofen van de Duitse
koraalmelodie 'Ein Kind geboren in Bethlehem'.
Deze strofe sluit aan bij de evangeliezing
uit *Mattheus* (2, 1-12), die het verhaal brengt
van het bezoek van de Wijzen uit het Oosten.
Het vers uit *Jesaja* is een citaat uit het epistel
waarin de profeet een nieuw Jeruzalem
voorspelt. *Mattheus* refereert aan deze passus:
de geboorte van Christus is de vervulling van
de oudtestamentische belofte.
Hieruit blijkt eens te meer hoezeer de
protestantse cantate een muzikaal verlengstuk
was van de Bijbelzettingen. In de cantate
werd het woord Gods verder uitgediept en
geïnterpreteerd, meestal op basis van de
aanbeveling van de theoloog August Hermann
Francke, die de ideale Bijbelzetting zag als
volgt: na het 'dictum' (het Woord Gods, de
Bijbelse tekst zelf) volgen de 'explicatio' (de
algemene verduidelijking) en de 'applicatio'
(de concrete toepassing voor de gelovige
nu). Tot slot sluit de gemeenschap zich bij de
Bijbelse boodschap aan met een smeekbede
of een dankgebed.

In zijn cantates uit de eerste jaren van zijn
cantoraat in Leipzig (1723-1729) volgt Bach
een vast patroon, dat meestal beantwoordt

aan volgend schema. Het 'dictum' waarmee
de cantate begint is opgevat als een groots
opgezet koor. Daarin realiseert Bach een
synthese tussen enerzijds de complexe
contrapuntische schrijfwijze die verwijst
naar de renaissancepolyfonie, en anderzijds
de eigentijdse concorderende stijl waarbij
stemmen en instrumenten een boeiend
samen spel en een levendige dialoog voeren.
Daarna volgen afwisselend enkele recitatieven
(R) en aria's (A), vaak van elk type twee, in de
volgorde A-R-A-R of R-A-R-A, voor diverse
bezettingen. Recitatieven en aria's staan in
voor de 'explicatio' en de 'applicatio'. Als
conclusie volgt de bevestiging door het volk,
meestal onder de vorm van een eenvoudige,
vierstemmige zetting van een koraalmelodie.
Recitatieven zijn secco (alleen met basso
continuo) of accompagnato (met meerdere
instrumenten). In de overwegend solistische
aria's is de deelname van concorderende
instrumenten essentieel.

De cantate *Sie werden aus Saba alle kommen*
is een schoolvoorbeeld van hoe de Bijbelzetting
werd geïnterpreteerd, zowel vanuit algemeen
als vanuit individueel standpunt. Het
beginkoor, het 'dictum' uit *Jesaja*, werkt Bach
uit als een feestelijke stoet met een kleurrijke
instrumentatie van strijkers, hoorns, blokfluiten
en *oboi da caccia*, met een tutticlimax aan het
slot: iedereen is aangekomen. Een weelderige
melodische lijn op 'kommen' illustreert de
enthousiaste aankomst van de menigte.
Onmiddellijk volgt toepasselijk het koraal
'Die Kön'ge aus Saba', een parafrase op het
evangelie van *Mattheus*: het volk sluit zich
aan bij de oudtestamentische voorspelling
die met Christus' komst gerealiseerd is. De
tekst van het eerste recitatief (secco, voor
bas) combineert 'explicatio' en 'applicatio'.
Zoals de koningen Jezus kostbare geschenken
aanbieden ('Was dort Jesaias vorhergesehen',

explicatio), zo moet ook ik hem het beste
aanbieden wat ik heb: mijn hart ('Mein Jesu,
wenn ich jetzt', applicatio). De bas reflecteert
hier verder op in de aria 'Gold aus Ophir'
(met *oboi da caccia*). De toon wordt belerend:
goud is een ijdele, wereldse gave, Jezus wil
ons hart. De constante herhaling van het
beginmotief in de twee hobo's, door de bas
overgenomen op de woorden 'Gold aus Ophir
ist zu schlecht' wil de gelovige er nadrukkelijk
van overtuigen dat niet het wereldse telt,
maar het hogere geestelijke. Dit beginmotief
is in de loop van de aria constant aanwezig
in de basso continuo. Er valt niet aan te
ontsnappen! Het tweede 'duo' recitatief-
aria buigt de aanmaning om in positieve zin:
'mijn gaven zijn geloof, gebed en geduld'
(seccorecitatief 'Verschmähe nicht'). De aria
voor tenor en het volledige instrumentale
ensemble ('Nimm mich dir zu eigen hin') klinkt
als een triomfantelijke dans: 'alles wat ik ben
en doe staat in dienst van Jezus'. Recitatief
en aria zijn volledig doordrongen van de
toepassing op het leven van de gelovige:
alles cirkelt rond 'ich' en 'dir'. Het slotkoraal
'Ein nun, mein Gott', in de gebruikelijke
eenvoudige vierstemmige zetting, bevestigt
de boodschap voor het hele Godsvolk.

Deze cantate componeerde Bach voor het
feest van Epifanie (Driekoningen) van 6 januari
1724, tijdens zijn eerste ambtsjaar in Leipzig.
Voor hetzelfde feest schreef hij een jaar later
de cantate *Liebster Immanuel, Herzog der
Frommen* (BWV 123). Tijdens zijn tweede
jaar in Leipzig (1724-25) beoefent Bach een
speciaal type cantate, dat aansluit bij een
specifieke traditie in de stad. De basis bestaat
uit een koraaltekst en de bijbehorende
melodie, die in enkele delen, vaak het eerste
en het laatste, bewaard blijft, terwijl in de
overige delen de tekst wordt herdicht met
het oog op het inlassen van recitatieven en

Met Nederlandse boventiteling.

aria's. De opbouw beantwoordt aan het model van de vroegere cantates (inleidend koor gevolgd door enkele recitatieven en aria's, afgesloten met een koraal). Het beginkoor is echter niet gebaseerd op een Bijbeldictum, maar op een koraaltekst met overeenkomstige melodie. Ook hier huldigt Bach de moderne concerterende stijl, met een instrumentarium van strijkers, twee dwarsfluiten en twee *oboi d'amore*. De keuze van de 'liefdehobo' (een iets lager klinkende hobo) kan bepaald zijn doordat al in de eerste koraalstrofe het woord 'Liebe' opduikt. De toon is rustig-meditatief, eerder pastoraal van karakter, eigen aan de kerstsfeer. De koraalmelodie levert het melodische materiaal voor zowel de orkestrale inleiding en de tussenspelen als voor het koor. De tekst sluit niet rechtstreeks aan bij de Bijbelzinnen over de Drie Wijzen, maar neemt toch het gedachtegoed van de vorige cantate op: al het wereldse is ijdel, alleen bij Jezus ligt onze redding. Opvallend is de uitgesproken 'ik-taal': de koraaltekst en -melodie stammen uit de 17e eeuw, toen de persoonlijke devotie steeds meer werd gestimuleerd. Algemene doctrinaire stellingen en moraliserende adviezen maken plaats voor intieme, persoonlijke, vaak gevoelvolle ontboezemingen. Na een recitatief voor alt ('Die Himmelssüssigkeit') reflecteert de tenor, in een aria met twee concerterende *oboi d'amore* ('Auch die harte Kreuzesreise'), over het leven als een reis door het lijden, dat echter dankzij Jezus 'Heil und Licht' niet afschrikwekkend is. De 'Kreuzesreise' wordt treffend opgeroepen in een onrustige, gewrongen melodische lijn, doorspekt met 'kruisen'. In het middendeel ('Wenn die Ungewitter toben') versnelt de muziek van 'lento' naar 'allegro' als illustratie van het onweer, dat op 'toben' (woeden, razen) losbarst in een exuberant melisme van 91 noten. In de slotfrase 'Sendet Jesus mit von

oben Heil und Licht' keert de rust terug. Een recitatief voor bas ('Kein Höllenfeind') maakt al snel plaats voor een verdere reflectie over Christus als toeverlaat in deze bange wereld ('Lasz, o Welt'), in een aria voor alt en traverso. Op het einde van de eerste zin roept Bach de 'betrübt' Einsamkeit' op door in een traag tempo (*Adagio*) even alleen de zangstem aan het woord te laten. Traverso en basso continuo pauzeren. In het slotkoraal 'Drum fahrt nur immer hin' bevestigt het volk zijn overgave aan Christus.

In de Nieuwjaarscantate *Jesu, nun sei gepreiset* (BWV 41, voor 1 januari 1725) overheerst de jubelende toon. Daartoe dragen in niet-geringe mate de drie feestelijke trompetten bij (met pauken), aangevuld met drie hobo's. Ook deze cantate is een koraalcantate, maar nu op een 16e-eeuwse tekst en melodie, met eerder de nadruk op de gemeenschap dan op het individu, niet 'ich' en 'mein' maar 'wir' en 'uns'. Begin ('Jesu, nun sei gepreiset') en einde ('Dein ist allein die Ehre') zijn weer gebaseerd op het koraal. Opmerkelijk is dat Bach in het slotkoraal de nieuwjaarswens niet formuleert in een eenvoudige vierstemmige zetting, maar opvrolijkt met het triomfantelijke trompetmotief uit het beginkoor. In het middenfragment van het beginkoor last Bach een passus in een langzaam tempo (*Adagio*) in, als weergave van de 'guter Stille' waarmee we het jaar afsluiten (daar pauzeren ook de gezamenlijke blazers even). De eerste aria, 'Lasz uns o höchster Gott', voor sopraan, straalt een pastorale sfeer uit, treffend ondersteund door drie hobo's, de pastorale instrumenten bij uitstek. In de tweede aria ('Woferne du den edlen Frieden'), voor tenor, valt vooral de concerterende *violoncello piccolo* op, een kleiner type cello, die treffend 'edle Friede' uitstraalt.

