

Peter Benoit • Heaven and Hell
Antwerp Symphony Orchestra



CLASSICAL

f FUGA
LIBERA

Peter Benoit • Heaven and Hell
Antwerp Symphony Orchestra

Credits →

Tracklist →

Programme note → [EN](#) [FR](#) [NL](#)

CD 1 & 2

Live recording: 26.11.2022, Queen Elisabeth Hall (Antwerp) and 25.11.2022 at the AVROTROS Vrijdagconcert, TivoliVredenburg (Utrecht), live on NPO Klassiek

CD 3

Live recording: 25.02.2017, Queen Elisabeth Hall (Antwerp)

CD 4

Live recording: 22.12.2017, St. Charles Borromeo Church (Antwerp) – Track 1
Live recording: 16 & 18.06.2016, Cathedral of Our Lady (Antwerp)
– Track 2-7

CD5

Live recording: 16 & 18.06.2016, Cathedral of Our Lady (Antwerp)
– Track 1
Live recording: 18 & 20.06.2015, Cathedral of Our Lady (Antwerp)
– Track 2-6

Recording, mixing and mastering
Jakob Händel, Rob Heerschop
(De oorlog), Steven Maes for MotorMusic Classic (Lucifer, Kerstmis, Hoogmis, Requiem, Te Deum)

Musical director and editing
Felicia Bockstael (Lucifer, Kerstmis, Hoogmis, Requiem, Te Deum), Jakob Händel, Myrthe van Dijk (De oorlog)

Assistant engineer
Floren Van Stichel (Kerstmis, Hoogmis, Requiem, Te Deum)

Production & programming AVROTROS
Manon Tuynman, Jacinta Wetzer, Astrid in 't Veld

Production Netherlands Radio Choir
Amber Hill

Production TivoliVredenburg Utrecht
Bert Begeman

Producer
Antwerp Symphony Orchestra

Special thanks to Studiecentrum voor Vlaamse Muziek and Peter Benoit Fonds

Fuga libera

Artistic Director
Charles Adriaenssen

Executive producer
Julien Lepièce

Design
Stoemp

Cover
Peter Benoit, Etching from the score of De Oorlog, anonymous

**Antwerp
Symphony
Orchestra**

svm
studiecentrum
vlaamse muziek

**Elisabeth
Klassiek**



**Peter Benoit
Fonds**

M E N U

Peter Benoit • Heaven and Hell

MENU

Antwerp Symphony Orchestra

Antwerp Symphony Orchestra

4

Peter Benoit

(Harelbeke, 17.08.1834 – Antwerp, 08.03.1901)

CD 1

De oorlog

(1869-1873) – Based on a poem by Jan Van Beers

| | | |
|------|--|-------|
| 01 . | Deel I: Natuurontwaking; Aanroeping tot de Lente | 5'58 |
| 02 . | Deel I: Geestdriftige begroeting der Lente | 15'13 |
| 03 . | Deel I: De Mensch als koning der natuur | 2'42 |
| 04 . | Deel I: Geesten der Duisterni | 2'42 |
| 05 . | Deel II A: Oproep van de Geest der Duisternis | 2'44 |
| 06 . | Deel II A: Gedempte oorlogsgeruchten | 4'17 |
| 07 . | Deel II A: Krijgstrompetten | 1'40 |
| 08 . | Deel II A: Krijgersgezag | 6'28 |
| 09 . | Deel II A: Sarcastisch gejubel van de Spotgeest | 2'03 |
| 10 . | Deel II A: Helsche ronde | 0'41 |
| 11 . | Deel II B: Opdaging der legerscharen | 4'42 |
| 12 . | Deel II B: De slag is begonnen | 5'06 |
| 13 . | Deel II B: Gejuich der overwinnaars | 0'47 |
| 14 . | Deel II B: Priesterszang in de tempel | 0'54 |
| 15 . | Deel II B: Stoet der overwinnaars | 0'37 |
| 16 . | Deel II B: Te Deum in de tempel | 3'36 |

CD 2

| | | | |
|----|---|--|------|
| 01 | . | Deel III: Nacht, troostvolle zang des Doods | 3'57 |
| 02 | . | Deel III: Verhaal van de Spotgeest | 1'03 |
| 03 | . | Deel III: Verhaal van een Gewonde | 3'45 |
| 04 | . | Deel III: Dramatisch verhaal der Moeder | 2'54 |
| 05 | . | Deel III: Weeklachten van de tweede Gewonde | 1'23 |
| 06 | . | Deel III: Tweezang van de Moeder en de Gewonde | 1'39 |
| 07 | . | Deel III: Sarcastisch verhaal van de Spotgeest | 0'47 |
| 08 | . | Deel III: Zegevierend verhaal | 1'34 |
| 09 | . | Deel III: Weeklachten en verzuchtingen | 2'24 |
| 10 | . | Deel III: Hoopvol gezang | 0'42 |
| 11 | . | Deel III: Vertwijfeling der Menschheid | 3'42 |
| 12 | . | Deel III: Priestergezing | 4'41 |
| 13 | . | Deel III: Zalvende zang der toekomst | 0'42 |
| 14 | . | Deel III: Visioen van de Vrede | 5'06 |

MENU

6

Antwerp Symphony Orchestra

Groot Omroepkoor

Laurens Collegium

Octopus Kamerkoor

Meisjeskoor Waelrant

Waelrant Kinderkoor+

Jac van Steen: conductor

Katrien Baerts: soprano, Cécile van de Sant: alto (Moeder), Frank van Aken: tenor (Eerste Gewonde), Lars Terray: baritone (Tweede Gewonde), Bastiaan Everink: baritone (De Mens, Geweld), Charles Dekeyser: bass-baritone (Geest der Duisternis), Ivan Thirion: bass-baritone (Spotgeest)

(1866) – Based on a poem by Emanuel Hiel

| | | | |
|----|---|----------|-------|
| 01 | . | Deel I | 36'20 |
| 02 | . | Deel II | 15'54 |
| 03 | . | Deel III | 27'51 |

Antwerp Symphony Orchestra

Octopus Symfonisch Koor

Chœur de chambre de Namur

Kinderkoor van Opera Ballet Vlaanderen

Bart Van Reyn: conductor

Renate Arends: soprano

Maria Fiselier: alto

Marcel Reijans: tenor

André Morsch: baritone

Werner Van Mechelen: bass

. **Kerstmis (1858)**

Antwerp Symphony Orchestra
Octopus Symfonisch Koor
Jan Willem de Vriend: conductor
Álvaro Zambrano: tenor

Hoogmis (1860)

| | | | |
|----|---|------------|-------|
| 02 | . | Kyrie | 5'43 |
| 03 | . | Gloria | 10'23 |
| 04 | . | Credo | 17'37 |
| 05 | . | Sanctus | 2'06 |
| 06 | . | Benedictus | 6'24 |
| 07 | . | Agnus Dei | 9'50 |

Antwerp Symphony Orchestra
Chœur de chambre de Namur
Octopus Symfonisch Koor
Martyn Brabbins: conductor
Yves Saelens: tenor

. **Te Deum** (1862)

Antwerp Symphony Orchestra
Chœur de chambre de Namur
Octopus Symfonisch Koor
Martyn Brabbins: conductor

Requiem (1863)

02

. Requiem Aeternam

9'26

03

. Dies Irae

13'28

04

. Sanctus

2'46

05

. Benedictus

7'07

06

. Agnus Dei

11'09

9

Antwerp Symphony Orchestra
Chœur de chambre de Namur
Octopus Symfonisch Koor
Edo de Waart: conductor

‘*Olympiaanse bouwtrant*’, ‘*un oratorio gigantesque*’, ‘*in sehr eigenartigen Styl gehalten*’, ‘a powerful work, of a personal and original style, and of most striking effect’... After the world première of *De oorlog* (*War*), critics were quick to praise the grandeur and originality of this pacifist oratorio. Given that Peter Benoit had already composed a religious quadriptych and the *Lucifer*, *Prométhée* and *De Schelde* oratorios, this composition was widely considered to be his *magnum opus*.

Whereas most nineteenth-century oratorios have a religious theme – Liszt composed his *Christus* in the same year as Benoit’s *De oorlog* –, Benoit opted for the more worldly subject of war and peace. For his libretto, he turned to Jan Van Beers (1821-1888), who wrote his ‘oratorio-poem’ in 1867-1868 and who was probably influenced by the bloody wars that were being fought on two continents in the 1860s. The Antwerp poet created a lyrical-dramatic poem with a universal, pacifist message, stripping the war of any historical context and transforming it into a timeless, global drama, a never-ending fratricide since Cain killed Abel. Van Beers’s language is both sensitive and synaesthetic; in his descriptions of nature and his accounts of war, he engages all the senses, with details such as the scent of flowers and gunpowder fumes, “birds with long, rejoicing song” and roaring cannons, the sensation of “Sol’s caressing ray and freshening rain” and the excruciating pain of the groaning wounded.

10

Van Beers’s poem features three groups of characters, starting with fictitious beings, such as the cynical Mocking Spirit and the Spirits of Earth who act both as narrators and commentators. They are joined by the Spirits of Lights and Darkness, the embodiment of good and evil. Another character is Man, whom Van Beers gradually individualises as women, labourers, and warriors and who are amalgamated in Mankind in the last part. Finally, allegorical personifications of Violence and Death also have a voice.

The poem opens with the image of a natural paradise in which haughty man is the only dissonant note. Man sees himself as “earth’s undisputed king”, who controls all of nature: “Mine, All that warms upon her ground, all in space or ocean found”. The first part ends with a telling word of caution from the Mocking Spirit: man may regard himself as a ruler “but who’s his lord, and rules his lot, he knows it not!” In the second part, Man is fuelled by his lust for power, preparing to wage a ruthless war. The battle is fought in the third part and is described in almost Dantesque fashion by the Spirits of Darkness. At the end of this terrible clash, the victors and the defeated sing their lyrics in a steady crescendo, an ingenious choice by Van Beers. After the bloodshed, Man takes some time to come to his senses, roaming the battlefield and robbing the dead, prompting Van Beers to write “Cruel is Man, but merciful is Death”. The Spirits of Light show the path of righteousness: only when “equality, liberty, reason” prevail shall “peace eternal reign alone”. The pacifist message as well as the ecological warning – “Yes, mine is the earth! I am her king!” – and the threat of technological dominance continues to be relevant today.

11

After an exhausting composition process lasting three years, between 1869 and 1873, Benoit completed the work just five weeks before its première at the Société de musique, of which he had been the director since 1867. The rehearsals and the performance proved challenging on several levels as Benoit had conceived his oratorio for seven solo voices (including five baritones), a four-part chorus, a small choir, a main choir with a left and right wing, a double “upper choir” (priests and choirboys) and a double choir of Mocking Spirits. In addition to the orchestra, with two harps and an organ, Benoit also added two percussion and wind instrument ensembles. On 16 August 1873, Benoit thus found himself conducting an ensemble of 800 performers in the Winter Hall of the Société d’harmonie. Benoit reorganised Van Beers’s text into a triptych, albeit with a two-part middle part: the call to battle and the preparations for war – a *drôle de guerre* – and the actual battle. The pastoral opening is a potent evocation of nature and very reminiscent of Haydn’s

oratorios *Die Schöpfung* and *Die Jahreszeiten*, which were particularly popular with Antwerp choral societies. The short orchestral prelude is the audience's first introduction to the 'Spring motif', which awakens nature with a kiss. "Spring kissed [...] earth" are the first words of the Spirits of Earth, as they sing about a budding nature, first as a solo quartet, with the small choir joining in, after which the main choir repeats their words with passion. Orchestral interludes alternate with the choral interventions, evoking nature in spring, in the same vein as Beethoven's *Pastorale* and Berlioz's *Scène aux champs* from his *Symphonie fantastique*. Man regards himself as the sole ruler of earth in this idyllic setting, but soon the first dissonant note manifests itself in the sarcastic motif of the Mocking Spirit, which is developed around the devilish tritone, the "*diabolus in musica*" ("There's boasting and conceit"). From this point onwards, the Mocking Spirit's taunting laughter, whether varied or fragmented, will crop up throughout the work.