Op naam van Bach staan slechts enkele Duitse motetten, overwegend occasionele werken. Voor welke gelegenheid hij in 1726 of 1727 het dubbelkorige, achtstemmige *Singet dem Herrn ein neues Lied* (BWV 225) componeerde, is niet bekend. Het motet als genre kon bogen op een lange traditie, met als een van de hoogtepunten het oeuvre van Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525/26-1594). Wat de bezetting betreft, wordt het motet gekenmerkt door een vocale uitvoering. Stilistisch overheerst de imitatief-contrapuntische schrijfwijze. Bij de protestanten kreeg het koraal een centrale plaats in het motet en in de 17e eeuw werd als harmonisch fundament de basso continuo toegevoegd. Hoewel het motet in Bachs tijd eerder een marginaal genre was geworden, doet zijn kwantitatief bescheiden bijdrage kwalitatief zeker niet onder voor de rest van zijn vocaal werk. De tekst van *Singet dem Herrn* is een parafrase op enkele psalmen, die Bach in drie delen opsplijt in de opeenvolging snel - langzaam - snel, zoals in een instrumentaal concerto. De afwisseling tussen akkoordische schrijfwijze, complex contrapunt en zangerig-lyrische passages demonstreert Bachs meesterlijke beheersing van alle muzikale middelen.

Ignace Bossuyt



II. Drafts of BWV 65, Movement 1, mm. 19-22. Autograph, P 120, l. 7r.
By courtesy of the Deutsche Staatsbibliothek,
Berlin, German Democratic Republic

Kladversie van het begin van Bachs cantate *Sie werden aus Saba alle kommen*

vrijdag 21 januari 2011
Kamer muziekzaal / 22.30

—
Koen Plaetinck: marimba

—
Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Vioolsonate nr. 1 in g, BWV 1001 (1720)

- Adagio
- Fuga
- Siciliana
- Presto

[Johann Sebastian Bach]

Selectie uit het *Clavierbüchlein für*

Anna Magdalena Bach (1725)

- Menuet, BWV Anhang 114 (Christian Petzold)
- Menuet, BWV Anhang 115 (Christian Petzold)
- Menuet, BWV Anhang 116 (anoniem)
- Polonaise, BWV Anhang 119 (anoniem)
- Marche, BWV Anhang 124 (Carl Philipp Emanuel Bach)
- Musette, BWV Anhang 126 (anoniem)

Johann Sebastian Bach

Vioolsonate nr. 2 in a, BWV 1003 (1720)

- Andante

Marim-Ba-ch

Of Bach zich in zijn graf zou omkeren bij de uitvoering van zijn werk op een modern instrument als de marimba, weten wij niet. Waarschijnlijk niet. Zelf hield hij ervan te experimenteren met eerder ongebruikelijke instrumenten, zoals de *viola d'amore*, de *oboe da caccia* en de *violoncello piccolo*. Interessanter in deze optiek is de vaststelling dat Bach geregeld zonder scrupules het idioom van het ene instrument op het andere overplant. Zo schrijft hij violistisch voor het orgel (in de bekende *Tocatta in d*, BWV 565) of voor het klavecimbel (in het langzame deel van het *Italiaanse concerto* uit *Clavier-Übung II*, BWV 971). Hij componeert vierstemmige fuga's voor soloviool (in de sonates voor soloviool) die uiteraard beter geschikt zijn voor een klavierinstrument. Hij voorziet alternatieven voor verschillende instrumentale soli in de cantates (bijvoorbeeld viool of traverso), los van het feit of ze voor het ene of het andere instrument beter (of minder goed) passen. Hij stelt dezelfde eisen aan de menselijke stem als aan een instrument. Gezien de vermenging van idiomen bij Bach zelf is er geen bezwaar om sommige van zijn werken uit te voeren op een modern instrument zoals de marimba, mits uiterst respect voor de partituur. De vier stokken waarmee de marimba bespeeld kan worden, vervangen perfect de vier snaren van de viool. Vandaar dat de sonates voor soloviool zich hier uitstekend toe lenen, al blijft het voor de uitvoerder een ware krachttoer (zoals trouwens ook voor de violist!).

De *Vioolsonate nr. 1* (BWV 1001) is een vierdelig, bijzonder gevarieerd werk, waarin diverse stijlen en genres aan bod komen. Tussen drie abstracte bewegingen (*Adagio - Fuga - Presto*) plaatst Bach een naar de

dans verwijzende *Siciliana*. Het *Adagio* doet aan als een uitgebreide improvisatie, een vrij preludium als voorspel tot de strengste aller vormen: de *Fuga*. Alweer een extreem contrast in de *Siciliana*: een rustige, pastorale, instrumentale aria, die in de finale uitbreekt in een overweldigend *Presto*, een aanstekelijk 'perpetuum mobile'. Een schitterende parel is het langzame deel, het *Andante*, uit de *Vioolsonate nr. 2* (BWV 1003), waarin Bach demonstreert hoe op de viool terzelfder tijd melodie en begeleiding kunnen worden uitgevoerd: een cantabile-aria met basso continuo!

'A.M.B. 1725' staat genoteerd op een manuscript met klaviermuziek dat Bach voor zijn tweede vrouw Anna Magdalena Bach begon te kopiëren en dat zijzelf en de jonge Carl Philipp Emanuel Bach (geboren in 1714) ongeveer tien jaar lang voortzetten. Dit zogenaamde *Clavierbüchlein für Anna Magdalena Bach* bevat een zeer verscheiden repertoire van Bach zelf (onder meer de *Aria* uit de *Goldbergvariaties*), van Carl Philipp Emanuel Bach en van (vaak anonieme) tijdgenoten. Het boek bevat veel eenvoudige stukjes voor huiselijk gebruik, vaak dansen of dansachtige werkjes, zoals menuetten, polonaises, *marches* en *musettes*, die ook nu nog aankomende klavierspelers kunnen bekoren. Tot de bekendste behoren enkele menuetten van Christian Petzold (1677-1733), organist in Dresden. De marsen van Carl Philipp Emanuel behoren tot zijn vroegste jeugdwerkjes. De polonaise was in Duitsland een populaire dans, vooral nadat Friedrich August, de keurvorst van Saksen, ook bekend als August de Sterke, in 1698 koning van Polen was geworden. Het tempo van deze plechtstatige dans in driekwartsmaat was toen eerder langzaam. Bach nam een polonaise op in zijn tweede orkestsuite voor traverso

en strijkers. Kenmerkend voor de musette, de naam voor een kleine doedelzak, is de nabootsing van dit instrument door de herhaling van eenzelfde toon of door een lang aangehouden toon in de bas. Deze techniek komt vaak voor in pastorale scènes (de doedelzak was een herdersinstrument), zoals in composities voor Kerstmis. Typische voorbeelden zijn de 'sinfonia' waarmee de tweede cantate (*Und es waren Hirten*) uit Bachs *Weihnachtsoratorium* begint, de 'pifa' in Haendels *Messiah* en het slotdeel ('pastorale') uit Arcangelo Corelli's *Concerto grosso per la notte di natale* (opus 6, nr. 8).

Dit concert verenigt huiselijk musiceren (in het *Clavierbüchlein für Anna Magdalena Bach*) met allerhoogste kunst (in de vioolsonates) in een fascinerend experiment: Bach op marimba.

Ignace Bossuyt



Titelpagina van het *Clavierbüchlein*.

zaterdag 22 januari 2011
Concertzaal / 15.00

—
Le Concert Lorrain:

Rachel Beckett: traverso

Nadja Zwiener: viool solo

Pieter-Jan Belder: klavecimbel

Almut Schlicker, Alexandra Wiedner: viool

Lothar Haass: altviool

David Sinclair: contrabas

Stephan Schultz: cello en artistieke leiding

—
Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Tripelconcerto voor traverso, viool en klavecimbel in a, BWV 1044 (1729-1741)

- Allegro
- Adagio ma non tanto e dolce
- Tempo di Allabreve

Vioolconcerto in a, BWV 1041 (ca. 1730)

- [Zonder karakteraanduiding]
- Andante
- Allegro assai

Orkestsuite nr. 2 in b, BWV 1067

(ca. 1738-1739)

- Ouverture
- Rondeau
- Sarabande
- Bourrée I en II
- Polonaise I en II
- Menuet
- Badinerie

Dit concert wordt opgenomen door Klara
(uitzending op 08.02.2011 tijdens 'In de Loge').
Bedankt voor het vermijden van storende geluiden.

Aanstekelijk instrumentaal spel

In 1729 werd Bach in Leipzig directeur van een Collegium Musicum, een muziekensemble van amateurmusici en (semi)professionelen uit de kringen van de universiteit. Dit Collegium Musicum was in 1702 door Georg Philipp Telemann opgericht. De concerten hadden wekelijks plaats in het koffiehuis van Gottfried Zimmermann. Op het programma stond een gevarieerd repertoire van vocale en instrumentale muziek voor kleine en grotere bezettingen. Over de concrete programmering is weinig bekend, maar Bach voerde er ongetwijfeld zijn eigen klavier-, kamer- en orkestmuziek uit, naast werk van tijdgenoten zoals Telemann en Händel. Een ereplaats was waarschijnlijk voorbehouden voor zijn concerti in diverse bezettingen, vooral voor klavier. Bach werd de schepper van het klavierconcerto (voor één tot vier klavecimbels en strijkers), waarbij hijzelf, eventueel samen met zijn kinderen, de solistische partij(en) uitvoerde. In enkele concerti laat hij meerdere solisten aan het woord, zoals in het *Tripelconcerto voor traverso, viool en klavecimbel* (BWV 1044), al neemt het klavier het leeuwendeel voor zijn rekening. Veel van Bachs concerti met klavecimbel zijn 'recyclagewerken', waarin vroegere concerti voor andere bezettingen (bijvoorbeeld voor viool) werden aangepast. Bach put ook uit andere composities voor zijn concerti. Het tripelconcerto gaat terug op enkele werken voor soloklavecimbel en voor orgel, die hij bewerkte voor drie solisten en aanvulde met een begeleiding voor strijkers en met zelfstandige tuttipassages. Zoals voor al zijn concerti stond ook voor dit werk het concerto van Italiaanse makelij model, met Antonio Vivaldi als boegbeeld. Het is driedelig in de opeenvolging snel - langzaam - snel. In de snelle delen wisselen

tuttifragmenten af met solopassages, al is de interactie tussen de solisten en het orkest veel intenser dan bij de Italianen. Af en toe breekt de klavecimbel uit in een toccata-achtige, improvisatorische passage waarin de spanning wordt opgedreven. In het tweede deel concerner alleen de drie solisten in een sterk doorgedreven dialoog, waarbij de drie partners evenwaardig behandeld worden. Het is een fascinerend staaltje van Bachs contrapuntisch denken, dat bij Vivaldi ondenkbaar is!

Het *Concerto voor viool* (BWV 1041) leunt sterker aan bij Vivaldi door de dominantie van de solist, de glasheldere opbouw van het eerste deel (door de regelmatige afwisseling van tutti en soli) en het ostinate karakter van het langzame middendeel (een favoriet Vivaldi-principe). Dit middendeel (*Andante*) heeft een uitgesproken lyrische vioolpartij. De baspartij is een constant herhaald, ritmisch sterk geprofileerd motief, dat meer dan 40 keer verschijnt en waarop de viool, vaak altemnerend met de bas, uitgesproken lyrische frasen spint. Het is een schitterende synthese van (melodische) vrijheid en (harmonische) gebondenheid: de charme van het ornament bovenop een stevig fundament. De finale heeft een aanstekelijk danskarakter, dat verwijst naar de gigue. Opmerkelijk is vooral een passage waar Bach de 'bariolage' op de viool voorschrijft. Dit is de afwisseling tussen een open snaar (de hoge mi) en een ingekorte snaar, met een heel bijzonder coloristisch effect.

De *Orkestsuite nr. 2* (BWV 1067) voor strijkers en traverso baadt in een typisch Franse sfeer. De marsachtige inzet is kenmerkend voor de Franse ouverture. De plechtstatige inleiding gaat naderhand over in een snelle beweging, waarbij de instrumentale partijen een voor

één een nieuw muzikaal idee overnemen en verder ontwikkelen. Op het einde van de ouverture keert het marsritme terug. De Franse ouverture kende een onwaarschijnlijk succes als openingsstuk van uitgebreide instrumentale en vocale werken, vooral bij de Duitse componisten uit de eerste helft van de 18e eeuw (zoals Telemann). Na deze ouverture volgt een reeks van dansen of aan de dans verwante delen, zonder vast plan (in tegenstelling tot het driedelige concerto). In deze suite zijn dat: een *Rondeau*, een luchtige rondedans, een langzame, introverte *Sarabande*, twee uitbundige *Bourrées* (Franse dansen van volkse oorsprong), een langzame *Polonaise*, een *Menuet*, en ter afsluiting een briljante *Badinerie* (letterlijk: 'scherts'), waarin de solistische traverso schittert. Ook in andere delen komt de solofluit geregeld op het voorplan. Opmerkelijk is vooral dat de polonaise, zoals de bourrée, een tweevoudige dans is, waarbij de tweede een variatie is op de eerste, een zogenaamde 'double'. Hier komt de traverso zeer prominent aan bod met virtuoze figuren boven een baslijn die noot voor noot de melodie van de polonaise herhaalt. Deze suite is een geslaagd voorbeeld van de zogenaamde 'vermischter Geschmack', een mengeling van diverse stijlinvloeden: de Franse dansen, de Duitse 'gedegenheid' van de techniek en de Italiaanse concernerende stijl.

Ignace Bossuyt

zaterdag 22 januari 2011
Kamermuziekzaal / 17.00

—
Alexander Melnikov: piano

—
Dmitry Shostakovich (1906-1975)

Preludes en fuga's, opus 87 (nrs. 1-12)
(1950-51):

- Prelude nr. 1 in C
- Fuga nr. 1 in C
- Prelude nr. 2 in a
- Fuga nr. 2 in a
- Prelude nr. 3 in G
- Fuga nr. 3 in G
- Prelude nr. 4 in e
- Fuga nr. 4 in e
- Prelude nr. 5 in D
- Fuga nr. 5 in D
- Prelude nr. 6 in b
- Fuga nr. 6 in b
- Prelude nr. 7 in A
- Fuga nr. 7 in A
- Prelude nr. 8 in fis
- Fuga nr. 8 in fis
- Prelude nr. 9 in E
- Fuga nr. 9 in E
- Prelude nr. 10 in cis
- Fuga nr. 10 in cis
- Prelude nr. 11 in B
- Fuga nr. 11 in B
- Prelude nr. 12 in gis
- Fuga nr. 12 in gis

Shostakovich' meesterlijke hulde aan Bach

Elk 'Bachjaar', waarin Bachs dood in 1750 werd herdacht (1850, 1900, 1950, 2000 ...), heeft componisten geïnspireerd tot confrontaties met het 'grote voorbeeld' Bach. 1950 was een bijzonder boeiend jaar. Leipzig, waar Bach gedurende een groot deel van zijn carrière verbleef, was uiteraard een van de grote centra van de Bachherdenking. In 1950 vond daar voor het eerst de Internationale Bachwedstrijd plaats, met diverse disciplines waaronder klavier. Winnares werd de 26-jarige Russische pianiste Tatiana Nikolayeva, die alle 48 preludes en fuga's uit de twee delen van Bachs *Wohltemperiertes Klavier* had gespeeld. Tot de jury behoorde de Russische componist Dmitri Shostakovich. Deze was zo onder de indruk van zowel Bach als Nikolayeva dat hij op vijf maanden tijd, tussen oktober 1950 en februari 1951, *24 Preludes en fuga's* componeerde in alle toonaarden, naar het voorbeeld van Bach. Na de creatie in Leningrad in december 1952 door Nikolayeva, aan wie het werk was opgedragen, kreeg Shostakovich het (weer eens) aan de stok met de 'hoeders' van de 'ware' of de communistisch georiënteerde Russische cultuur. Binnen de vereniging van componisten laaide een heftige discussie op over de 'noodzaak' van dergelijke complexe pianowerken, die volgens sommigen een verderfelijk product waren van het zo gehate 'formalisme'. Tot Shostakovich' verdedigers behoorde vooral een aantal van zijn studenten, onder meer Nikolayeva. Momenteel worden deze *24 Preludes en Fuga's* terecht geroemd als een briljant eerbetoon aan Johann Sebastian Bach en als een van de meesterwerken uit Shostakovich' indrukwekkende muzikale nalatenschap. Merkwaardig genoeg zijn ze tot op heden relatief weinig bekend. Ze zijn zonder meer,

zoals Bachs *Wohltemperiertes Klavier*, een grandioos compendium van de meest uiteenlopende stijlen en emotionele nuances. Ernst, humor en ironie wisselen elkaar af, complex contrapunt staat naast virtuositeit, melodische rijkdom en harmonische finesse zijn gekoppeld aan aanstekelijke ritmiek. Deze schitterende muziek straalt zowel spontane musiceervreugde als diepzinnigheid uit. De eerste twaalf preludes kunnen als volgt omschreven worden:

- *Prelude 1*: een magnifiek 'voorportaal' tot de cyclus. Een sarabande in driekwartsmaat met het typische accent op de tweede tel, zoals in de barok gebruikelijk was. *Fuga 1*: een rustig voortkabbellende fuga op een eenvoudig thema dat onmiddellijk in het geheugen gegrift staat. Een prachtig eerbetoon aan Bach. De hele fuga wordt gespeeld op de witte toetsen van de piano!
- *Prelude 2*: een virtuoos-klaterende toccata. *Fuga 2*: een pittige, ritmische fuga, krachtig van taal, en meer dissonant dan de eerste.
- *Prelude 3*: na de lichtere eerste en tweede prelude volgt een indringende, dramatische prelude (Nikolayeva noemde ze 'krijgshaftig'), waarbij de al even 'heroïsche' *Fuga 3* dadelijk aansluit.
- *Prelude 4*: een intens doorvoelde, reflexieve prelude op basis van één obstinaat herhaald motief. In *Fuga 4* wordt het meditatieve karakter van de prelude aanvankelijk aangehouden. De versnelling halverwege, op een nieuw thema, leidt naar een dramatische climax.
- *Prelude 5*: als contrast een 'arpeggio-etude', die aan Ravel herinnert. *Fuga 5* is gebaseerd op een frivool, aanstekelijk staccatothema.
- *Prelude 6*: een marsachtige prelude, die doet denken aan Schumann en de late Beethoven. *Fuga 6*: een diepzinnige fuga, alweer op een obstinaat herhaald motief, een

waarmerk van Shostakovich' muziek.

- *Prelude 7*: een luchtige, zonnige sfeer doordringt de prelude en de aansluitende *Fuga 7*, waarvan het even eenvoudige als praktische thema zich onweerstaanbaar in het geheugen prent.
- *Prelude 8*: een lichtvoetige dans of een ironische glimlach? *Fuga 8*: deze aangrijpende fuga van meer dan acht minuten komt over als een eindeloos lamento, waarin de tijd lijkt stil te staan.
- *Prelude 9*: een coloristische studie, waarin het lage en het hoge register van het klavier meesterlijk tegenover elkaar worden uitgespeeld. *Fuga 9*: een virtuoos, snel voortrazend duet, de enige tweestemmige fuga van de cyclus.
- *Prelude 10*: een intimistische parel waarvan de rijkdom zich pas geleidelijk onthult. *Fuga 10*: een cantabile-fuga die rustig voortkabbelt, maar rijk aan expressieve nuances.
- *Prelude 11*: grillig en verrassend. *Fuga 11*: de energie spat van deze fuga, die als een vuurpijl de hoogte in schiet.
- *Prelude 12*: een statige passacaglia, op een steeds terugkerend baspatroon, een geliefde vorm in de barok. *Fuga 12*: aan het eind van de eerste helft van de cyclus komt een briljante fuga, gekarakteriseerd als 'duivels en dramatisch'. Het verstilde slot is onvergetelijk.

Ignace Bossuyt

zaterdag 22 januari 2011
Concertzaal / 20.00

—

Capilla Flamenca:

Dirk Snellings: bas en muzikale leiding

Lieven Termont: bariton

Tore Denys: tenor

Marnix De Cat: altus

Liam Fennelly, Piet Stryckers,

Thomas Baeté: viola da gamba

—

ANTE MISSAM

In mynen zin **Anoniem**

In mynen zin **Alexander Agricola**
(?1445/46-1506)

In mynen zin **Alexander Agricola**

Si j'aime mon amy **Alexander Agricola**

Bien soiez venu / Alleluia **Anoniem**

In mynen zin **Anoniem**

AD MISSAM 'IN MYNEN ZIN'

bron: Bruss BR 9126 Alamire Hs

Kyrie op 'In mynen zin' **Improvisatie door**
Capilla Flamenca

L'homme banni **Alexander Agricola**

Gloria uit Missa 'In mynen zin'
Alexander Agricola

D'ung aultre amer III **Alexander Agricola /**
Johannes Ockeghem

Comme femme desconfortée
Alexander Agricola / Gilles Binchois

Sanctus uit Missa 'In mynen zin' **Alexander**
Agricola

Tout a par moy II **Alexander Agricola /**
Walter Frye

Agnus Dei uit Missa 'In mynen zin'
Alexander Agricola

AD VESPERAM

Pater meus agricola est **Alexander Agricola**

Allez regretz **Alexander Agricola /**
Hayne Van Ghiseghem

Met Nederlandse boventiteling.