The second part opens with a dark, instrumental recitative, heralding the Spirit of Darkness, who incites man to battle, "man and man opposing stand, prince against prince, land against land". The expression markings in this part speak for themselves: "anxious" and "fearful", until nine war trumpets "blaring and loud" introduce the Violence: "To arms!" This call is taken up by warriors on both sides as the fanfares sound. But they meet with resistance, first from the women who fear the death of their loved ones with "despair and sorrow" and then from the labourers who view the imminent ruin of their "holy toil" "very anxiously" and "wistfully". Now that war seems unavoidable, the Mocking Spirit erupts in virtuoso and satanic jubilation, joined by the Spirits of Darkness.

The second part of the middle part opens with the choir of Spirits of the Earth singing in "solemn and broad" unison about the armies as they advance and prepare "the solemn feast of death to share". After a dramatic silence, lightning strikes, "with emphasis and loudly": "The cannons sound", the battle has begun. In a crushing pandemonium, Benoit

makes masterful use of the double choirs and the placement of the choruses and accompanying ensembles: from the quartet of solo voices to the massive main choir, in unison or in polyphony, separately or in different combinations. He uses this enormous palette of nuances in sound and tone and sophisticated stereo effects to create a vast sense of space for listeners, as if he is standing on the battlefield amid the fray. In so doing, he creates a resounding panorama, a popular nineteenth-century phenomenon, with which composers sought to impress audiences with the most realistic illusion possible of reality, using sound and light effects. It is worth noting that Benoit does not deploy his troops continuously and en masse in his sonorous rendition of the infernal chaos of war. As the battle begins, the invocation “Soldiers, stand firm!” is sung by three tenors and three basses from the left wing of the choir, then by six tenors and six basses from the right wing, after which all the basses repeatedly intone this same sentence “vigorously and fervently” together. Thus begins a ruthless battle, which unfolds at an ever-frenetic pace.

After the realisation briefly dawns that freedom has been stifled in a slowing movement, both armies claim victory in a festive, double-choir fresco. While the choirs of Priests and Choirboys continue to sing to God, the basses of the two large choirs question God’s existence, “with a muffled voice”, in a moment of reflection. “Cursed be our fate! Can God so great not know?” But after the quartet and the small choir call for a jubilant scattering of victory palms, the victors shout a celebratory “Ring out ye bells” and the defeated lament “Cursed be our fate!” – an impressive counterpoint of voices that captures the essence of war.

13

The final part opens on a “mysterious and plaintive” note, with the entire main choir describing how night descends its wings over the battlefield: darkness conceals the misery that man has wrought, bringing solace and comfort. But soon this is followed by a bitter awakening as death proves more merciful than the cruel man who, encouraged

by the Mocking Spirits, walks around the battlefield, robbing the dead of their belongings. Suffering's face gradually becomes discernible. A Wounded Soldier thinks of his "Beloved" as he breathes his last breath, accompanied by sparse strings. A Mother roams the battlefield in search of the "child of her womb". A delirious Wounded Soldier has a vision of his parental homestead, craving a sip of water from the well to quench his thirst. These are three beautifully elaborated scenes in which Benoit succeeds giving Van Beers's verses a dramatic veracity, which is also enhanced by his visual orchestration and subtle use of motifs. The 'water motif' that he used in the first part with "brooks and springs" reappears when the Wounded Soldier craves a sip from the farm well.

After the Mocking Spirit reflects cynically on the havoc he caused Man to wreak, the Spirit of Darkness predicts even more misery: "Plague! Famine! Woe!" This gives Man pause for self-reflection. In his despair, man doubts God's existence and even begs the Spirit of Ill to give him the strength to put an end to this "endless fratricide". Benoit ingeniously intersects this passage with a chorale in which the solo quartet, accompanied by two harps, an emphatic reminder to the audience of the second commandment of love: "Let every man his brother love even as himself!" Here Benoit makes a conscious choice to highlight this phrase, which goes almost unnoticed in Van Beers's original poem, referencing the opening chorale "Spring kissed [...] earth", when peace still reigned on earth.

14

The finale opens with a song of praise by the Spirits of Light, directed at God, which seems to have been inspired by the Canticle in the Book of Daniel 3 ("Praise the Lord! All that is and is to be"). The hymn merges with the imperative "Mingle justice, freedom, reason in each land", for only then will eternal peace reign alone. In the meantime, peaceful spring motifs from the opening movement provide solace, while the choirs sighs, until everything "dies away" in a quadruple piano, "resting united one in God, all merged in Him".

Benoit makes no compromises in *De oorlog*, requiring all the performers to be on top of their game. What is remarkable is how he succeeded in creating such a flowing score: the work is composed as one long sequence, with the leitmotifs providing continuity. But, above all, the declamatory style he uses ensures that dramatic eloquence prevails over tight beats and measures. The choral recitatives, the expressions “almost spoken” and “free time”, the many changes of meter, the countless accents... Benoit had a highly developed sense of tempo, rhythm, and meter, developing this in great detail: the score is larded with all kinds of annotations and character expressions. In some passages, there is some sort of accent on almost every note. Benoit shows himself to be a natural born storyteller, pulling out all the stops to convey Van Beers’s poem to the audience with great clarity. One hundred and fifty years after its première, the message of his oratorio continues to be more relevant than ever...

Jan Dewilde

(translation: Sandy Logan)

***Lucifer* by Peter Benoit (1834-1901) and Emanuel Hiel (1834-1899): an oratorio about good and evil**

Over the years, *Lucifer* by Peter Benoit and lyricist Emanuel Hiel took on almost mythical proportions in Flemish music history. Benoit's biographer August Corbet called it 'the first major Flemish victory in music' on 30 September 1866. The mere fact that a work by a Flemish composer was performed by choirs from Ghent and Antwerp, in a theatre in Brussels, in Dutch, was seen as a victory over the dominant Francophone Belgian music culture. Corbet felt that the oratorio had 'unusual, almost symbolic significance' because Benoit 'openly put his widely recognised and much-praised talent to the service of the Flemish cultural rebirth'.

When Benoit began composing his *Lucifer* in 1865, he was regarded as one of the most promising Belgian composers of his time. Consequently, the music world had high expectations for the young Benoit, who, upon returning to Belgium after several years abroad, set to work composing his first oratorio to new lyrics by the award-winning poet Emanuel Hiel. The international media also wrote about Benoit's recent work, – interestingly enough – considering him a proponent of Franz Liszt's Neudeutsche Schule: the *Süddeutsche Musik-Zeitung* called him 'der junge Belgische Zukunftsmusiker Pierre Benoit' while the *New York Weekly Review* bestowed the title of 'young Belgian champion of the 'Music of the Future' upon him.

Lucifer was the first significant collaboration between Benoit and Hiel, who had probably been introduced to each other in pro-Flemish circles around 1857. They both came from modest backgrounds, having their cultural and socially-inspired pro-Flemish sentiment in common, which compelled them to write battle songs, occasional compositions, a musical drama and large-scale choral works.

It was common for composers to set Dutch-language works to music in minor genres, such as songs and chorales, as well as in music theatre. Cantatas and oratorios were an exception to this rule. The assertion that Benoit considered using a French translation of Hiel's poem for his *Lucifer* is untrue. Benoit and Hiel intended for the premiere of their work to take place on 30 August 1866 as the closing event of the Dutch language and literature congress in Ghent. The choirs had already started rehearsals when the congress was cancelled and postponed for a year due to the cholera epidemic, which killed up to 36 people daily in Ghent during the summer months. A few weeks later, *Lucifer* premiered in the Ducal Palace in Brussels during the annual September Festival, organised to commemorate the victory on 26 September 1839 of Belgian revolutionaries over the Dutch army.

With *Lucifer*, Hiel created an alternately contemplative and dramatic libretto, on the victory of good over evil, light over darkness, and spirit over matter. Hiel created a classical triptych, narrating the story of Lucifer (the bringer of light or morning star), the fallen angel, in eloquent detail, drawing inspiration from Old Testament texts about the haughty angel who is cast out of heaven after revolting against God: 'How art thou fallen from heaven, O Lucifer, son of the morning!' (Isaiah, 14, 12). This myth about the root of all evil inspired many writers and visual artists over the centuries, including Hiel, who adapted the story to suit his needs. Lucifer calls on the powers of nature (Earth, Water and Fire) to incite man to rise against God. He also references Spirits of Air and Day and Night, mythical creatures who are also featured in fairytales, folklore, and romantic literature. 'The sea is still, 'tis like a grave': the opening phrase of the choirs after a short orchestral prelude (in C minor), followed by Lucifer's motif, played by the bassoons (which begins with a rising minor third). Nature is completely at peace, but the impending threat is already palpable in a series of modulations, mere ripples of the water. Suddenly the mood changes ('Woe! Hark! What a sigh has rent the sky. Woe! Hark! with a cry seas to reply:

Woe!'), and the orchestra becomes restless, with octave jumps in unison, by the clarinets, bassoons and strings. According to Benoit's annotation, they had to be performed in a 'violent and harrowing' style. The de-doubled choir and orchestra sound like the waves, lashing the sands ('As wolves the wild waters are roaring, and growling') until 'horrible death' is unannounced, with 'full force' and in a triple forte. Soon a second climax follows when the entire choir announces Lucifer's arrival, seated on Death's back, with a scream. The choirboys, accompanied by two trumpets, continue to repeat Lucifer's name in the background (based on the Lucifer motif) until they are joined by the two choir wings, who sing his name, as if in stereo, from all sides. The choir sings in a sweeping movement, together and de-doubled. Lucifer and the impact of his appearance ('The universe quakes when his sharp, wild cry the echo wakes'). Benoit purposefully chooses to have some sentences recited in a more 'narrative' style, such as the passage 'Upwards with threatening glance he lifts his gloomy eyes!', which is introduced by the Lucifer motif which is performed fortissimo by the oboes, the clarinets, the bassoons and the French horns. While the choirboys repeat 'Lucifer', the de-doubled choir of the Spirits of the Night reiterates that 'As wolves the wild waters are roaring, and growling', after which the fallen angel's name is repeated again as one voice. Finally the protagonist is given a stage. After his fall from grace, he seeks vengeance and wants to wage battle, upon which the first violins play the fiery battle motif. In his second stanza, Lucifer asserts that God has sought to break his pride in vain and in the third, he sings that the fire that burns in his heart will make man run wild. Each stanza sounds more impassioned, with the choir repeating his last words emphatically. The clarinets, bassoons and cellos play long chords, which express Lucifer's willpower according to a note on the score. The fallen angel summons Earth, Water, and Fire, ordering the forces of nature to stir up greed, envy, and pride in man to break the omnipotence of God. A quartet sings the three elements of soloists: the soprano and the alto combine their voices for Fire, while the tenor and the bass incarnate Water and Earth, respectively. They recognise Lucifer

as their master and promise to do his bidding. After the harp presents the motif of the choir of Humanity, the small choir of the spirits of Air – six singers per voice, in addition to the quartet of solo voices – sings about the fate of the searching, toiling man in God's magnificent creation as the first part draws to a close. He is blinded and unaware of his powers, which Lucifer intends to use against God. After a hymn that sounds grand and even sweeping at times, the first part dies out as the harp plays the motif of the choir of Humanity again. All the elements of this drama have been presented, and like a bard who is telling a great story and ramping up the tension, Benoit takes a moment to pause with a long fermata: can Lucifer convince man to side with him? Will man choose matter over spirit?

The first bars of the second movement immediately suggest the answer: the wind section plays the Willpower motif '*maestoso*', immediately followed by the strings and the Lucifer motif. In short, Lucifer calls the shots and summons the three Forces, who each present their battle plan to him. Earth, in a simple but melodic bass solo, will deploy its mineral resources, which can make man tremendously wealthy and confer unprecedented powers upon him. After a forcefully played Lucifer motif and a short intervention by Lucifer, Water takes the floor, explaining how it contributes to making nature fertile and creates oceans which man can navigate victoriously. This sweet aria by the tenor is introduced by the flutes and violins, with its own motif of descending sixteenth notes and is enlivened by the interventions of the male choir. Fire, voiced by a soprano and an alto (solo and in duets), promises to animate man with its flame as 'God's own creative power I too possess'.