Alexander Agricola, een ideale aankondiging van de kunst van Bach

Wat is het verband tussen de 15e-eeuwse Vlaamse componist Alexander Agricola en de 18e-eeuwse Johann Sebastian Bach? Bach heeft Agricola's werk wellicht niet gekend – en toch is de link onmiskenbaar, want zonder de Vlaamse renaissancepolyfonie is Bachs muziek ondenkbaar. Dat de componisten uit onze contreien tijdens de 15e en de 16e eeuw een absoluut hoogtepunt vertegenwoordigden van de 'geleerde kunst' van de polyfonie, staat vast. Een van de meest typische kenmerken die vanaf de tweede helft van de 15e eeuw de polyfonie begonnen te doordringen – en zelfs te domineren – was het *imitatieve contrapunt*. Kenmerkend hiervoor is de melodische evenwaardigheid van alle partijen, die volgens strenge regels met elkaar worden vervlochten op basis van de imitatie. Dit betekent dat alle stemmen betrokken zijn in een coherent muzikaal verhaal. De samenhang wordt gerealiseerd doordat alle stemmen dezelfde of verwante thema's verwerken: zij geven de melodische thema's aan elkaar door. Geen andere techniek is zo alomtegenwoordig in het oeuvre van Bach als dit imitatieve contrapunt, met *Die Kunst der Fuge* als subliem hoogtepunt.

Dit compositieprocedé verspreidde zich over West-Europa dankzij de aanwezigheid van de Vlaamse polyfonisten aan alle belangrijke wereldlijke en geestelijke hoven, waar zij in dienst waren als kapelmeester, zanger, muziekpedagoog of instrumentalist. Ze waren weinig honkvast en zochten steeds naar de ideale werkplaats. Zo was Alexander Agricola, die uit Gent afkomstig was, actief aan de kathedraal van Cambrai, aan het Franse hof, in Firenze en Napels en tenslotte aan het Bourgondische hof van Filips de Schone. In 1506 werd een reis naar Valladolid hem

fataal. Hij overleed er op 15 augustus 1506 aan hevige koorts. Zijn oeuvre is eerder beperkt: ongeveer tachtig profane liederen en instrumentale werkjes (meestal arrangementen van vocale stukken), een twintigtal Latijnse motetten en acht missen. Een 16e-eeuwse bron karakteriseert Agricola's werk als 'ongewoon, grillig en bizar'. Ook Bach kreeg een gelijkaardig verwijt te horen: zijn muziek werd door een tijdgenoot afgedaan als 'te barok overladen' en 'te complex, want hij eiste van de menselijke stem evenveel als van een instrument'. Voor Agricola geldt hetzelfde: zowel zijn vocale als zijn instrumentale werken eisen een verbazingwekkende techniek, die, net als bij Bach, de indruk wekt improvisatorisch te zijn, maar bij nader inzien het resultaat blijkt te zijn van een weloverwogen artistieke controle.

Niet ongebruikelijk voor Agricola's tijd was het hergebruiken van bestaande melodieën, die vaak werden ontleend aan polyfone composities van de componist zelf of van tijdgenoten. Een geliefd Vlaams lied was *In mynen zin*, dat Agricola en een aantal tijdgenoten in een meerstemmig, van contrapunt doorspekt kleedje stopten. Dezelfde melodie verschijnt tevens op de Franse tekst *Si j'aime mon amy*. Deze zogenaamde 'contrafact'-techniek was al een veelvoorkomend procedé in de renaissance en is ook nog bij Bach te vinden: het houdt een soort 'recyclage' in, waarbij de muziek behouden blijft, maar wordt voorzien van een nieuwe tekst. Zo neemt Bach de muziek van het beginkoor van de cantate *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* (BWV 12) over in het *Crucifixus* van de *h-Moll-Messe*. Agricola neemt de melodie *In mynen zin* bovendien als basis voor zijn gelijknamige mis. Op onregelmatige tijdstippen duiken flarden van de melodie op, vaak onvoorspelbaar

(Agricola's muziek is 'grillig!'). Soms wordt de melodie geparafraseerd in melismen (meerdere tonen op één lettergreep) met kleine notenwaarden, soms in brede noten volgens het principe van de *cantus firmus* (een ontleende melodie wordt herhaald in brede notenwaarden). Bach past dit evenzeer toe op koraalmelodieën. Heel wat beginkoren van cantates zijn opgevat als een koraalfantasia. Daarbij draagt de sopraan de melodie als *cantus firmus* voor terwijl de andere partijen de melodie parafaseren of ze omspelen met vrij gecomponeerde contrapunten, zoals in de cantate *Jesu, nun sei gepreiset* (BWV 41). Zelfs de techniek van de opeenstapeling van twee verschillende teksten, die in de 15e eeuw courant was, is Bach niet vreemd. In het humoristische chanson *Bien soiez venu / Alleluia* laat de anonieme componist twee volkse, inhoudelijk verwante teksten tegelijkertijd zingen. Bach houdt ervan een toepasselijke koraalmelodie te combineren met een andere tekst, zoals in het overbekende beginkoor van de *Mattheuspasse* 'Kommt, ihr Töchter', met het koraal 'O Lamm Gottes unschuldig'.

De traditie van de 'geleerde' renaissance-polyfonie werd in de tijd van Agricola in het Duitse taalgebied verspreid dankzij de Vlaming Heinrich Isaac, die kapelmeester werd van keizer Maximiliaan I, de vader van Filips de Schone. In de volgende generaties beleefde de polyfonie in Duitsland een ongekend hoogtepunt in het oeuvre van Orlandus Lassus (1532-1594). Via Lassus' leerlingen raakte in de 17e eeuw Heinrich Schütz (1585-1672) in de ban van het contrapunt, dat hij elke componist aanraadde grondig te bestuderen. Van daaruit vertrok de traditie verder in de richting van Bach ...

Ignace Bossuyt



Zangers staan rond een koorboek om een polyfonie uit te voeren.

zaterdag 22 januari 2011
Kamermuziekzaal / 22.30

—
Strijkkwartet Collegium Vocale Gent:

Baptiste Lopez: viool

Caroline Bayet: viool

Marta Paramo: altviool

Ageet Zweistra: cello

—
Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Selectie uit *Die Kunst der Fuge*, BWV 1080
(ca. 1742-1749):

- Contrapunctus I
- Contrapunctus II
- Contrapunctus III
- Contrapunctus IV
- Contrapunctus V
- Contrapunctus VIII a 3
- Contrapunctus IX a 4 alla Duodecima
- Contrapunctus XI a 4
- Contrapunctus XIV, Fuga a 3 Soggetti

***Die Kunst der Fuge:* de onvoltooide
volleiding van een leven voor de muziek**

In *Die Kunst der Fuge* sublimeert Bach op een grandioze manier de traditie van het imitatieve contrapunt. Hij begon dit werk vanaf 1742, maar het bleef onvoltooid. Hierin brengt hij de 'ars', letterlijk de 'Kunst' van het 'componeren' – in de oorspronkelijke betekenis van het 'ordelijk samenstellen' van klanken – tot een subliem hoogtepunt. Eén thematisch gegeven ligt aan de basis van twintig fuga's en canons (door Bach elk afzonderlijk betiteld als 'contrapunctus'). Het thema van *Die Kunst der Fuge* heeft een heel eigen expressief karakter, dat de luisteraar onmiddellijk in zijn greep houdt. Het is onmogelijk om te ontsnappen aan de interne spanning van het thema. Binnen het bestek van twaalf tonen creëert Bach een wereld van een ongehoorde intensiteit. Stijgende en dalende lijnen, in sprongen of in seconden (opeenvolgende tonen), zijn ingebed in een ritmisch spanningsveld, gebaseerd op het principe van de versnelling.

De kern van de fuga is de systematische voorstelling van één (soms meerdere) thema's in alle partijen, die daardoor evenwaardig zijn. De inzet gebeurt volgens een strenge logica, die de luisteraar in staat stelt het thema volledig in zich op te nemen. Terzelfder tijd maakt de toehoorder kennis met de contrapunten of 'tegenstemmen', de melodische lijnen die Bach met het thema combineert. Eén voor één vallen de afzonderlijke partijen in met het thema, maar na deze voorstelling gaan ze door met een contrasterende tegenstem tegenover het thema in een andere partij. Die contrapunten zijn zo opgevat dat zij op zich boeiend zijn, maar het hoofdthema toch niet op de achtergrond verdringen. Het spel van zelfstandige, constant met elkaar vervlochten

melodische lijnen is ongewoon fascinerend. De luisteraar blijft ademloos tot in de laatste maat, wanneer het eigenlijke rustpunt van de fuga komt.

In elke 'contrapunctus' vertrekt Bach van dit thema, dat hij op de meest diverse wijzen manipuleert: door *inversie* (omkering van de melodische intervallen: dalend wordt stijgend en omgekeerd), door *augmentatio* en *diminutio* (vergroting of verkleining van de ritmische waarden), door uitbreiding met nieuwe thema's in dubbel- en tripelfuga's, door 'spiegeling' (de fuga kan zowel in de originele notatie als volledig in inversie uitgevoerd worden) – en zelfs door een combinatie van deze diverse technieken in eenzelfde fuga. In de eerste fuga's beperkt hij zich tot het thema in zijn strikte vorm en tot de inversie ervan. Het oorspronkelijke thema blijft duidelijk herkenbaar. Een variant ervan duikt op in de driestemmige contrapunctus 8: grotere sprongen gekoppeld aan een chromatische daling zorgen voor een extra spanning. Deze fuga is bovendien een tripelfuga, op basis van drie thema's, een compositorische krachttoer. Contrapunctus 9 begint zelfs met een fugatische uitwerking van een levendig contrapunt, waarop naderhand het eigenlijke thema wordt gestapeld in brede notenwaarden (de zogenaamde *augmentatio*). De meest intrigerende is de slotfuga, ook bekend als de fuga 'a tre soggetti' (met drie thema's). Drie thema's worden eerst afzonderlijk, dan in combinatie met elkaar gepresenteerd. Wanneer Bach het derde thema, een 'muzikale signatuur' die begint met het B-A-C-H-motief (si mol - la - do - si), samenbrengt met de twee andere thema's, breekt de fuga af. In de autograaf voegde Bachs zoon, Carl Philipp Emanuel Bach de volgende opmerking toe: 'NB. Bij deze fuga, waar de naam BACH als contrasubject wordt aangebracht, is de componist gestorven.'