19

Fire also has its own motif, in a spry aria – short and crackling, performed in a dotted rhythm '*con sordine*' by the first violins – and is assisted by a choir, in this instance a four-part women's choir. After the three Powers have explained their capabilities to Lucifer, this part ends with an emphatic performance of the Willpower motif.

In this middle part, Benoit shows his most melodic side, succeeding in giving each of the three elements their character, with their vocals and the orchestration. In the score, the composer explicitly mentions in relation to Earth: 'Dark colour in the orchestra, later brighter in colour'. The annotation for Water is: 'Orchestral colour veering between the semi-darkness of Earth and the bright tinge of Fire'; for Fire: 'Wind and string instruments as colour and character (sparkling fire) bright and fast'.

The orchestra attacks the final part 'ferociously' with the battle motif, after which Lucifer asks 'narratively and broadly': 'Will he not heed my stern command and against God lift up his hand?' If man chooses not to follow Lucifer in his rebellion, Lucifer will destroy mankind to avenge himself on God. And so he gives orders to overpower him, devour him, Earth, Water, and Fire! The tonal instability reinforces the feeling of unease and uncertainty and all the voices – which together symbolise Death – burst into sarcastic laughter. The Spirits of Day threaten to drive out the Spirits of Night, but a tempestuous Lucifer calls on the Powers to do their destructive work once again. But then the mood changes, and the solo quartet invokes Light, joined by a Voice from Heaven, singing '*Hosannah!*' in praise of God, amplified by the organ. The Powers of Nature reveal their good qualities 'calmly and thoughtfully', joining the choir of *Hosannah*. 'All that liveth praise the Lord!, the Spirits of Day triumphantly, as Lucifer is struck by uncertainty. In a furious allegro, he summons the powers and Death once more, but the Forces dispel Death, and choir launches into a 'particularly fervent' *Hallelujah*. Lucifer appears one last time, admitting defeat, accompanied by sinister trumpets; the choir takes up his chants of 'Woe' as he disappears into the abyss. Women, men and children, united in the Choir of Humanity, sing about love, knowledge and the powers of nature in a colourful double choir, and accompanied by the organ and full orchestra, culminating in a hymn to the 'might of mind and love!' A slow harp movement transitions to an enthusiastic, jubilant finale, in which the choirs launch into an 'endless song', a 'heavenly, powerful hymn of salvation', ending in ecstasy with 'his love is great and great thy soul!'

After the successful première of *Lucifer*, François-Joseph Fétis is said to have predicted: ‘*Le Lucifer de Benoit fera le tour du monde.*’ *Lucifer* would go on to become Benoit’s most widely performed oratorio, in concert halls in the four great European capitals: Amsterdam (1878), Paris (1883), the Royal Albert Hall in London (1889) and Vienna (1899). The success of *Lucifer* drew attention to Benoit, leading to his appointment by the Antwerp city council as the new ‘director’ of the city’s music school. On 1 August 1867, Benoit officially became the director of the Flemish Music School in Antwerp, which he would go on to develop over the next thirty years into the Royal Flemish Conservatoire and a major centre of Flemish music life.

Jan Dewilde

(translation: Sandy Logan)

***Kerstmis* (1858)**

The manuscript (scored for soprano or tenor solo, 4-8-part mixed choir and orchestra) is dated 17 August 1858. The original title (*Cantate de Noël* or *Salut de Noël*) had been erased and replaced with the simple *Noël*. It is no real surprise that Benoit, fresh from his victory at the Prix de Rome, composed a Christmas cantata during a stay in Berlin. His interest in Catholic liturgy and commitment to high standards in liturgical and sacred repertoire can be traced back to his childhood in Harelbeke. Letters he sent while at the Royal Conservatory in Brussels show that Benoit had an exceptionally attentive – and critical – ear for performances of sacred music. The 17-year-old composer repeatedly complains about the poor standards of music to be heard in churches across Brussels. Performances in other churches fare no better: he describes them as abysmal and revolting. Benoit was well aware of the Church’s 1842 decree requiring “directors and masters of music” to perform a sober, “devotional” repertoire in Latin. Gregorian chant was also enjoying a revival in Belgium at the time. Benoit’s letters bemoan the effect of banning orchestras from churches, or rather of “what comes in their place”, which “destroys a great deal of the devotional character” of the service. *Kerstmis*, composed in Berlin in 1858, steers a middle course between austere sacred works and a full orchestral choral repertoire.

22

In a letter from Berlin dated August 1858, Benoit wrote that *Kerstmis* opens with “an *Andante pastorale* which portrays the shepherds with their flocks.” And so it does: the rustic woodwinds at the beginning of the piece lend it a pastoral air, which is then suddenly interrupted by a choir of heavenly voices singing the glory of God. The angel chorus makes way for a tenor solo, which solemnly announces the birth of Christ. Benoit bolsters the choral and solo lines with understated orchestral passages. Remarkably enough, he eschews the temptation of a triumphant choral finale, but instead has the

closing movement fade away into nothingness, intended, in Benoit's view, "to convey the emotions of the shepherds, who stayed behind and are preparing to go to Bethlehem."

Tom Janssens

(translation: Winnie Smith)

Hoogmis (1860)

When did Benoit conceive the idea of writing a “sacred tetralogy”? On 3 March 1861, Benoit’s friend Edmond Van der Straeten, a musicologist and music critic, wrote in a newspaper, *L’Écho du Parlement belge*, that the composer would reveal “his views on the form and content of religious texts in four works”. Only the first two parts of the cycle had been completed at the time that Van der Straeten wrote this, but the larger framework was nevertheless clear: Benoit was planning a “Christian musical epic”, a “religious tetralogy” on the meaning of life and death. Whereas Christ’s birth is the central theme of *Kerstmis*, *Hoogmis (Messe solennelle, 1860)* emphasises his suffering and earthly struggles. In Van der Straeten’s analysis, the two as yet unpublished parts would deal with the revelation and triumph of the Christian faith (*Te Deum*), followed by a reconciliation with death and meditation on the afterlife (*Requiem*). *Hoogmis* was completed in Paris on 22 April 1860, less than six months after the première of *Kerstmis*. It was Benoit’s most ambitious work to date, encompassing tenor solo, large and small-scale choruses, organ, and orchestra.

24

The opening mood of the *Kyrie* is dramatic and mysterious, with the basses of the chorus accompanied by brass and strings. They are answered by four soloists from the small choir. Its emotional charge contrasts with the *Christe eleison*, in which the small choir sings in canon over the soft *staccato* passages of the chorus. The *Kyrie* draws to a moving close with a few instrumental echoes gradually dwindling and then dying in the cellos and double basses.

The *Gloria*, by contrast, is a paean of praise, with the large and small choirs taking turns to proclaim their joy against a backdrop of ceremonial rhythms and the proud trilling of the strings. This, however, is joy kept within its proper bounds – no jubilant trumpets or frenzied timpani here – and Benoit intersperses the declamatory pomp with more

subdued passages, including a choral variation on the words *gratias agimus tibi*. It is also interesting to observe the sudden change in mood introduced by the *Qui tollis peccata mundi*. Benoit pares down the soundscape to two choirs and the organ for an extended passage, giving his audience plenty of space to consider the religious significance of the liturgy's requests for Christ's mercy and acceptance.

Benoit's attentiveness in adapting his music to the meaning of the liturgy is unmistakable. The *Credo*, the Catholic declaration of faith, thus naturally takes centre stage as both the thematically central and musically most expansive movement. Benoit's orchestral introduction sets the scene: the strings unfold an enigmatic *Larghetto* under cover of the woodwinds' long held notes. Gradually, little by little, the music builds in intensity, climbing to ecstatic heights right before the choir breaks in with their first emphatic *credo* ("I believe"). The imagery is unambiguous: as faith turns darkness into light.

The movement's first musical caesura is placed on *et incarnatus est*, where Benoit captures the image of the incarnate, crucified Christ in a passage whose *mezza voce* is at once introspective and operatic. The torment of the crucifixion inspires Benoit to weave a contrapuntal shroud of voices on *crucifixus* for the Christ whose body is audibly buried on the words *passus et sepultus est*.

The resurrection of Christ (*resurrexit*) ushers in a new section. In unison, the double choir announces the resurrection of Christ and his return on the Day of Judgement. Benoit's music is majestic but stark, allowing the full force of the words to take centre stage. The long closing section of the *Credo* opens with a fugue on the melody which sang of divine light. The overall effect is majestic, and when the choirs come to their declaration of faith in "one holy, catholic, and apostolic Church", their overlapping voices unite as one.

The *Sanctus* is the shortest movement in the mass, featuring a fourfold proclamation – “holy, holy, holy, holy” – over syncopated rhythms. This declaration, however, is followed by falling melodic lines on *Dominus Deus Sabaoth*, before double choir and orchestra join in a joyful *Hosanna in excelsis*. The *Benedictus* (*Andante religioso*) is inventive in its tonal variation. After a few opening arpeggios on the harp, the cellos come in with a hymn-like melody. Gradually and “with exultation”, the music tips back towards a reprise of the *Hosanna*.

Benoit’s conception of *Hoogmis* as a religious drama is evident in the *Agnus Dei*, which reprises the pent-up melancholy of the *Kyrie*. The *Agnus* too is a plea for mercy, and the dramatic opening of Benoit’s setting leaves no doubt that the subject is Christ’s self-sacrifice for the salvation of humanity. An *a capella* cry for peace (*dona nobis pacem*) ushers in the restrained, contemplative finale of *Hoogmis*.

Tom Janssens

(translation: Winnie Smith)

***Te Deum* (1862)**

Following the première of *Hoogmis*, Benoit cemented his reputation as one of Belgium's leading composers. On 21 July 1863, the cathedral in Brussels was filled with the sound of Benoit's third and latest instalment in his religious tetralogy. The *Te Deum* ("We praise Thee, o God") is both a hymn on the nature of Christ and a summary of the core tenet of Christian belief: the forgiveness of sins. It is these themes which make the *Te Deum* the carefree pedal note in Benoit's tetralogy - a muscular hymn of praise wedged between the drama of *Hoogmis* and the tragedy of his *Requiem*.

The *Te Deum* starts with a bang: tenors and basses hammer out the opening words fortissimo before being joined by the full force of both choruses. The orchestral recitative which rounds off this two-fold exclamation is unmistakably inspired by Beethoven's *Ninth Symphony*. Benoit then writes in an unexpected ascending chromatic crescendo and steers it straight towards an enormous climactic quadruple forte. This is again followed by a Beethoven-inspired fugal passage, showcasing a new element in Benoit's musical vocabulary. A new, gentler tone is set by the tranquil *Sanctus* for double chorus and orchestra. The contrast, however, is short-lived, as Benoit soon returns to the air of religious triumph that characterised the opening pages of the score.

27

A repeat of the textual and musical climax of *Te Deum laudamus* is followed by the first natural caesura in the piece. Up to this point, Benoit's music had focused on glorifying God's majesty. The abrupt silences and tonal shifts to the minor indicate a parallel change in emphasis on Christ's incarnation and the image of Christ as a saviour.

Benoit ratchets up the tension higher and higher until *Te Deum laudamus* forces its way through again. His music thus tells the same story as the text: the sinner's only route to salvation lies on the narrow path to a merciful God.

Tom Janssens

(translation: Winnie Smith)

Just as Benoit's "Christian musical epic" began, in 1858, with a Christmas cantata celebrating Jesus' birth, so it concludes with a meditation on death and the life to come. Benoit's *Requiem* was first performed on 23 September 1863 in the Cathedral of St. Michael and St. Gudula in Brussels, as part of commemorations of Belgian independence. Benoit's *Requiem* is remarkably modest and sober in comparison to the three preceding parts of the tetralogy. Once again, Benoit tailored his writing to the requirements of the text.

The opening of the *Requiem* is exceptionally austere, with a solo horn intoning a key four-note motif. The ethereal horn solo – *misterioso* is the direction stipulated in the score – makes way for the opening words of the piece, *Requiem aeternam*, whispered by the tenors and basses. Their voices are reinforced by the timpani, clarinets, and strings, which come in as the horns intone their leitmotif for the third time. This mood changes on *et lux perpetua luceat eis* ("and let perpetual light shine upon them"), as the male chorus haul themselves up by a series of harmonic progressions, concluding with a threefold invocation to God, with the leitmotif being varied in the violins in between each repetition.