Aangezien geen van de drie thema's het eigenlijke basisthema is, was het wellicht Bachs bedoeling een quadrupelfuga te schrijven, waar als vierde thema het eigenlijke thema van *Die Kunst der Fuge* nog zou worden toegevoegd.

Afgezien van het feit dat dit intrigerende werk onvoltooid bleef, roept het heel wat vragen op. De volgorde van de delen is onzeker (de autograaf en de postume eerste druk uit 1751 verschillen) en de bezetting is niet bepaald. Vermoedelijk dacht Bach in de eerste plaats aan een klavierinstrument, al is de uitvoering met een ander medium (zoals strijkkwartet of andere combinaties) volkomen acceptabel. De vier partijen zijn immers genoteerd op vier notenbalken. Deze vragen omgeven *Die Kunst der Fuge* tot op heden met een mythisch aura. Vaak wordt echter vergeten dat Bach 'ondanks' de demonstratie van de meest complexe compositietechnieken een monumentaal opus heeft voortgebracht dat naast intellectuele voldoening evenzeer een sterke emotionele impact kan hebben op de luisteraar, op voorwaarde dat die bereid is beide componenten als evenwaardige partners te beschouwen. Bij Bach gaan intellectuele constructie en emotionele uitstraling hand in hand als de twee zijden van eenzelfde medaille. Enerzijds is er de muziek als 'ars', als een onderdeel van het middeleeuwse quadrivium (de kunsten verbonden met de mathematica, met logische ordening). Anderzijds maakt de muziek ook deel uit van het trivium (de kunsten verbonden met de taal, vooral met de 'retorica' of de kunst van de overtuiging, of ook: van de ontroering, van het geroerd worden door de middelen die de componist inzet om zijn – of een hogere – boodschap over te brengen).

Ignace Bossuyt

zondag 23 januari 2011
Kamermuziekzaal / 14.00

Il Suonar Parlante:

Vittorio Ghielmi: discantgamba,
artistieke leiding

Rodney Prada: tenorgamba

Fahmi Alqhai: basgamba

Cristiano Contadin: contrabasgamba

Lorenzo Ghielmi: pianoforte
(Silbermann, 1749)

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Selectie uit *Die Kunst der Fuge*, BWV 1080
(1742-1749):

- Contrapunctus I
- Contrapunctus II
- Contrapunctus III
- Contrapunctus IV
- Contrapunctus V
- Contrapunctus VI a 4 in Stylo Francese
- Contrapunctus VII a 4 per Augmentationem et Diminutionem
- Contrapunctus VIII a 3
- Contrapunctus IX a 4 alla Duodecima
- Contrapunctus X a 4 alla Decima
- Contrapunctus XI a 4
- Contrapunctus XIV Fuga a 3 soggetti (recte a 4), completed by Lorenzo Ghielmi



Autograaf van de eerste delen uit *Die Kunst der Fuge*.

In samenwerking met Organisatie Oude Muziek Utrecht

zondag 23 januari 2011
Concertzaal scène / 15.30

Chant de Balles:

Eric Bellocq: luit en andere tokkel-instrumenten

Vincent de Lavenère: jongleur

Laurent Maza: techniek

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Luitsuite, BWV 998

- Prélude

- Fugue

- Allegro

(Het thema van de fuga is ontleend aan het kerstkoraal 'Vom Himmel hoch, da komm ich her')

Traditioneel Duits lied

Aus fremdem Landen komm ich her

(Oorspronkelijke melodie van het kerstkoraal 'Vom Himmel hoch, da komm ich her')

Adrian Le Roy (1520-1598)

Bransle de Poictou

(Oorspronkelijke versie voor renaissancegitaar)

Adrian Le Roy

Passamezzo

(Oorspronkelijke versie voor renaissanceceluit)

Traditioneel Japans lied

Sakura

Yuquijiro Yocoh (1925)

Variatie nr.1 op *Sakura*

(Oorspronkelijke versie voor gitaar)

Isaac Albéniz (1860-1909)

Uit *Chants d'Espagne*, 1892; later ook onder de namen Asturias en Leyenda in *Suite española*, 1911 (oorspronkelijke versie voor piano):
Preludio

Johann Sebastian Bach

Uit *Luitsuite*, BWV 996:
Bourrée – improvisatie

Traditioneel Béarnees lied

Triste lutse

Johann Sebastian Bach

Uit *Das Wohltemperierte Clavier* (1722):
Prelude nr.1

Anoniem

Uit *Clavierbüchlein für Anna Magdalena Bach* (1725):
Menuet – improvisatie

Johann Sebastian Bach

Uit *Suite*, BWV 995 voor cello; versie voor luit van J.S. Bach:
Sarabande

Johann Sebastian Bach

Luitsuite:

- Prélude, BWV 999

- Sarabande

- Menuet

(samenstelling: E. Bellocq)

Johann Sebastian Bach

Uit *Partita*, BWV 997:

- Prélude

- Double de la gigue

Bach en balles

Eric Bellocq en Vincent de Lavenère ontmoetten elkaar in 1997 in Innsbruck. Dit leverde drie jaar later hun eerste voorstelling met 'jonglerie musicale' op, met als titel *Chant de balles*. Sindsdien dragen ze als duo ook die naam. Na tien jaar samen toeren hebben de mannen nog steeds het grootste respect voor elkaar. Eric Bellocq, die zich na een langdurige samenwerking met een keur aan ensembles nu vooral manifesteert als luitist van Ensemble Clément Janequin, is lyrisch over zijn compagnon: 'We vullen elkaar artistiek echt aan. Veel jongleurs laten hun ballen stuiten, of ze werken heel klein en virtuoos, maar Vincent speelt juist met hoogte waardoor het lijkt of de bal heel langzaam gaat. Hij speelt met het vluchtige moment dat de bal niet beweegt. Klassieke muziek zoekt ook traagheid en stilte, daarom vormen we zo'n sterk team.'

Na een gedegen opleiding aan het gerenommeerde Centre National des Arts du Cirque in Parijs begon Vincent de Lavenère in het circus, niet echt een voor de hand liggende keuze. 'Ik kom uit een familie van wijnbouwers, we maken al generaties lang *armagnac*, dus het circus zit niet echt in mijn bloed. Een traditionele jongleeract duurt maar een paar minuten, terwijl ik liever met partners of in m'n eentje een complete voorstelling maak. Ik richt me op bijzondere voorstellingen zoals met Chant de Balles, of bijvoorbeeld de zomershow *Girouette pour le jardin* die ik in tuinen speel. Ik wil er echt mijn handtekening onder kunnen zetten, zelf kunnen nadenken over inhoud en uitwerking.'

In de voorstelling *Bach en balles* is de fuga een van de hoogtepunten, maar naast Bach klinkt een tweede universum van traditionele

muziek, die 'een soort oergevoel' moet creëren. In dat traditionele luik bespelen de musici ook de *citole*, een middeleeuws tokkelinstrument dat de Lavenère zelf bouwt. 'Bach bracht zijn familie in contact met het verleden door de citer, die sterk verwant is aan mijn citole', zegt hij, 'het was een echt troubadourinstrument. Dat universum wisselen we steeds af met Bach, en de verhouding tussen muziek en jongleren wisselt mee. In deze voorstelling probeer ik structuren zichtbaar te maken, met mijn eigen analyse van de muziek. De hamvraag bij Bach is: hoe jongleer je een fuga? Het antwoord is simpel maar beslist niet gemakkelijk: telkens als het fugathema terugkeert, zie je ook hetzelfde herkenbare motief terug. Als het thema in een van de middenstemmen verstopt zit, zorg ik er met mijn motief voor dat je het toch hoort. Het scherpt mijn geest, ik moet hypergeconcentreerd werken op het ritme.'

Van Bachs luitmuziek zijn er maar weinig bronnen, en geen van alle bieden ze hetzelfde materiaal. Het is razend moeilijke muziek, en daarom wordt wel verondersteld dat Bach deze stukken niet voor luit, maar voor *Lautenwerk* schreef, een toetsinstrument dat de luitklank imiteert. Om toch met een zeker gemak te spelen heeft Eric Bellocq zijn luit anders gestemd dan gebruikelijk, namelijk in tertsen. Eric Bellocq: 'Bach wordt nooit makkelijk, maar als ik tijdens het spelen vast dreig te raken, heeft Vincents jongleren een haast magische invloed op mij. De lange lijnen van de ballen helpen echt, als ik naar boven kijk wordt alles trager en gemakkelijker. Vincent dwingt me en nodigt me uit het meest expressieve uit m'n instrument te halen.'

Met dank aan Albert Edelman & Organisatie Oude Muziek Utrecht



zondag 23 januari 2011
Kamermuziekzaal / 17.00

—
Andreas Staier: klavecimbel

—
Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Clavier-Übung IV: Aria mit verschiedenen Veränderungen ('Goldbergvariaties'),

BWV 988 (1741)

- Aria
- Variatio 1
- Variatio 2
- Variatio 3: Canone all'Unisuono
- Variatio 4
- Variatio 5
- Variatio 6: Canone alla Seconda
- Variatio 7, *Al tempo di Giga*
- Variatio 8
- Variatio 9: Canone alla Terza
- Variatio 10: Fugetta
- Variatio 11
- Variatio 12: Canone alla Quarta
- Variatio 13
- Variatio 14
- Variatio 15: Canone alla Quinta, *Andante*
- Variatio 16: Ouverture
- Variatio 17
- Variatio 18: Canone alla Sexta
- Variatio 19
- Variatio 20
- Variatio 21: Canone alla Settima
- Variatio 22, *Alla breve*
- Variatio 23
- Variatio 24: Canone all'Ottava
- Variatio 25, *Adagio*
- Variatio 26
- Variatio 27: Canone alla Nona
- Variatio 28
- Variatio 29
- Variatio 30: Quodlibet
- Aria da Capo e Fine

In samenwerking met AMUZ

KLAVIER

De *Goldbergvariaties*: de ultieme synthese van compositorisch vernuft en emotionele diepgang

“Graaf Hermann Carl von Keyserlingk (1696-1764), de Russische gezant in Dresden, kon naar verluidt vaak de slaap niet vatten. Hij verzocht Johann Sebastian Bach enkele aangename en tevens enigszins opgewekte klavierstukjes te componeren, waarmee zijn hofklavecijnist Goldberg hem tijdens zijn slapeloze nachten kon opbeuren. Bach meende dat hij deze opdracht het best kon vervullen met variaties. De graaf noemde ze dan ook ‘mijn variaties’.”

Dit verhaal over het ontstaan van de zogenaamde *Goldbergvariaties* is maar uit één bron bekend: de eerste monografie over Bach van Johann Nikolaus Forkel, die in 1802 in Leipzig verscheen. Een opdracht van Keyserlingk aan Bach is waarschijnlijk: zij kenden elkaar en Bach bezocht Dresden meerdere keren. Of de klavecijnist Johan Gottlieb Goldberg over de technische en expressieve kwaliteiten beschikte om deze aartsmoeilijke compositie naar behoren te spelen, is een andere vraag. Hij was amper 14 jaar oud toen Bach in 1741 het werk voltooidde. Wat er ook van zij, sinds Forkel staat het wellicht belangrijkste klavierwerk van de 18e eeuw bekend als de ‘Goldbergvariaties’. De titel die Bach er zelf aan gaf was iets uitgebreider. Hij begint als volgt: *Clavier-Übung bestehend in einer ARIA mit verschiedenen Veränderungen vors Clavecimbal mit 2 Manualen*. Het werk vormt het vierde deel van een prestigieuze reeks klavierwerken – door Bach *Clavier-Übung* genoemd – waarmee de componist zijn faam als klavierspeler meer ruchtbaarheid wilde geven. Het is een variatiereeks die vertrekt van een aria, een lyrisch en rijkelijk

versierd klavierstuk in de Franse stijl, met het karakter van een sarabande. Daarna volgen 30 *Veränderungen* of variaties, echter niet op basis van de melodie van de aria, maar van de onderliggende bas van 32 noten (één noot per maat). De *Goldbergvariaties* gelden als de bekroning van de typisch barokke basso ostinato variaties, waarbij in elke variatie op een gelijkblijvend baspatroon telkens een nieuwe melodisch-ritmische bovenbouw wordt gestapeld. Dit monumentale werk, dat ongeveer 80 minuten in beslag neemt, is een ongeëvenaard compendium van de meest uiteenlopende speeltechnieken en – vooral ook – emotionele nuances. Elke variatie is een pareltje op zich.

Bach zou echter Bach niet zijn als hij de 30 variaties niet aan een strenge structurele opbouw zou onderwerpen. Emotionele impact is bij Bach steeds verbonden met een overwogen structuur. Vooreerst verdeelt hij de 30 variaties in 2 x 15, wat hij verduidelijkt door variatie 16 uit te werken als een Franse ouverture, het begin van een nieuwe cyclus van 15. Bovendien is elke derde variatie een canon, telkens met een ander interval, vanaf unisono opstijgend tot none. In de andere variaties wisselen karakterstukken, vaak verbonden met een dans (menuet, polonaise, gigue ...), af met virtuoze etudes. Speltechnisch eist Bach het uiterste van de uitvoerder. In de meeste van die etude-achtige variaties voorziet hij een uitvoering op twee manualen wegens het gebruik van de ‘croisée’-techniek waarbij beide handen elkaar binnen hetzelfde toongebied geregeld kruisen. Variatie 30 is een zogenaamd ‘quodlibet’, waarin enkele volksliederen verwerkt zijn, mogelijk een sneer van Bach aan het adres van zijn critici die hem een ‘gebrek aan natuurlijkheid’ aanwreven. Na de dertig variaties sluit Bach het geheel af door de originele aria te hernemen.

Er zijn weinig klavierwerken uit de 18e eeuw die zo veel emotionele intensiteit uitstralen als deze *Goldbergvariaties*. In enkele variaties in de mineurtoonard (sol klein in plaats van sol groot) – de nummers 15, 21 en het verpletterende 25 – slaagt Bach erin om de diepste emoties los te maken. Maar terzelfde tijd zijn de *Goldbergvariaties* het resultaat van een intense intellectuele arbeid. Het is een demonstratie van technisch vakmanschap en architecturaal vernuft, van zin voor vorm en proportie. Voor Bach is een dergelijk monumentaal werk een compositorische uitdaging: hij wil een typevoorbeeld aanbieden van een bepaald soort variatiekunst (de basso ostinato variaties). Hij bouwt die op volgens een weloverwogen plan dat hem niet alleen de mogelijkheid biedt stijlen, genres en technieken te demonstreren, maar tevens de diverse expressieve (of emotionele) lagen aan te boren die met de muzikale middelen van zijn tijd mogelijk zijn. Met andere woorden: Bach vindt hier een synthese tussen rede en gevoel, tussen ratio en affect. Deze twee elementen zijn complementair en wie een van de twee aspecten verwaarloost, negeert of minacht, gaat voorbij aan de bedoeling van de componist. Weten en kennen gaan hand in hand met (aan)voelen en ontroering.

Ignace Bossuyt

Wie meer wil weten over Bachs *Goldbergvariaties*, kan daarvoor terecht in een gloednieuwe publicatie van Ignace Bossuyt. Dit boek is de eerste omvangrijke monografie over de *Goldbergvariaties* in de Nederlandse taal. Naast de algemene ontstaanscontext van het werk wordt elk van de 32 onderdelen afzonderlijk toegelicht.

Ignace Bossuyt, *De Goldbergvariaties van J.S. Bach*.
Universitaire Pers Leuven, 2011, 80 p.
ISBN: 9789058678614

zondag 23 januari 2011
Concertzaal / 20.00

—
Collegium Vocale Gent: koor en orkest,
zie p. 27

Philippe Herreweghe: dirigent

Dorothee Miels: sopraan

Damien Guillon: altus

Thomas Hobbs: tenor

Peter Kooij: bas

—
Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Wer sich selbst erhöhet, cantate BWV 47 (1726)

Der Geist hilft unser Schwachheit auf,
motet BWV 226 (1729)

Meine Seufzer, meine Tränen,
cantate BWV 13 (1726)

— pauze —

Fürchte dich nicht, ich bin bei dir,
motet BWV 228

Wir müssen durch viel Trübsal,
cantate BWV 146 (?1726)

Met Nederlandse boventiteling.

VOX

**Muziek met een boodschap: Bachs
meesterlijke verklanking van hoogmoed,
nederigheid, droefheid, vreugde en
godsvertrouwen**

*‘Wie zich verheft zal vernederd worden, maar
wie zich vernedert zal verheven worden.’*

Jezus' woorden manen aan tot bescheidenheid. Met dit vers uit de evangelieëzing van zondag 13 oktober 1726 begint Bachs cantate *Wer sich selbst erhöhet* (BWV 47). Zoals gebruikelijk wordt dit Bijbelse 'dictum' uitgewerkt als een uitgebreid koor met een essentiële inbreng van concerterende instrumenten (strijkers, twee hobo's en basso continuo). De tekst, die alludeert op het contrast tussen hoogmoed en nederigheid, is voor Bach een ideaal aanknopingspunt om stijgende en dalende melodische lijnen kunstig met elkaar te combineren. Tussen het beginkoor en het vierstemmig geharmoniseerde slotkoraal 'Der zeitlichen Ehrn', waarin het gelovige volk in een gemeenschappelijk gebed de eeuwige zaligheid afsmeekt, staan twee aria's en een accompagnatorecitatief die de centrale boodschap 'hoogmoed versus nederigheid' uitdiepen. In de aria voor sopraan 'Wer ein wahrer Christ will heissen', met een briljante concerterende vioolpartij, wordt het contrast beeldend verklankt, enerzijds door vloeiende melodische lijnen in viool en sopraan voor de 'Demut' of nederigheid, anderzijds door heftig geaccentueerde dubbelgrepen in de viool en onrustige ritmiek in de solostem voor de 'Hoffart' of hoogmoed. Het vermanende, melodisch rijk gevarieerde recitatief voor bas en strijkers ('Der Mensch ist Kot') gaat over van 'explicatio' naar 'applicatio', van algemene interpretatie naar toepassing op het concrete leven van de christen (vanaf 'Und du, du armer Wurm'). De aria voor bas, hobo

en viool ('Jesu, beuge doch mein Herze') blijft hameren op de noodzaak nederig te zijn en de hoogmoed te laten varen. Viool, hobo, basstem en instrumentale bas vormen een homogeen kwartet, waarin de vier partners evenwaardig met elkaar in dialoog treden. Uit dergelijke aria's blijkt in welke mate Bach telkens weer, wars van elke routine en vanuit een overgeërfde beroepseer, onvergelykelijke meesterstukken aflevert.

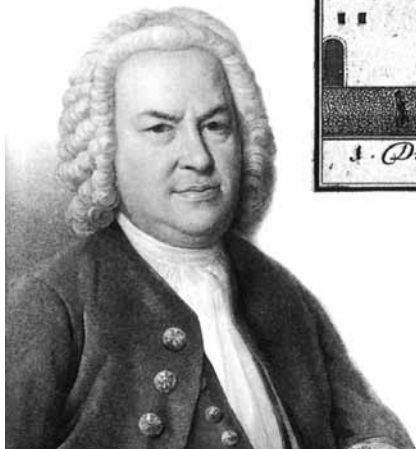
Tegengestelde ideeën of emoties zijn dankbare aanknopingspunten voor muzikale contrasten. In de cantate *Wir müssen durch viel Trübsal* (BWV 146), wellicht uit hetzelfde jaar 1726, biedt het vers 'Wij moeten door veel ellende heen om het Rijk Gods binnen te gaan' de sleutel voor de tegenstelling droefheid – vreugde. Onmiddellijk blijkt weer de relatie met het heden door de 'wir'. Deze betrokkenheid op het nu wordt in de twee aria's, de twee recitatieven en het duet nog versterkt door de nadruk op de ik-vorm. Beide aria's beginnen met 'ich' ('Ich will nach dem Himmel zu' en 'Ich säe meine Zähren'). De eerste woorden van het tweede recitatief zijn 'Ich bin bereit' en die van het duet 'Wie will ich mich freuen'. Het Bijbelwoord is geen loze boodschap, het is actueel. Deze cantate is bovendien doordrongen van het verlangen naar de vereniging met God in de dood. In deze cantate demonstreert Bach zijn absolute meesterschap over alle vocale en instrumentale middelen. De instrumentale soli zijn minstens even belangrijk als het aandeel van de stemmen. Opvallend zijn de concerterende orgelpartijen in de inleidende sinfonia, het aansluitende koor ('Wir müssen durch viel Trübsal') en de eerste aria ('Ich will nach dem Himmel zu'). Dat Bach nooit verlegen zit om een originele bezetting bewijst de aria 'Ich säe meine Zähren', waarin zich een fascinerende dialoog ontspint tussen

de sopraan, een traverso en twee oboi *d'amore*.