28

Benoit's orchestration is exceptionally economical and compact. Apart from the horn and timpani, every orchestral contribution is deployed entirely in support of the choir. The *Kyrie* continues this minimalist scoring. It is ushered in by the small choir shadowed by the woodwinds, both marked *espressivo*. The strings enter along with the large choir, adding colour to the vocal parts. Benoit opts for the traditional contrast between a fast, free-flowing *Kyrie* (Lord, have mercy) in a major key and a minor, more downcast *Christe eleison* (Christ, have mercy).

The *Dies irae*, the section which foretells the day of judgement, is, as a rule, a brisk and tumultuous affair. This one is no exception. The opening bars are full-on grandiose, with the full choir and orchestra carving out blocks of heavy, monophonic phrases which build into a blasting triple fortissimo in the brass. As stated in the score, this ominous motif symbolises the Last Judgement. After its first appearance, it is repeated three times by the upper voices, whose *Dies irae* cuts a swathe through the bass and tenor lines. The energetic effect of the large choir on the march is twice countered by the small choir, which, aided by the woodwinds, responds with soothing phrases. Benoit once more returns to the leitmotif from the first movement, using it as the basis for *Rex tremendae maiestatis* (King of majesty tremendous), which culminates on a restatement of the Last Judgment motif on *Salva me* (save me).

The middle part of the *Dies irae* sequence begins with the *Recordare* (Think, kind Jesus, my salvation), whose text runs the gamut of emotions from denial and fear to humble supplication. Benoit's musical choices reflect the tortured soul-searching of the words. Both choirs come in with a submissive *a capella* passage.

29

The strings then swirl into action again as the choir's *confutatis maledictis* (when the wicked are confounded) ushers in the third part of the Sequence. To the violins' insistent whirr, the lower string parts and small choir return to the leitmotif from the first movement, followed shortly after by the Last Judgement motif on *maledictis*. This takes Benoit full circle, and the *Dies irae* returns to the majestic – almost oppressive – atmosphere with which the sequence opened.

The *Sanctus* is the shortest movement in Benoit's *Requiem*. Sopranos (or boy trebles) proclaim the triple *sanctus*, interrupted by rippling harp arpeggios and the stately affirmation of the organ. Both choirs then join in a short, but impressive hymn of praise.

The *Sanctus* functions as a prelude for the more expansive *Benedictus*, introduced again by the charismatic rippling of the harp and pizzicato strings. A repeat of the triumphant *Hosannas* rounds off the *Benedictus*.

The *Agnus Dei*, however, is a timely reminder of the sobriety appropriate for a requiem mass. Nebulous chords swell in the woodwinds, followed by the basses' triple invocation to the Lamb of God. The use of lower voices together with timpani rolls creates a subdued tonal palette, which grows increasingly agitated as the movement progresses. Benoit allows the tension to dissipate on *dona eis requiem* (grant them eternal rest), supporting the choir by repetitive passages for trumpets and timpani. A short transitional passage follows, in which woodwinds and strings spur the choirs on to chorale-inspired melodies. Then, out of nothing, the opening leitmotif reappears in the horns. The timpani answer with a few soft strokes, and the clarinets and strings hand the leitmotif over to the choir, whose introspective passage, virtually unaccompanied, draws the requiem on to its close. The harp dwindles into the distance, and Benoit finishes as he began: with the sombre leitmotif on the horn.

30

Tom Janssens

(translation: Winnie Smith)

Een werk van ‘olympiaanse bouwtrant’, ‘*un oratorio gigantesque*’, ‘*in sehr eigenartigen Styl gehalten*’, ‘*a powerful work, of a personal and original style, and of most striking effect*’... Na de wereldcreatie van *De oorlog* buitelden de recensenten over elkaar heen om de grootsheid en de originaliteit van dit pacifistische oratorium te prijzen. Het werk werd gezien als het magnum opus van Peter Benoit, die toen al een religieus vierluik en de oratoria *Lucifer*, *Prométhée* en *De Schelde* op zijn opuslijst had staan.

Waar de meeste negentiende-eeuwse oratoria religieuze onderwerpen behandelen – in hetzelfde jaar van *De oorlog* schreef Liszt *Christus* – koos Benoit voor de wereldse thematiek van oorlog en vrede. Het libretto vond hij bij de Antwerpse dichter Jan Van Beers (1821-1888), die zijn ‘oratorium-gedicht’ schreef in de jaren 1867-1868. Van Beers moet daarbij beïnvloed zijn geweest door de bloedige oorlogen die in de jaren 1860 aan weerskanten van de oceaan werden uitgevochten. Uit al dat oorlogsgeweld puurde hij een lyrisch-dramatisch gedicht met een universele pacifistische boodschap. Van Beers ontdoet de oorlog van elke historische context en maakt er een tijdloos en wereldomvattend drama van, sinds Kaïn en Abel een broedermoord zonder einde. Van Beers’ taalgebruik is sensitief en synesthetisch; zowel in de natuurbeschrijvingen als in de oorlogstaferelen worden de zintuigen aangesproken door de beschrijvingen van bloemengeuren en kruitdamp, van ‘luid-jublend voglengezing’ en kanongebulder, van de gewaarwording van ‘koesterend zonnevuur en frisse regen’ tot de ondraaglijke pijn van de kermende gewonden.

In zijn gedicht geeft Van Beers stem aan drie groepen van personages. Zo zijn er de fictieve wezens, zoals de cynische Spotgeest en de Aardgeesten die als verteller en commentator fungeren, en daarnaast de Geesten van het licht en van de duisternis,

zinnebeelden van goed en kwaad. Daarnaast voert Van Beers de Mens op die hij gaandeweg individualiseert tot vrouwen, arbeiders en krijgslieden, en die hij in het laatste deel samenbrengt tot de Mensheid. Ten slotte komen ook allegorische personificaties van het Geweld en de Dood aan het woord.

Het gedicht opent met het beeld van een paradijselijke natuur waarin alleen de hoogmoedige mens een wanklank vormt. Hij ziet zich als de 'koning der schepping' die de natuur in zijn macht heeft: 'lucht, water, vuur, – ze zijn mijn slaven!' Het eerste deel eindigt met een veelzeggende waarschuwing van de Spotgeest: de mens waant zich heerser, 'maar wie over hem gebiedt, hij weet het niet!' Gedreven door machtswellust bereidt de mens in het tweede deel een nietsontziende oorlog voor. In het derde deel wordt de veldslag uitgevochten, op danteske wijze beschreven door de Geesten der duisternis. Een sterke vondst is het om aan het einde van de vreselijke veldslag de overwinnaars en de overwonnenen tegen elkaar op te laten declameren. Ook na het bloedvergieten duurt het nog even voor de mens tot bezinning komt; liever zwerft hij over het slagveld om lijken te beroven. Het ontlokt Van Beers de pakkende slagzin: 'Wreed is de Mens, genadig is de Dood!' Het zijn de Geesten van het licht die het rechte pad tonen: alleen als 'gelijkheid, vrijheid, rede' zegevieren, zal de 'eeuwige vrede' nederdalen. Naast de pacifistische boodschap zijn ook de ecologische waarschuwing – 'Ja, mijn is de aarde! Ik ben haar koning' – en het gevaar van een dominante technologie nog altijd actueel.

32

Na een vermoeiend compositieproces van meer dan drie jaar, tussen 1869 en 1873, voltooide Benoit het werk nauwelijks vijf weken voor het werk in Antwerpen zou gecreëerd worden door de Société de musique, de concertvereniging die Benoit sinds 1868 leidde. Repetities en uitvoering waren een zware logistieke uitdaging, want Benoit concipieerde het werk voor zeven solopartijen (waarvan vijf voor bariton), een solistenkwartet, een klein koor, een hoofdkoor met linker- en rechtervleugel, een dubbel 'bovenkoor' (priesters

en knapen) en een dubbelkoor van Spotgeesten. Naast het orkest, met twee harpen en orgel, gebruikt Benoit ook nog twee ensembles met blaasinstrumenten en slagwerk. Dat zorgde dat Benoit op 16 augustus 1873 in het Winterlokaal van de Société d'harmonie zowat achthonderd uitvoerders dirigeerde.

Benoit heeft Van Beers' tekst geherstructureerd tot een triptiek, zij het met een tweeledig middendeel: de oproep tot de strijd en de oorlogstoebereidselen – een soort *drôle de guerre* – en de eigenlijke veldslag. Het pastorale openingsdeel ademt één en al natuurleven en roept reminiscenties op aan Haydns oratoria *Die Schöpfung* en *Die Jahreszeiten*, die bijzonder geliefd waren bij Antwerpse koorverenigingen. De korte orkestprelude laat meteen het 'Lentemotief' horen dat de natuur wakker kust. 'Lente kust d'aarde' zijn dan ook de eerste woorden waarmee de Aardgeesten in een vierstemmig koraal het ontluiken van de natuur bezingen, eerst als solokwartet, bijgetreden door het klein koor en volmondig overgenomen door het hoofdkoor. Orkestrale tussenspelen ritmeren niet alleen de koorinterventies, maar laten in de lijn van Beethovens *Pastorale* en Berlioz' *Scène aux champs* uit de *Symphonie fantastique* lenteachtige natuurevocaties horen. Het is in dit idyllisch decor dat de Mens zich alleenheerser waant, maar dan laat de eerste dissonant zich horen met het sarcastische motief van de Spotgeest, gebouwd rond de duivelse tritonus, de '*diabolus in musica*' ('Hoor den trotsaard brallen'). Van nu af zal de honende lach van de Spotgeest, al dan niet gevarieerd of gefragmenteerd, doorheen het werk opduiken.

33

Het tweede deel opent met een donker instrumentaal recitatief dat de Geest der duisternis aankondigt, die de hoogmoedige mens wil aanzetten tot een strijd van 'volk tegen volk, vorst tegen vorst.' De karakteraanwijzingen in deze passage spreken voor zich: van 'onrustig' en 'met angstgevoel', tot negen krijgstrompetten 'schetterend en ruw' het Geweld introduceren: 'Te wapen!' Die oproep wordt, terwijl de fanfares schallen, langs alle

kanten overgenomen door de krijgslieden. Ze krijgen weerwerk, eerst van de vrouwen die 'met wanhoop en smart' de dood van hun geliefden vrezen, en daarna van de arbeiders die 'zeer onrustig' en 'met weemoed' kijken naar de dreigende teloorgang van hun 'heilige arbeid'. Nu de oorlog onafwendbaar is, barst de Spotgeest los in een even virtuoos als satanisch gejubel, daarin bijgetreden door de Geesten der duisternis.

Het tweede deel van het middendeel begint met een 'plechtig en breed' unisono van het koor der Aardgeesten, dat het oprukken bezingt van de legerscharen naar het 'plechtig hooggetij des doods.' Na een dramatische stilte slaat 'met nadruk en ruw' de bliksem in: 'De slag is begonnen!' In een verpletterend pandemonium maakt Benoit meesterlijk gebruik van de dubbelkorigheid en van de plaatsing van de koorgroepen en begeleidende ensembles: van het solokwartet tot het massale hoofdkoor, unisono of in polyfonie, apart of in verschillende combinaties. Dat biedt hem een enorm palet aan klank- en volume-schakeringen, en via uitgekiende stereo-effecten bezorgt hij de luisteraar een gevoel van ruimtelijkheid, alsof hij zelf midden het slagveld staat. Zo creëert hij als het ware een klinkend panorama, niet toevallig een populair negentiende-eeuws fenomeen waarbij de toeschouwer werd geïmponeerd met een zo realistisch mogelijke werkelijkheidsillusie, mede dankzij geluids- en lichteffecten. Overigens is het niet zo dat Benoit in de verklanking van de infernale oorlogschao's zijn troepen voortdurend massaal inzet. Zo laat hij aan het begin van de slag de oproep 'Mannen, staat pal!' eerst zingen door drie tenoren en drie bassen uit de linkse vleugel van het koor, daarna door zes tenoren en zes bassen uit de rechtervleugel, waarna alle bassen samen de kreet 'krachtig en vurig' herhalen. Aldus begint de niets ontziende veldslag die zich in een steeds sneller tempo ontrolt.