Even inventief is de bezetting van twee blokfluiten, oboe *da caccia* en solistische viool in de cantate *Meine Seufzer, meine Tränen* (BWV 13). Dit werk volgt de moderne trend van vrij geschreven teksten, zonder Bijbelcitataten, maar wel met twee koraalstrofen ('Der Gott, der mir hat versprochen' voor altsolo en 'So sei nun, Seele', als slotkoraal voor koor). De tekst actualiseert een woord van Christus: 'Mijn uur is nog niet gekomen'. Gods hulp is er nog niet, maar we moeten op hem blijven vertrouwen. Deze cantate is tot op het einde doordrongen van een intense droefheid, met als schrijnend hoogtepunt de basaria 'Ächzen und erbarmlich Weinen'. De instrumentale bezetting is een puur wonder: twee blokfluiten – in het Italiaans 'flauto dolce' – in unisono met een soloviool. Chromatiek en dissonantie, als extreme uitdrukking van smart, zijn in dit grandioze lamento alomtegenwoordig.

Vertrouwen en vertrouwen klinken daarentegen in het achtstemmige, dubbelkorige motet *Fürchte dich nicht* (BWV 228) op enkele verzen uit het boek *Jesaja*. Bach past hier een van zijn geliefkoosde procedés toe: de combinatie van een Bijbeltekst met een toepasselijk koraal. Op de met chromatiek doorspekte 'lijdenspassage' 'Ich habe dich erlöset', gezongen door de onderstemmen, stapelt Bach in de sopraan de 'positieve' koraalmelodie 'Herr, mein Hirt, Brunn aller Freuden'.

Ignace Bossuyt



Bach en de Thomaskirche en Thomasschule.



sopraan

Dominique Verkinderen
Zsuzsi Tóth
Annelies Brants
Aleksandra Lewandowska
Louise Waymann

alt

Alexander Schneider
Cécile Pilorger
Edzard Burchards
Beat Duddeck
Christopher Field

tenor

Malcolm Bennett
Vincent Lesage
Dan Martin
José Pizarro
Florian Schmitt

bas

Matthias Lutze
Bart Vandewege
Stefan Drexelmeier
Robert van der Vinne
Joris Derder

eerste viool

Christine Busch
Bénédicte Pernet
Baptiste Lopez

tweede viool

Caroline Bayet
Adrian Chamorro
Michiyo Kondo

altviool

Paul De Clerck
Kaat De Cock

cello

Ageet Zweistra
Harm-Jan Schwitters

contrabas

Miriam Shalinsky

orgel

Maude Gratton

fluit

Patrick Beuckels
Amélie Michel*

blokfuit

Bart Coen^o
Koen Dieltiens
Dimos De Beun*

hobo

Marcel Ponsele
Taka Kitazato
Timothée Oudinot

fagot

Julien Debordes

hoorn

Teunis van der Zwart*
Hylke Rozema*

trompet

wAlain De Rudder*
Steven Verhaert*
Steven Bossuyt*

pauken

Peppie Wiersma*

* enkel openingsconcert

^o enkel slotconcert

Het Collegium Vocale Gent (BE) werd in 1970 opgericht op initiatief van Philippe Herreweghe. Het was een van de eerste ensembles die de nieuwe inzichten over de uitvoering van barokmuziek toepasten op de vocale muziek. Voor elk project verzamelt het Collegium Vocale Gent de optimale bezetting, waardoor het een breed repertoire kan uitvoeren van renaissancepolyfonie tot hedendaagse muziek. Barokmuziek, meer bepaald het oeuvre van J.S. Bach, staat centraal in de concertkalender van het ensemble. Ondertussen bracht Collegium Vocale zo'n 65 opnames voort met renaissancepolyfonie, barokmuziek, klassieke en romantische oratoria en hedendaagse muziek. Het ensemble en zijn dirigent zijn de centrale gasten op de jaarlijkse Bach Academie Brugge.

Philippe Herreweghe (BE) profileerde zich met het Collegium Vocale Gent, La Chapelle Royale en het Ensemble Vocal Européen als specialist van renaissance- en barokmuziek. Zijn levendige, diepgaande en retorische aanpak van dit repertoire wordt alom geprezen. Met het Orchestre des Champs-Élysées legt hij zich sinds 1991 ook toe op het klassieke en romantische repertoire. Sinds 1997 is hij muziekdirecteur van de Filharmonie, met een focus op een verfrissende lezing van (pre)romantische muziek. Recent richtte Philippe Herreweghe het platenlabel 'Φ' ('phi') op, dat de exclusiviteit zal hebben op de opnames van het Collegium Vocale Gent en het Orchestre des Champs-Élysées. In 2010 ontving de dirigent de prestigieuze Bachmedaille van de stad Leipzig.

Rachel Beckett (GB) is de eerste fluitiste van The English Baroque Soloists, het instrumentale ensemble van John Eliot Gardiner. Ze speelde mee in Gardiners *Bach Cantata Pilgrimage* (2000) en is te horen op

een recente opname van alle *Brandenburgse concerti*, die lovend werd onthaald. Ook met The Academy of Ancient Music en The Orchestra of the Age of Enlightenment concertteert Rachel Beckett wereldwijd.

Pieter-Jan Belder (NL) speelt klavecimbel, pianoforte, continuo en blokfluit. Hij heeft een 100-tal cd's op zijn naam staan, waaronder een integrale opname van Domenico Scarlatti's klaviersonates. In 2000 won Belder het Internationale Bach-Wettbewerf Leipzig en in 2005 richtte hij zijn eigen ensemble Musica Amphion op, waarmee hij regelmatig concertteert, onder meer in het Amsterdamse Concertgebouw.

Ignace Bossuyt (BE) is bijzonder professor emeritus van de onderzoekseenheid musicologie van de K.U. Leuven. Zijn onderzoek is vooral gericht op de polyfonie uit de renaissance. Hij publiceert ook geregeld voor een ruimer publiek. Recent verschenen twee boeken van zijn hand: *Van noten en tonen. Wegwijs in muzikale begrippen* (Davidsfonds) en *De Goldbergvariaties van J.S. Bach* (Universitaire Pers).

Christine Busch (DE) studeerde viool in Freiburg, Wenen en Winterthur. Inmiddels is ze een veelgevraagde soliste en concertmeester. Zo speelt ze regelmatig met het Collegium Vocale Gent, het Balthasar-Neumann-Ensemble, de Akademie für Alte Musik Berlin en Ensemble Explorations. Christine Busch doceert aan de Hochschule der Künste in Berlijn en aan de Musikhochschule in Stuttgart.

Het vocaal-instrumentale ensemble Capilla Flamenca (BE) is gespecialiseerd in polyfonie uit de 15e en 16e eeuw en staat garant voor een transparant en authentiek klankbeeld. Dit

is een rechtstreeks gevolg van de aandacht die het ensemble besteedt aan de historische, poëtische en technische aspecten van polyfoon musiceren. Daarbij gaat het polyfone repertoire niet zelden een ontmoeting aan met andere genres en kunstdisciplines.

Het ensemble Chant de Balles (FR) bestaat uit luitist Eric Bellocq en jongleur Vincent de Lavenère, en is genoemd naar hun gelijknamige eerste voorstelling. Eric Bellocq is luitist bij het Ensemble Clément Janequin. De Lavenère maakt geen korte jongleeracts maar volbloed voorstellingen waarop hij inhoudelijk zijn stempel drukt, en dit solo of in samenwerking met interessante kunstenaars. Na tien jaar samen toeren vinden de twee mannen elkaar nog steeds in hun zoektocht naar dat vluchtige moment waarop muziek en stilte, beweging en stilstand in elkaar overgaan.

Julien Debordes (FR) studeerde moderne fagot in Poitiers en later barokfagot en dulciaan in Toulouse. In 2001 werd hij toegelaten tot de hogere opleiding voor historische uitvoeringspraktijk aan de Abbaye aux Dames in Saintes. Julien Debordes is lid van het Orchestre des Champs-Élysées, Collegium Vocale Gent, Le Concert français en Ausonia.

Roel Dieltiens (BE) wordt beschouwd als een autoriteit op moderne cello én barokcello. Zijn sterke persoonlijkheid en overrompelende muzikaliteit brengen hem wereldwijd op de grootste concertpodia. Hij was de oprichter van het Ensemble Explorations en concertteert sinds 2010 ook met Andreas Staier en Daniel Sepec. Roel Dieltiens doceert cello in Zürich en zetelde als jurylid in diverse internationale wedstrijden.

Herman De Winné (BE) was twintig jaar lang een vertrouwde radiostem van de Klassieke Radio van de VRT. Begin 2010 maakte hij de overstap naar Radio 1 (Peeters & Pichal). Hij volgde een opleiding tot meubelmaker, kunsthistoricus en zanger.

De stichter van Il Suonar Parlante, Vittorio Ghielmi (IT) is gambist, dirigent en componist. Hij werkt samen met de belangrijkste orkesten en doet ook in kamermuziekverband de internationale podia aan. Recent maakte hij een opname van alle gambaconcerti van Johann Gottlieb Graun en creëerde hij een gloednieuw gambaconcerto van Uri Caine.

Damien Guillon (FR) ontwikkelde zijn uitzonderlijke kwaliteiten als contratenor in Versailles bij Olivier Schneebeli en aan de Schola Cantorum Basiliensis bij Andreas Scholl. Tegelijkertijd onderlegde hij zich in het orgel- en klavecimbelspel. Guillons repertoire reikt van Engelse renaissanceliederen tot barokke opera's en oratoria, en sinds kort profileert hij zich ook als dirigent.

Voordat de tenor Thomas Hobbs (GB) een opleiding zang volgde aan het Royal College of Music, studeerde hij geschiedenis aan het Londense King's College. Als lid van de Classical Opera Company zingt hij nu de belangrijkste rollen in opera's van Händel tot Rossini en als concert- en recitalzanger strekt zijn repertoire zich uit van de *Mariavespers* van Monteverdi tot de liederen van Britten.

Johan Huys (BE) studeerde piano, orgel, muziekgeschiedenis en kamermuziek in Gent. Hij had een mooie concertcarrière, zowel solo als in kamermuziekverband (onder meer met het ensemble Parnassus). Hij doceerde klavecimbel aan het conservatorium van Gent, waar hij tussen 1982 en 1996 ook directeur

was. Sinds 1977 is hij voorzitter van het concours Musica Antiqua Brugge. Daarnaast is hij voorzitter van de Raad van Bestuur van het Orpheusinstituut.

Il Suonar Parlante (IT) treedt zowel op in orkest- als in gambakwartetbezetting. Deze dynamische groep brengt niet alleen gedocumenteerde en weldoordachte uitvoeringen van oude muziek, maar ook een brede waaier aan jazz, popmuziek, flamenco en traditionele Aziatische muziek. Enkele van hun recente projecten zijn een groot spektakel rond Buxtehudes *Membra Jesu Nostri* en een opname van Bachs *Kunst der Fuge*.

De bas Peter Kooij (NL) begon zijn carrière op 6-jarige leeftijd als solist in een jongenskoor. Ruim 10 jaar later studeerde hij zang aan het Amsterdamse Sweelinck Conservatorium. Zijn repertoire omvat muziek van Heinrich Schütz tot Kurt Weill. Hij nam al meer dan 100 cd's op, waaronder de integrale Bach-cantates met het Bach Collegium Japan onder leiding van Masaaki Suzuki.

Le Concert Lorrain staat onder leiding van Anne-Catherine Bucher (FR) en Stephan Schultz (DE). De twee nationaliteiten van de aanvoerders vinden een echo in het brede repertoire van dit ensemble, dat in 2000 werd opgericht. Le Concert Lorrain werkt geregeld samen met solisten van internationale allure, zoals Peter Kooij, Andreas Scholl en Christoph Prégardien. Het ensemble is in residentie in L'Arsenal in Metz.

Alexander Melnikov (RU) studeerde piano in Moskou en won in 1991 de Koningin Elisabethwedstrijd. Sindsdien is hij als solist te horen op de grootste concertpodia en festivals ter wereld. Binnen de kamermuziek werkt hij samen met musici als Isabelle Faust,

Jean-Guihen Queyras en Andreas Staier. In 2010 maakte Melnikov een prachtige opname van Shostakovich' *Preludes en fuga's*, opus 87 (Harmonia Mundi).

De 17e en 18e eeuw spelen een hoofdrol in het muzikale repertoire van sopraan Dorothee Miels (DE). Haar feilloze techniek en etherische klank maken haar daarnaast ook tot een ideale vertolker van hedendaags repertoire. Miels besteedt veel aandacht aan het liedrepertoire van de 17e eeuw tot nu, zoals blijkt uit recente cd-opnames als *Love Songs* (Carus, 2010), met liederen van Purcell.

Mieke Parež (BE) studeerde aan de UGent en behaalde in 1993 met grote onderscheiding het diploma van licentiate in de kunstwetenschappen. Ze werd in 2000 adjunct-conservator bij Musea Brugge en legt zich meer en meer toe op de Vlaamse Primitieven. Daarnaast is ze een kenner van klassieke muziek, met een voorkeur voor Bach.

Guy Penson (BE) studeerde piano bij Claude Coppens en klavecimbel bij Johan Huys, en bouwde daarna een stevige reputatie op als klavecinist. Hij treedt op met diverse barokorkesten en met kamermuziekpartners als Patrick Denecker, Tomma Wessel, Patrick Beuckels, Paul Dombrecht en Marcel Ponselee. Als pianist begeleidt Penson onder meer Greta De Reyghere en Guy De Mey tijdens liedrecitals.

Koen Plaetinck (BE) studeerde slagwerk in Brussel en Tokio. Nu is hij slagwerker bij het Rotterdams Philharmonisch Orkest en paukenist bij Anima Eterna Brugge. Daarnaast werkt hij regelmatig samen met het Koninklijk Concertgebouworkest, Philharmonia Orchestra, Concerto Köln en La Petite Bande. Zijn solo-cd met een selectie uit Bachs *Notenbüchlein* op

marimba verscheen net bij Fuga Libera.

Marcel Ponselee (BE) studeerde hobo en kamermuziek in Brugge, Gent en Brussel. Daarna legde hij zich toe op de barokhobo. In 1981 werd hij laureaat van het concours Musica Antiqua Brugge. Sindsdien speelde (en speelt) hij in diverse barokorkesten, waaronder Collegium Vocale Gent, het Orchestre des Champs-Élysées en The Amsterdam Baroque Orchestra. In 1988 richtte hij samen met Jan De Winne het ensemble *il Gardellino* op. Met zijn broer Francis bouwt Marcel Ponselee historische instrumenten na, die wereldwijd als referentie gelden.

Stephan Schultz (DE) interesseerde zich al vroeg voor de historische uitvoeringspraktijk en studeerde naast moderne cello ook barokcello in Dresden. Naast zijn activiteiten met het ensemble *Le Concert Lorrain* is hij sinds 1995 ook eerste cellist (en mede-oprichter) van het Leipzig Baroque Orchestra. In 1999 stond Stephan Schultz samen met Peter Kooij aan de wieg van het ensemble *De Profundis*.

Bas-bariton en musicoloog Dirk Snellings (BE) is artistiek leider en medestichter van *Capilla Flamenca*. Zijn voortdurende zoektocht naar de mogelijkheden van de menselijke stem en naar het spanningsveld tussen oude en nieuwe zangtechnieken brengt hem zo dicht mogelijk bij de wortels van de oude vocale kunst. Momenteel doceert hij zang en geschiedenis van de oude muziek aan het Lemmensinstituut in Leuven.

Andreas Staier (DE) studeerde bij Gustav Leonhardt, Nikolaus Harnoncourt en Ton Koopman. Zijn geliefkoosde repertoire is 17e- tot 19e-eeuwse muziek voor klavecimbel en pianoforte, waar hij zich zowel solistisch als

in voornamelijk muzikaal gezelschap op toelegt. Staier concerteert wereldwijd met orkesten als de Akademie für Alte Musik Berlin en het Orchestre des Champs-Élysées. Tot zijn vaste kamermuziekpartners behoren onder andere Christoph Prégardien, Daniel Sepec en Jean-Guihen Queyras.

De vier leden van het Strijkkwartet Collegium Vocale Gent maken deel uit van diverse ensembles binnen de historische uitvoeringspraktijk, zoals Collegium Vocale Gent, The Amsterdam Baroque Orchestra, Ensemble Baroque de Limoges en Gli Incogniti. Uiteraard kunnen ze ook bogen op de rijke kwartetervaring die ze opdeden bij kwartetten als Thäis, Gaudi, Turner en recenter Edding. In het repertoire van deze vier musici bekleedt Bachs *Kunst der Fuge* een bijzondere plaats.

Peter Wollny (DE) werkt als onderdirecteur en onderzoeker bij het Bach-Archiv Leipzig, en doceert aan de universiteit van Leipzig. Hij heeft meerdere volumes uit de *Neue Bach-Ausgabe* op zijn naam en leidt ook de uitgave van C.P.E. Bachs verzamelde werk. Daarnaast publiceert Wollny overvloedig over 17e- tot 19e-eeuwse muziek. Recent werkte hij een studie af naar de receptie van Italiaanse geestelijke vocale muziek in het 17e-eeuwse Duitsland.

Violiste Nadja Zwiener (DE) specialiseerde zich in de historisch geïnformeerde uitvoeringspraktijk van 17e- tot 19e-eeuws repertoire. Ze is aanvoerder van The English Concert, waarmee ze recent nog Bachs vioolconcerti uitvoerde in Wigmore Hall en op het Bachfest Leipzig. Vanuit haar passie voor kamermuziek en vocaal repertoire was ze medeoprichter van de Thüringer Kammermusiktag.

In de kijker: nieuw Concertgebouwcahier



Nu te koop in het Concertgebouw,
IN&UIT Brugge en in de betere boekhandel.
€ 14,95 in de boekhandel / € 12 in
het Concertgebouw en IN&UIT Brugge

Na de Concertgebouwcahiers over de componisten Händel, Brahms en Schumann, staat ditmaal niet het repertoire maar de uitvoering ervan centraal. Musicologe Elise Simoens interviewde twintig vooraanstaande musici over hun persoonlijke parcours in de wereld van de oude (én minder oude) muziek. Het resultaat is een portret van de historische uitvoeringspraktijk als een meerstemmig universum, bevolkt door diverse figuren met uiteenlopende credo's maar met één gemeenschappelijke drijfveer: een oneindige nieuwsgierigheid naar de essentie en ontstaanscontext van muziek, vanuit een absoluut respect voor de componist. Uit de interviews komen grote persoonlijkheden naar voren, die de retorische kracht van muziek hoog in het vaandel dragen en intens met hun publiek communiceren.

Dit cahier biedt een unieke inzicht in de denkwereld en dagelijkse praktijk van twintig musici die elk op hun eigen manier mee gestalte gaven aan de historische uitvoeringspraktijk zoals we die vandaag kennen.

In het Concertgebouwcafé kunt u gezellig nagenieten met cultuurliefhebbers en mogelijk ontmoet u er ook de artiesten.

WWW.CONCERTGEBOUW.BE
+32 70 22 33 02
IN&UIT, 'T ZAND 34, BRUGGE



PROVINCE
West-Vlaanderen

BRUGGE



FLUXYS

DeMorgen
een open geest heeft meer

Knack
verloofd
focus

Klara

SOBRA
.be

focus • wtv