Nadat in een vertragende beweging even het besef groeit dat de vrijheid is versmoord, eisen beide legers in een feestelijk dubbelkorig fresco elk de overwinning op. Terwijl de koren van Priesters en Koorknappen God blijven toezingen, stellen de bassen van de twee

grote koren, ‘met gesmoorde stem’, in een moment van bezinning het bestaan van God in vraag: ‘Gevloekt zij ’t lot! Of leeft er geen God meer?’ Maar nadat het solokwartet en het kleine koor nog oproepen om jubelend overwinningspalmen rond te strooien, roepen de overwinnaars feestelijk ‘Luidt klokken!’ en weklagen de overwonnenen ‘Gevloekt zij ’t lot!’ – een indrukwekkend contrapunt van stemmen waarin de essentie van de oorlog wordt gevat.

Het slotdeel opent ‘geheimzinnig en klagend’ met het volledige hoofdkoor dat de nacht zijn vleugels over het slagveld laat leggen: de duisternis verbergt de ellende die de mens heeft aangericht en brengt troost. Maar de bittere ontzuivering volgt al vlug, want na de strijd blijkt de dood genadiger dan de wrede mens die, aangemoedigd door de Spotgeesten, op het slagveld de slachtoffers gaat beroven. Het leed krijgt stilaan een gezicht. Een Gewonde Soldaat denkt aan zijn ‘zoet lief’ en blaast zijn laatste adem uit, spaarzaam begeleid door de strijkers; een Moeder dwaalt over het slagveld op zoek naar ‘het kind van haar schoot’; een dorstige Gewonde ziet in zijn ijldromen de ouderlijke hoeve terug en snakt naar een slok uit de waterput. Het zijn drie raak getekende taferelen waarin Benoit Van Beers’ verzen een dramatische waarachtigheid weet te geven, die mee gestuurd wordt door een beeldende orkestratie en een subtiel gebruik van motieven. Zo laat hij het ‘watermotief’ dat hij in het eerste deel gebruikt bij ‘beken en vlieten’ opnieuw opduiken wanneer de Gewonde Soldaat smacht naar een teug uit de waterput.

35

Nadat de Spotgeest cynisch terugkijkt op wat hij de Mens heeft laten aanrichten, voorspelt de Geest der duisternis nog meer miserie: ‘Pest, ellende, hongersnood!’ Dat brengt de Mensheid tot zelfreflectie. Radeloos betwijfelt de Mens Gods bestaan en vraagt hij zelfs de Geest van het kwaad om hem de kracht te geven om een einde te maken aan het ‘eindloos broederslachten’. Een mooie trouvaille is dat Benoit deze passage doorsnijdt met een koraal waarin het solokwartet, begeleid door twee harpen, nadrukkelijk

het tweede liefdegebed declameert: 'Elk bemin zijn broeder gelijk zich zelf!' Het is een duidelijke keuze om deze frase, die bij Van Beers haast ongemerkt passeert, in het licht te plaatsen. Bovendien grijpt hij hier veelzeggend terug naar het openingskoraal 'Lente kust d'aarde', toen alles nog peis en vree was.

De finale begint met een lofzang van de Geesten des lichts aan God, die geïnspireerd lijkt door het canticum uit het Boek Daniel 3 ('Looft den Heer! Al wat leeft en leven zal'). De lofzang versmelt met de imperatief 'Geef gelijkheid, vrijheid, rede over alle volk', dan pas zal er eeuwige vrede heersen. Ondertussen klinken vredige lentemotieven uit het begindeel troostend boven de verzuchtingen van de koren, tot alles 'wegstervend' in een vierdubbele piano 'één wordt, smelt en rust in God.'

In *De oorlog* sluit Benoit geen compromissen en vergt hij het uiterste van alle uitvoerders. Opmerkelijk is dat hij de hele partituur weet te laten vloeien: het werk is doorgecomponeed en de leidmotieven zorgen voor continuïteit. Maar bovenal hanteert hij een declamatorische stijl waarbij de dramatische zeggingskracht primeert boven de strakke maat. De koorrecitatieven, de aanwijzingen 'bijna gesproken' en 'vrije tijdmaat', de vele maatwisselingen, de talloze accenten... Benoit had een hoog ontwikkeld gevoel voor tempo, ritme en metrum en werkte dit zeer gedetailleerd uit: de aanwijzingen en karakteraanwijzingen zijn overvloedig en in sommige passages passeert er nauwelijks een noot zonder een of ander accent. Benoit toont zich een rasverteller die alles uit de kast haalt om Van Beers' tekst zo duidelijk mogelijk tot bij het publiek te brengen. Ook 150 jaar na de creatie blijft de boodschap in alle opzichten actueel...

Jan Dewilde

***Lucifer* van Peter Benoit (1834-1901) en Emanuel Hiel (1834-1899): een oratorium over goed en kwaad**

Lucifer van Peter Benoit en tekstdichter Emanuel Hiel groeide in de Vlaamse muziekgeschiedenis uit tot een werk van haast mythische proporties. Zo noemde Benoitbiograaf August Corbet de creatie op 30 september 1866 ‘de eerste grote Vlaamse overwinning op muzikaal gebied’. Dat een Vlaams werk, in het Nederlands, door koren uit Gent en Antwerpen in Brussel werd gecreëerd, werd gezien als een overwinning op de dominant-francofone Belgische muziekcultuur. Corbet dichtte het werk dan ook ‘een ongewone en haast symbolische betekenis’ toe omdat Benoit hier zijn ‘algemeen erkende en geroemde talent [...] openlijk ten dienste stelde der Vlaamse culturele wedergeboorte.’

Op het moment dat Benoit in 1865 de compositie van *Lucifer* aanvatte, werd hij beschouwd als een van de meest beloftevolle Belgische componisten van het moment. Dat de jonge Benoit na enkele jaren in het buitenland werkte aan zijn eerste oratorium op een nieuwe tekst van de gelauwerde dichter Emanuel Hiel, deed de muziekwereld dan ook gonzen van verwachtingen. En ook de buitenlandse pers wijdde voorbeschouwingen aan Benoits nieuwe werk en – opvallend – zag in hem een adept van de Neudeutsche Schule van Franz Liszt: de *Süddeutsche Musik-Zeitung* noemde hem ‘der junge Belgische Zukunftsmusiker Pierre Benoit’ en de *New York Weekly Review* bestempelde hem als ‘*the young Belgian champion of the “Music of the Future”*’.

Lucifer was de eerste grote samenwerking tussen Benoit en Hiel, die elkaar waarschijnlijk al rond 1857 in Vlaamsgezinde kringen in Brussel hadden leren kennen. Behalve een bescheiden afkomst deelden ze ook hun cultureel en sociaal bewogen flamingantisme, dat hen zou inspireren tot strijdliederen, gelegenheidswerken, een zangspel en grootse koorwerken. In kleinere genres, zoals liederen en koren, maar ook in het muziektheater

was het al gewoon dat er op Nederlandstalige teksten werd gecomponeerd, maar bij cantates en oratoria bleef dit een rariteit. Dat Benoit pas na lang aarzelen besloten zou hebben om *Lucifer* op een Franse vertaling van Hiels tekst te componeren, strookt niet met de feiten: Benoit en Hiel wilden namelijk hun werk op 30 augustus 1866 in première laten gaan als afsluiting van het Nederlandsch Taal- en Letterkundig Congres in Gent. De koren waren hun partijen trouwens al aan het instuderen toen het congres werd afgeblazen en met een jaar uitgesteld omwille van de cholera-epidemie die toen woedde en die in Gent tijdens de zomermaanden 36 doden per dag eiste. Voor de creatie van *Lucifer* werd enkele weken later al, op 30 september 1866, een nieuwe gelegenheid gevonden in het Hertogelijk Paleis in Brussel, tijdens de Septemberfeesten die jaarlijks werden georganiseerd ter herdenking van de overwinning op 26 september 1830 van de Belgische revolutionairen op het Nederlands leger.

Met *Lucifer* bezorgde Hiel een nu eens beschouwende, dan weer dramatische tekst over de overwinning van het goede op het kwade, van de liefde op de haat, van het licht op de duisternis, van de geest op de materie. In een klassieke triptiek beschrijft hij met een plastische pen het verhaal van de gevallen engel Lucifer (de lichtbrenger of morgenster), waarbij hij zich baseert op oudtestamentische teksten over de hoogmoedige engel die nadat hij in opstand komt tegen God uit de hemel wordt gegooid: 'Hoe zijt gij uit den hemel gevallen, o morgenster, gij zoon des dageraads!' (Jesaja, 14,12). Deze mythe van het oerkwaad prikkelde doorheen de eeuwen veel schrijvers en beeldende kunstenaars, en dus ook Hiel, die het verhaal stevig naar zijn hand zet: Lucifer roept de hulp van de natuurkrachten Aarde, Water en Vuur in om de mens te verleiden tot een opstand tegen God. Daarnaast voert hij ook Luchtgeesten en Dag- en Nachtgeesten op, mythische wezens die ook opduiken in volksverhalen, sprookjes en romantische literatuur.

‘De zee is stil gelijk een graf’, zo opent het koor van Nachtgeesten na een korte orkestprelude (in c mineur) waarin de fagotten meteen het motief van Lucifer (dat begint met een stijgende kleine tert) laten klinken. De natuur is in volkomen rust, maar de dreiging laat zich al horen via enkele modulaties, niets meer dan enkele rimpelingen op het water. Plots slaat de stemming om (‘Wee! Hoort welk gezucht, dringt door de lucht’) en wordt het orkest onrustig met unisono octaafsprongen in de klarinetten, fagotten en de strijkers, die volgens Benoits aanduiding ‘hevig en doorsnijdend’ moeten worden uitgevoerd. In het ontdubbelde koor en in het orkest gaat het kolken (‘De wateren grollen en huilen als wolven’) tot ‘met volle kracht’ en in een driedubbele forte de ‘afgrijselijke Dood’ wordt aangekondigd. Al vlug volgt een tweede climax wanneer het volledige koor de komst van Lucifer, gezeten op de Dood, uitschreeuwt. Op de achtergrond blijft het knapenkoor, versterkt door twee trompetten, Lucifers naam scanderen (gebaseerd op het Lucifermotief), tot ze worden vervoegd door de twee koorvleugels die van alle kanten, als in een stereo-effect, zijn naam laten schallen. In een brede beweging bezingt het koor, samen en ontdubbeld, Lucifer en het effect van zijn verschijning (‘Het heelal rilt, wanneer zijn’ stemme trilt’). Bepaalde zinsneden laat Benoit voor het effect ‘verhalend’ declameren, zoals de passus ‘Dreigend houdt hij het duister oog omhoog gericht!’, die wordt ingeleid door het Lucifermotief dat fortissimo weerklinkt in de hobo’s, klarinetten, fagotten en hoorns. Terwijl het knapenkoor opnieuw ‘Lucifer’ scandeert, herneemt het ontdubbelde koor van de Nachtgeesten ‘De wateren grollen en huilen als wolven’, om dan opnieuw unisono de naam van de gevallen engel te declameren. Eindelijk komt de hoofdfiguur zelf aan het woord: na zijn val is hij uit op wraak en wil hij strijd voeren, waarop de eerste violen het vurige strijdmotief laten horen. In zijn tweede strofe verklaart Lucifer dat God vergeefs zijn hoogmoed heeft geknakt en in de derde strofe zingt hij dat hij ‘met ’t vuur dat in mijn hart gloeit’ de mens het hoofd op hol zal brengen. Elke strofe zingt hij met grotere beweging, terwijl het koor telkens zijn laatste woorden nadrukkelijk herhaalt. De

klarinetten, fagotten en cello's laten lang aangehouden akkoorden horen die, volgens een nota in de partituur, Lucifers wilskracht verklanken. Lucifer ontbiedt de natuurkrachten Aarde, Water en Vuur en gebiedt hen om de hebzucht, afgunst en hoogmoed in de mens aan te wakkeren, om zo de almacht van God te breken. De drie natuurelementen worden gezongen door een solokwartet: de sopraan en de alt zijn samen het Vuur, terwijl de tenor en de bas respectievelijk Water en Aarde voor hun rekening nemen. Ze erkennen Lucifer als hun meester en beloven zijn wensen te vervullen. Nadat de harp het motief van het koor der Mensheid presenteert, bezingt het kleine koor van de Luchtgeesten – zes zangers per stem, plus het solokwartet – tot slot van het eerste deel het lot van de zoekende, zwoegende mens binnen Gods schitterende schepping: hij is verblind en zich niet bewust van zijn eigen krachten, die Lucifer wil inzetten tegen God. Na een bij momenten grootse en brede hymne sterft het eerste deel uit in de harp die nog eens het motief van het koor der Mensheid laat horen. Alle elementen voor het drama zijn voorgesteld en als een verhalen vertellende bard die de spanning opdrijft, houdt Benoit even de adem op en vraagt hij een lange fermate: kan Lucifer de Mens aan zijn kant krijgen? kiest de Mens voor de stof of voor de geest?

40

De eerste maten van het tweede deel lijken meteen een antwoord te suggereren: de blazers spelen 'maestoso' het Wilskrachtmotief, meteen gevolgd door het Lucifermotief in de strijkers. Kortom: Lucifer is aan zet en hij roept de drie Krachten op het appèl, die hem elk hun strijdplan voorleggen. De Aarde, in een sobere maar melodieuze bassolo, zet zijn bodemschatten in die de mens niet alleen rijkdom maar ook ongekende krachten kunnen schenken. Na een fors gespeeld Lucifer-motief en een korte interventie van Lucifer komt het Water aan het woord, dat zorgt voor een vruchtbare natuur en voor oceanen die de mens zegevierend kan bevaren. Deze zoetklinkende aria van de tenor wordt in de fluiten en de eerste violen ingeleid door een eigen motief van dalende zestiende noten en wordt verlevendigd door tussenkomsten van het mannenkoor. Het Vuur, vertolkt door sopraan en

alt (solistisch en in duet), belooft de mens met zijn vlam te bezielen, ‘als ’t Gods almacht wil vernielen!’ Ook het Vuur heeft in zijn kwieke aria een eigen motief – kort, knetterend, in een gepunt ritme ‘*con sordine*’ gebracht door de eerste violen – en wordt bijgestaan door een koor, hier een vierstemmig vrouwenkoor. Nadat de drie Krachten hun mogelijkheden aan Lucifer hebben geëtaleerd, eindigt het deel met een nadrukkelijke uitvoering van het Wilskrachtmotief.

In dit middendeel toont Benoit zich van zijn meest melodieuze kant en slaagt hij er ook wonderwel in om Aarde, Water en Vuur elk een eigen karakter mee te geven, niet alleen via hun zanglijn, maar ook in de orkestratie. In de partituur vermeldt hij expliciet, bij Aarde: ‘Donker gekleurd in ’t orkest – en later helderder van kleur’; bij Water: ‘Als orkestraal kleur – tussen het half donkere der Aarde en het heldertintelende van ’t Vuur’; bij Vuur: ‘Blaas- en strijkinstrumenten als kleur en karakter (vuursprankelend) heltintelend en vlug.’

Het slotdeel wordt door het orkest ‘woest aangevat’ met het strijdmotief, waarna Lucifer ‘vertellend en breed’ vraagt: ‘Wil hij niet horen naar mijne wetten, wil hij zich tegen God niet verzetten?’ Als de mens hem niet wil volgen in zijn opstand, dan zal hij hem verdelgen om zich zo op God te wreken. Daarom geeft hij het bevel: ‘Verdelgt hem, verzwelgt hem, Aarde, Water, Vuur!’ De tonale instabiliteit versterkt het gevoel van onrust en onzekerheid en alle stemmen – die samen de Dood symboliseren – barsten in een sarcastisch gelach uit. De Daggeesten dreigen de Nachtgeesten te verdrijven, maar een onstuimige Lucifer roept de Krachten opnieuw op om hun vernietigende werk te doen. Maar dan slaat de stemming om en zingt het solokwartet het Licht aan, bijgevallen door de Hemelstemmen die, versterkt door het orgel, ‘Hossanah!’ zingen ter ere van God. De Natuurkrachten laten ‘rustig en doordacht’ hun goede eigenschappen zien en vervoegen het Hossanah-koor. ‘Al wat ademt looft de Heer’, zingen de Daggeesten triomfantelijk en bij Lucifer slaat de onzekerheid toe. In een furieus allegro roept hij de Krachten en de Dood nog eens op, maar de Krachten verdrijven de Dood, en het koor heft, ‘bijzonder vurig’, een Hallelujah

aan. Lucifer verschijnt een laatste keer en geeft, begeleid door sinistere trompetten, zijn nederlaag toe; zijn 'Wee'-gezing wordt overgenomen door het koor en verdwijnt in de afgrond. Vrouwen, mannen en kinderen, verenigd in het koor der Mensheid, bezingen in een bonte dubbelkorigheid en bijgestaan door het volledige orkest en het orgel, liefde, kennis en de natuurkrachten. Ze monden samen uit in een lofzang aan 'de kracht van geest en liefde!' Een trage harpbeweging maakt de overgang naar een geestdriftige en juichende finale, waarin alle solisten en koren 'een eindloos lied', 'een hemels en krachtig heilgezing' aanheffen om in vervoering te eindigen met 'de liefde is groot! de geest is groot!'

Na de succesvolle creatie zou François-Joseph Fétis voorspeld hebben: '*Le Lucifer de Benoit fera le tour du monde.*' *Lucifer* werd inderdaad Benoits meest uitgevoerde oratorium en haalde ook de podia van vier grote Europese hoofdsteden: Amsterdam (1878), Parijs (1883), de Royal Albert Hall in Londen (1889) en Wenen (1899). Het succes van *Lucifer* bracht Benoit bovendien in beeld bij het Antwerpse stadsbestuur, dat rond die tijd op zoek was naar een nieuwe 'bestuurder' voor de stedelijke muziekschool. Op 1 augustus 1867 werd Benoit dan ook aangesteld als directeur van de Vlaamse Muziekschool van Antwerpen, dat hij op dertig jaar tijd zou uitbouwen tot Koninklijk Vlaams Conservatorium en een belangrijk centrum van het Vlaamse muziekleven.

Jan Dewilde

Kerstmis (1858)

Het manuscript van *Kerstmis* (voor sopraan of tenor, vier- tot achtstemmig gemengd koor en orkest) is gedateerd op 17 augustus 1858. De oorspronkelijke titel ('*Cantate de Noël*' of '*Salut de Noël*') is in het manuscript weggewist en vervangen door *Noël*. Dat de kersverse winnaar van de Prix de Rome in Berlijn een kerstcantate componeert mag niet verbazen. Al sinds zijn jeugd in Harelbeke houdt de katholieke liturgie hem bezig en is hij begaan met kwaliteitsvolle mis- en kerkmuziek. Uit brieven uit zijn tijd aan het Brusselse conservatorium valt af te leiden dat Benoit uitzonderlijk kritisch en opmerkzaam was voor uitvoeringen van kerkmuziek. De zeventienjarige componist beklagt zich herhaaldelijk over het ondermaatse musiceren in de Brusselse kerken. De muziekuitsvoeringen die in enkele andere kerken te horen zijn, omschrijft hij als verfoeilijk en verschrikkelijk. Benoit is goed op de hoogte van het kerkelijk decreet uit 1842, dat 'zang- en muziekmeesters' verplicht tot het gebruik van sobere, 'gewijde' kerkmuziek in het Latijn. Ook het Gregoriaans is in deze tijd in België in opmars. De componist betreurt in brieven wel dat door de verbanning van orkesten uit de kerken, en dan 'vooral door wat er in de plaats komt' de eredienst 'een groot deel van zijn wijding' verliest. *Kerstmis* dat in 1858 in Berlijn ontstaat, is dan ook een werk dat het midden treft tussen stemmige kerkmuziek en orkestraal uitgedachte koormuziek.

43

In een brief uit augustus 1858 schrijft Benoit vanuit Berlijn dat *Kerstmis* opent met 'een *Andante pastorale* dat de herders met hun kudde uitbeeldt'. Het werk opent inderdaad met pastorale houtblazers die een herderlijke sfeer scheppen. Hun landelijke tonen worden plots afgebroken door een hemels engelenkoor, dat de lof van God bezingt. Deze koorzang gaat over in een plechtige tenorsolo, die de geboorte van Christus aankondigt. Benoit mixt koor en solist met subtiele orkestrale toevoegingen, en besluit opmerkelijk genoeg niet met een jubelende slotzang, maar met wegstervende geluiden, die volgens

Benoit 'de emotie van de herders vertolken die achtergebleven zijn en zich klaarmaken om naar Bethlehem te gaan.'

MENU

Tom Janssens

44

Hoogmis (1860)

Wanneer rijpt in het hoofd van Benoit het idee van een 'religieuze tetralogie'? Op 3 maart 1861 schrijft muzikwetenschapper en criticus Edmond Van der Straeten, een vriend van de componist, in de krant *L'Écho du Parlement belge* dat Benoit 'in vier werken zijn opvattingen over vorm en inhoud van religieuze teksten' wil uitdrukken. Op dat ogenblik zijn enkel de eerste twee werken van deze cyclus voltooid, maar het grote raamwerk is duidelijk: Benoit heeft een 'Christelijk muzikaal epos' voor ogen, een religieuze 'tetralogie' die een trek maakt over de betekenis van leven en dood. In *Kerstmis* staat de geboorte van Christus centraal, de hoogmis of *Messe solennelle* (1860) thematiseert het lijden en strijden van Christus. De twee delen die daarop zullen volgen, zo argumenteert Van der Straeten, verklanken de openbaring en triomf van de christelijke geloofsleer (*Te Deum*) en een bezinning over de dood en het hiernamaals (*Requiem*). Benoit voltooit zijn *Messe solennelle* in Parijs op 22 april 1860, minder dan een half jaar na de première van *Kerstmis*. Met deze *Hoogmis* schrijft Benoit zijn meest omvangrijke werk tot dan toe: tenor, klein en groot koor, orgel en orkest.

45

Het *Kyrie* opent mysterieus en dramatisch met diepe mannenstemmen uit het grote koor, begeleid door strijkers en hoorns. Hun woorden worden beantwoord door vier solisten uit het kleine koor. Deze geladen muziek contrasteert met een '*Christe eleison*' waarin het kleine koor een canon zingt boven zachte staccato's in het grote koor. Het *Kyrie* eindigt ontroerend met enkele instrumentale echo's die stranden op uitstervende cello's en contrabassen.

Benoit opent het *Gloria* als een lofzang waarin klein en groot koor elkaar aflossen tegen een achtergrond van ceremoniële ritmes en plechtig zinderende strijkers. Opmerkelijk is dat de jubel binnen de perken gehouden wordt: er zijn geen feestelijke trompetten of

wilde paukenroffels, en bovendien Benoit lost de majesteitelijke stemming af met meer nederige passages, waaronder een koraalvariatie op de woorden '*gratias agimus tibi*'. Interessant is ook de stilistische omslag die het '*Qui tollis peccata mundi*' uitlokt: Benoit reduceert het klankbeeld tot beide koren plus orgel, en neemt vervolgens alle ruimte om de luisteraar te wijzen op de religieuze vraag naar ontferming en aanvaarding.

Het is duidelijk dat Benoit zijn muziek zorgvuldig afstemt op de betekenis van de mistekst. Vanzelfsprekend is het *Credo*, waarin de katholieke geloofsbelijdenis verwoord wordt, niet zomaar het meest omvangrijke deel, maar ook het inhoudelijke hart van de compositie. Benoit opent met een sfeerscheppende orkestrale intro: onder aangehouden houtblazers ontvouwen de strijkers een geheimzinnig *Larghetto*. Beetje bij beetje wordt de muziek extatischer, tot het koor binnenbreekt met het cruciale woord '*credo*' ('ik geloof'). De beeldspraak is duidelijk: het geloof brengt licht in de duisternis.

Benoit plaatst een eerste muzikale cesuur op de woorden '*Et incarnatus est*': het beeld van de vleesgeworden Christus die aan het kruis gestorven is, wordt opgevangen in een ingetogen, maar ook opera-achtige '*mezza voce*'-passage. De pijniging van het woord '*crucifixus*' inspireert Benoit tot een contrapuntisch stemmenweefsel, op de woorden '*passus et sepultus*' hoor je als het ware Christus' lichaam begraven worden.

46

Met de verrijzenis van Christus ('*Resurrexit*') breekt een nieuw segment aan. Klein en groot koor verkondigen unisono de opstand en wederkomst van Christus op de Dag des Oordeels aan. Benoits muziek is sober maar imponerend, waardoor de tekstuele essentie primeert. De lange slotpassage van het *Credo* opent met een fuga op de melodie over het goddelijke licht. Wanneer het geloof in 'de éne, heilige, katholieke en apostolische kerk' ter sprake komt, klitten de in elkaar verstrengelde stemmen van klein en groot koor samen.

Het *Sanctus* is het kortste deel van de *Hoogmis* en opent met een viervoudige statige exclamatie van het woord ‘*sanctus*’ bovenop syncopische ritmes. Benoit kiest daarna voor neerzinkende melodieën (‘*Dominus Deus Sabaoth*’). Koren en orkest heffen vervolgens een feestelijke ode aan op de woorden ‘*Hosanna in excelsis*’. Het aansluitende *Benedictus* (*Andante religioso*) is vindingrijk en kleurrijk geschakeerd: na enkele harparpeggio’s zetten de cello’s een hymnische melodie in. Gradueel en ‘met geestvervoering’ kiept de muziek om in een reprise van het ‘*Hosanna in excelsis*’.

Dat Benoit zijn *Hoogmis* beschouwde als een religieus drama, wordt duidelijk uit het *Agnus Dei*, dat de geladen, melancholische stemming van het *Kyrie* herneemt. Ook dit is een smeekbede: de dramatische manier waarop dit deel opent, laat er geen twijfel over dat het hier gaat om de sacramentele opoffering van Christus voor de zonden van de mens. Een a capella-versie van de bede om vrede (‘*dona nobis pacem*’) is de opmaat voor het stemmige, ingetogen slot van de *Hoogmis*.

Tom Janssens

***Te Deum* (1862)**

Na de première van de *Hoogmis* wordt Benoit beschouwd als een van s lands meest prominente componisten. Op 21 juli 1863, weerklinkt in de Brusselse kathedraal het nieuwe, derde deel van Benoits religieuze tetralogie. Het *Te Deum* (letterlijk: ‘Wij prijzen U, o God’) is naast een hymne op Christus ook een samenvatting van het kernpunt van het christendom: de vergeving van zonden. Precies daarom vormt het *Te Deum* het onbezorgde orgelpunt van Benoits tetralogie, en staat het als viriel loflied ingeklemd tussen de dramatiek van de *Hoogmis* en de tragiek van het *Requiem*.

Het *Te Deum* opent imposant met tenoren en bassen die *fortissimo* de eerste woorden scanderen, gevolgd door het voltallige dubbelkoor. De recitatiefachtige orkestmelodie die als staart van deze tweevoudige exclamatie dient, is onmiskenbaar geïnspireerd door Beethovens *Negende Symfonie*. Via een onverwacht chromatische klimbeweging in crescendo stevent Benoit af op een gigantische climax in vierdubbele forte. Ook de fugatische, Beethoveniaanse passage die hierop volgt, laat een nieuw geluid horen in Benoits compositorische vocabulaire. Met een zachte *Sanctus*-passage voor dubbelkoor en orgel breekt een nieuwe, meer zachtmoedige passage aan. Toch is het contrast van korte duur, en zit Benoit weer snel op het spoor van de sacrale heerlijkheid die de eerste pagina’s typeerde.

48

Met de tekstuele en muzikale herhaling van de climax het ‘*Te Deum laudamus*’ breekt een eerste cesuur aan. Totnogtoe focuste Benoits muziek op de glorificatie van Gods majesteit. De plotse stiltes en de omslag naar mineurakkoorden geven aan dat nu de christelijke menswording en het beeld van Christus als verlosser aan bod komen. Benoit stapelt de spanning steeds meer op tot het ‘*Te Deum laudamus*’ binnenbreekt. De muziek vertelt daardoor wat ook de tekst suggereert: enkel het geloof in God verlost de zondige mens uit zijn verlangen naar barmhartigheid.

***Requiem* (1863)**

Benoits 'Christelijk muzikaal epos', dat in 1858 een aanvang nam met de Kerstcantate en dus de geboorte van Christus, besluit met een muzikale bezinning over dood en hiernamaals. De première van Benoits *Requiem* vond plaats op 23 september 1863 in de Kathedraal van Sint-Michiel en Sint-Goedele van Brussel in het kader van de Belgische onafhankelijkheidsfeesten. In vergelijking met de drie voorgaande delen uit Benoits tetralogie is het *Requiem* bijzonder bescheiden en sober. Andermaal heeft Benoit zijn schrijfstijl op de tekstuele boodschap toegesneden.

Benoit opent zijn *Requiem* buitengewoon sober, met een eenzame hoorn die een cruciaal viernotenmotief intoneert. Na die fluisterzachte hoornsolo – '*misterioso*' staat in de partituur – zetten tenoren en bassen van het grote koor in met de woorden '*Requiem aeternam*'. Wanneer de hoorn een derde maal het leidmotief intoneert, vullen pauk, klarinetten en strijkers de koorstemmen aan. Op de woorden '*Et lux perpetua luceat eis*' ('En laat het eeuwig licht op hen schijnen') verandert de stemming, en werkt het mannenkoor zich via harmonische progressies naar boven, om te besluiten met een drievoudige aanroeping van God.

49

Benoits orkestratie is uitzonderlijk spaarzaam en compact. Op de interventies van hoorn en pauk na staat het orkest volledig ten dienste van het koor. Dat blijkt ook zo in het aansluitende *Kyrie*, dat '*espressivo*' ingezet wordt door het kleine koor en houtblazers. Wanneer het grote koor invalt, worden de stemmen bijgekleurd door het strijkerscorps. Benoit opteert voor een traditioneel contrast tussen een vlot en vloeiend *Kyrie* ('Heer, wees ons genadig') in majeur en een somberder gestemd *Christe* ('Christus, wees ons genadig') in mineur.

Het *Dies irae*, waarin de dag des oordeels aangekondigd wordt, is in de regel een bruusk en tumultueus deel. Zo ook hier: Benoit opent ronduit majestueus, met voltallig koor en orkest die unisono en in heftige, geblokte zinnen de tekst naar een fors kopermotief in driedubbele forte leiden. Dit omineuze motief staat volgens de partituur symbool voor het Laatste Oordeel en wordt vervolgens driemaal herhaald door het vrouwenkoor dat op '*Dies irae*' fel door de mannenstemmen snijdt. De effectvolle, energieke opmars van het grote koor wordt twee keer gecounterd door het kleine koor, dat reageert met zalvende fraseringen begeleid door houtblazers. Vervolgens neemt Benoit het leidmotief uit de eerste beweging als basis voor de woorden '*Rex tremendae majestatis*' ('Koning van ontzagwekkende grootsheid') en voert het naar een climax op het Laatste Oordeel-motief ('*salva me*': 'red mij').

Het middendeel van het *Dies irae* wordt ingezet op de woorden '*Recordare*' ('Gedenk, goede Jezus'), waarmee de tekst een ommezwaai maakt van ontzag en angst naar nederigheid. Ook muzikaal verlaat Benoit het heftige, getormenteerde karakter: klein en groot koor zetten samen in met een deemoedige *a-capella*-passage.

50

Wanneer de strijkers opnieuw opdoemen, zet het koor op de woorden '*Confutatis maledictis*' ('Wanneer de beschaamde verdoemden') het derde deel van het *Dies irae* in. Terwijl de violen drammerige noten spelen, intoneren de lage strijkers en het kleine koor het leidmotief uit de eerste beweging en is even later het Laatste Oordeel-motief te horen op '*maledictis*'. Daarmee maakt Benoit een cirkel rond, en grijpt het *Dies irae* terug naar de impressieve, beladen sfeer waarmee het begon.

Het *Sanctus* is het kortste deel uit Benoits *Requiem*. Knapenstemmen (of sopranen) heffen driemaal het '*sanctus*' aan, onderbroken door parelende harpklanken en ceremonieuze interventies in orgel. Daarop volgt een korte, maar imposante lofzang op God door

het voltallige koor. Het *Sanctus* is een prelude op het meer omvangrijke *Benedictus*, dat opent met sfeervolle harpakkoorden en plukkende strijkers. Het *Benedictus* besluit met een reprise van het jubelende '*Hosanna*'.

Met het *Agnus Dei* keren we terug naar de sfeer die past bij een dodenmis. Houtblazers spelen mysterieus aanzwellende akkoorden, waarna de bassen driemaal het Lam Gods aanroepen. Lage strijkers en paukenroffels zorgen vervolgens voor een donkergestemd kleurenpalet, dat steeds meer geagiteerd gaat klinken. Benoit laat de spanning wegebben op de woorden '*Dona eis requiem*' ('Geef hen de eeuwige rust'), ondersteund door repe-terende noten in trompet en pauk. Er is een korte middenpassage waarin houtblazers en strijkers de twee koren aanzetten tot koraalachtige melodieën. Dan, vanuit het niets, is ineens het leidmotief in de hoorn opnieuw hoorbaar. De pauk antwoordt met enkele zachte tikken en daarna voeren strijkers en klarinetten het leidmotief naar het koor, dat met een ingetogen, nauwelijks begeleide smeekbede om eeuwige rust het slot van Benoits dodenmis inzet. Na enkele dwarrelende harpklanken besluit Benoit zoals hij begon: met het sobere leidmotief in de hoorn.

Tom Janssens

« Een werk van olympiaanse bouwtrant », « un oratorio gigantesque », « in sehr eigenartigen Styl gehalten », « a powerful work, of a personal and original style, and of most striking effect »... Après la création mondiale de *De oorlog* (*La guerre*), les critiques se bousculent pour louer la grandeur et l'originalité de cet oratorio pacifiste. L'œuvre est considérée comme le *magnum opus* de Peter Benoit, qui a déjà à son actif un quadrip-tique sacré et les oratorios *Lucifer*, *Prométhée* et *De Schelde*.

Alors que la plupart des oratorios du XIXe siècle traitent de sujets religieux (la même année que *De oorlog*, Liszt compose *Christus*), Benoit choisit le thème profane de la guerre et de la paix. Il trouve le livret chez le poète anversois Jan Van Beers (1821-1888), qui a écrit son « oratorio-poème » dans les années 1867-1868. Jan Van Beers a trouvé l'inspiration dans les conflits sanglants des deux côtés de l'océan dans les années 1860. De ce contexte belliqueux, il tire un poème lyrico-dramatique à la portée pacifiste universaliste. Van Beers dépouille la guerre de tout contexte historique pour en faire le drame intemporel et universel d'un fratricide sans fin, remontant à Caïn et Abel. Van Beers emploie le langage sensible de la synesthésie. Dans les descriptions de la nature comme dans les scènes de guerre, les sens sont sollicités par l'évocation du parfum des fleurs et des vapeurs de poudre, du « chant triomphant des oiseaux » et du grondement des canons, de la sensation des « doux rayons du soleil et des pluies rafraîchissantes » à la douleur insupportable du rôle des blessés.

Dans son poème, Van Beers donne la parole à trois groupes de personnages. Il s'agit d'êtres fictifs : il y a le cynique Esprit railleur et l'Esprit de la Terre, qui tiennent le rôle de narrateur et de commentateur, ainsi que l'Esprit de la Lumière et des Ténèbres, incarnations du bien et du mal. En outre, Van Beers présente l'Homme, qu'il individualise progressivement en femmes, ouvriers et soldats, avant de les rassembler en Humanité

dans le final. Enfin, les allégories de la Force et de la Mort prennent aussi la parole.

Le poème débute par la description d'un paradis sur Terre. L'homme arrogant y est la seule figure discordante. Il se considère comme le « roi de la création » qui maintient la nature sous sa coupe : « L'air, l'eau, le feu sont mes esclaves ». Le premier acte se termine par un avertissement lancé par l'Esprit railleur : l'homme se prend pour le roi, « mais quel est celui qui lui commande, il n'en sait rien ! » Au deuxième acte, rongé par la soif de pouvoir, l'homme prépare une guerre sans merci. Au troisième acte, la bataille est livrée. Le récit qu'en fait l'Esprit des Ténèbres est dantesque. À l'issue des combats, vainqueurs et vaincus s'adonnent à une joute verbale. C'est là une grande trouvaille. Même après le carnage, l'homme met un peu de temps à reprendre ses esprits, tout occupé qu'il est à écumer le champ de bataille pour piller les cadavres. Van Beers en a tiré l'aphorisme « Cruel est l'Homme, clémente est la Mort ! » C'est l'Esprit de Lumière qui montre le droit chemin : ce n'est que lorsque « l'égalité, la liberté, la raison » triompheront que la « paix éternelle » descendra sur Terre. En marge du message pacifiste, la mise en garde écologique (« Oui, la Terre est à moi ! Moi j'en suis le roi ») et la menace d'une domination par les machines sont d'une criante actualité.

53

Après un processus de composition épuisant de trois années, de 1869 à 1873, Benoit achève l'œuvre à peine cinq semaines avant sa création à la Société de musique à Anvers, la société de concerts qu'il dirige depuis 1868. Le projet constitue un défi logistique de taille, Benoit ayant pensé l'œuvre pour sept solistes (dont cinq barytons), un quatuor de solistes, un petit chœur, un grand chœur réparti en ailes gauche et droite, un double « chœur supérieur » (prêtres et garçons) et un double chœur d'Esprits railleurs. Outre l'orchestre, deux harpes et l'orgue, Benoit mobilise deux ensembles d'instruments à vent et de percussions. Le 16 août 1873, il finit par diriger quelque huit cents interprètes dans les salons d'hiver de la Société d'harmonie.

Benoit restructure le texte de Van Beers en un triptyque, avec toutefois un panneau central en forme de diptyque : d'une part, l'appel aux armes et les préparatifs guerriers (sorte de drôle de guerre), d'autre part, la bataille proprement dite. La pastorale d'ouverture rend hommage à la nature et évoque les oratorios *Die Schöpfung* et *Die Jahreszeiten* de Haydn, particulièrement prisés des sociétés chorales anversoises. Le court prélude orchestral fait entendre d'emblée le « leitmotiv du printemps » qui symbolise l'éveil de la nature. Les mots « le printemps caresse d'un regard brûlant d'amour la Terre » sont donc les premiers entonnés par les Esprits de la Terre pour chanter le réveil de la nature dans un choral à quatre voix, d'abord en quatuor de solistes, rejoint par le petit chœur et repris par le grand chœur. Les intermèdes orchestraux ne se contentent pas de rythmer les interventions chorales. Dans l'esprit de la *Pastorale* de Beethoven et de la *Scène aux champs* de la *Symphonie fantastique* de Berlioz, ils mettent en scène des évocations printanières de la nature. C'est dans ce cadre idyllique que l'homme s'imagine être le seul maître à bord, mais la première fausse note retentit avec le leitmotiv sarcastique de l'Esprit railleur, construit autour du triton, le « *diabolus in musica* » (« Écoutez l'orgueilleux se vanter »). Désormais, le rire sardonique de l'Esprit railleur, varié ou fragmenté, se répétera tout au long de l'œuvre.

54

Le deuxième acte s'ouvre sur un lugubre récitatif instrumental annonçant l'Esprit des Ténèbres, qui galvanise les troupes : « Peuple contre peuple, roi contre roi ! » Les indications d'expression dans ce passage sont éloquentes : d'« *onrustig* » (*agitato*) à « *met angstgevoel* » (avec anxiété) en passant par les neuf trompettes guerrières « *schetterend en ruw* » (brutes et tonitruantes) introduisant la Force : « Aux armes ! » Alors que retentissent les fanfares, l'appel est repris de toutes parts par les soldats. Ces derniers se heurtent à l'opposition, d'abord des femmes qui craignent « *met wanhoop en smart* » (avec désespoir et affliction) la mort de leurs fiancés, puis des ouvriers « *zeer onrustig* »

(très agités) qui appréhendent (« *met weemoed* ») d'être bientôt arrachés à leur « saint travail ». La guerre étant inéluctable, l'Esprit railleur laisse éclater une jubilation aussi virtuose que satanique avant d'être rejoint par les Esprits des Ténèbres.

La deuxième partie du mouvement central commence par un unisson « *plechtig en breed* » (ample et solennel) du chœur des Esprits de la Terre, chantant la marche des armées vers la « fête solennelle de la mort ». Après un silence assourdissant, la foudre s'abat « avec force et brutalité » (« *met nadruk en ruw* ») : « La bataille a commencé ! » Dans un désordre infernal, Benoit manie avec brio le double chœur et le placement des groupes choraux et des ensembles d'accompagnement : du quatuor soliste au grand chœur massif, à l'unisson ou en polyphonie, séparément ou en diverses configurations. Il dispose ainsi d'une vaste palette de sons et de volumes et, grâce à des effets stéréo sophistiqués, il procure à l'auditeur une impression d'espace, comme s'il se trouvait lui-même propulsé au cœur de la bataille. Il crée ainsi une espèce de « sonorama », un phénomène populaire au XIXe siècle qui consistait à impressionner le spectateur par l'illusion la plus réaliste possible, notamment grâce à des jeux de sons et de lumières. Pour mettre en musique le chaos infernal de la guerre, Benoit ne mobilise pas constamment toutes ses troupes. Ainsi, au début de la bataille, il fait d'abord chanter l'appel « Hommes, tenez ferme » par trois ténors et trois basses de l'aile gauche du chœur, puis par six ténors et six basses de l'aile droite, après quoi toutes les basses entonnent ensemble le cri « *krachtig en vurig* » (vigoureusement et ardemment). C'est ainsi que débute une bataille sans merci à un tempo qui s'accélère.

Après la prise de conscience momentanée (dans un mouvement mené *ritardando*) que la liberté est étouffée, les deux armées s'attribuent chacune la victoire dans une fresque haute en couleur peinte par un double chœur. Alors que les chœurs de Prêtres et d'Enfants de chœur continuent de chanter la gloire de Dieu, les basses des deux grands chœurs, « *met gesmoorde stem* » (d'une voix étranglée), s'interrogent, dans un moment de réflexion, sur l'existence de Dieu : « Maudit soit le sort ! Ou n'est-il plus de Dieu ? » Le quatuor de solistes et le petit chœur appellent encore avec jubilation à semer les palmes de la victoire, les vainqueurs se réjouissent – « Sonnez, cloches ! » – et les vaincus se lamentent – « Maudit soit le destin ! » Un impressionnant contrepoint vocal résume l'essence de la guerre.

Le dernier acte commence « *geheimzinnig en klagend* » (mystérieusement et plaintivement) avec le grand chœur au complet déchirant la tranquille nuit qui étend ses sombres ailes sur la plaine ensanglantée. La pénombre camoufle le malheur causé par l'Homme et apporte la consolation. Mais l'amère désillusion ne tarde pas à se manifester, car après la bataille, la mort se révèle plus clémente que l'homme cruel qui, encouragé par les Esprits railleurs, écume le champ de bataille pour dépouiller les victimes. La souffrance prend peu à peu forme humaine. Un blessé pense à sa « douce amie » et rend son dernier soupir au son délicat des cordes. Une mère erre sur le champ de bataille à la recherche de « l'enfant de ses entrailles ». Un blessé assoiffé revoit la chaumière familiale dans ses délires et aspire à une gorgée d'eau remontée du puits. Dans ces trois scènes parfaitement ciselées, les vers de Jan Van Beers parviennent à donner une intensité dramatique, portée par une orchestration imagée et un emploi subtil des leitmotifs. Il fait notamment réapparaître le leitmotiv de l'eau exposé au premier acte pour évoquer « les sources et les ruisseaux » lorsque le soldat blessé implore une gorgée d'eau.

Après que l'Esprit railleur a jeté un regard cynique sur la tâche glorieuse accomplie par l'Humanité, l'Esprit des Ténèbres prédit encore un cortège de malheurs : « Peste, misère, famine ! » L'Humanité doit faire son *mea culpa*. Désarmé, l'homme doute de l'existence de Dieu et demande même à l'Esprit du Mal de lui donner la force de mettre fin à « l'interminable fratricide ». Peter Benoit a eu l'idée magnifique d'entrecouper ce passage d'un choral où le quatuor solo, accompagné de deux harpes, déclame avec emphase le deuxième commandement : « Aime ton frère comme toi-même ! » Il fait le choix délibéré de mettre en avant cette phrase, qui passe presque inaperçue chez Van Beers. En outre, il révoque ici de manière révélatrice le choral d'ouverture « Le printemps caresse la terre », quand tout était encore paisible.

Le final commence par l'hymne de louange à Dieu des Esprits de Lumière, qui semble inspirée du cantique du livre de Daniel 3 (« Louez le Seigneur ! Tout ce qui vit et vivra »). L'hymne se fond dans l'impératif « Fais régner l'égalité, la liberté, la raison, Sur tous les peuples », alors seulement la paix éternelle descendra sur la Terre. Pendant ce temps, en guise de consolation, les paisibles leitmotifs du printemps du premier acte se surimposent sur les soupirs des chœurs, jusqu'à ce que tout s'éteigne « *wegstervend* » (*morendo*) en piano à quatre voix sur les mots « devienne une, se fonde et repose en Dieu ! »

57

Dans *De oorlog*, Benoit ne fait aucun compromis et pousse tous les artistes dans leurs derniers retranchements. Il est remarquable qu'il ait su garder une certaine fluidité dans toute la partition : l'œuvre est composée d'une traite. Les leitmotifs en assurent la continuité. Il déploie surtout un style déclamatoire où l'éloquence dramatique prime sur la mesure. Les récitatifs chorals, les indications « *bijna gesproken* » (presque parlé) et « *vrije tijdmaat* » (mesure libre), les nombreux changements de mesure, la pléthore d'accents : Benoit avait un sens inné du tempo, du rythme et de la métrique et les a ciselés dans les

moindres détails. Les annotations et les indications d'expression abondent. Dans certains passages, il n'y a pratiquement aucune note qui ne soit accentuée. Benoit se révèle un conteur hors pair qui met tout en œuvre pour porter le texte de Van Beers au public avec la plus grande clarté. Même 150 ans après sa création, le message reste d'une criante actualité à bien des égards.

Jan Dewilde

(traduction : Géraldine Lonnoy et François Delporte)

***Lucifer* de Peter Benoit (1834-1901) et Emanuel Hiel (1834-1899) : un oratorio sur le bien et le mal**

Lucifer de Peter Benoit et du librettiste Emanuel Hiel est devenu une œuvre presque mythique dans l'histoire de la musique flamande. August Corbet, biographe de Benoit, qualifie sa création le 30 septembre 1866 de « première grande victoire flamande dans le domaine musical ». La création d'une œuvre flamande, en néerlandais, à Bruxelles, par des chœurs gantois et anversois est perçue comme une victoire sur la culture musicale belge francophone dominante. August Corbet lui trouve dès lors « une portée inédite et presque symbolique ». Benoit met ici ouvertement son « talent largement connu et reconnu [...] au service de la renaissance culturelle flamande ».

Quand Benoit se met à composer *Lucifer* en 1865, il est considéré comme l'un des compositeurs belges les plus prometteurs du moment. Après plusieurs années à l'étranger, le jeune Benoit s'attelle à la composition de son premier oratorio sur un nouveau texte du célèbre poète Emanuel Hiel. Les attentes sont élevées dans le monde de la musique. La presse étrangère se livre à quelques conjectures à propos de cette nouvelle œuvre. Fait remarquable, elle voit en lui un disciple de la *Neudeutsche Schule* de Franz Liszt. Le *Süddeutsche Musik-Zeitung* parle du « jeune musicien belge d'avenir Pierre Benoit ». Le *New York Weekly Review* le qualifie de « jeune champion belge de la “musique de l'avenir” ».

Lucifer est la première grande collaboration entre Benoît et Hiel, qui se sont probablement rencontrés dans les cercles flamingants de Bruxelles dès 1857. Outre leurs origines modestes, ils partagent un flamingantisme engagé sur le plan socioculturel qui les motive à créer des chants de lutte, des œuvres de circonstance, un *zangspel* et de grandes œuvres pour chœur.

Dans des genres plus légers, comme les chansons et les chorals, ainsi que dans le théâtre musical, il est déjà courant de

composer sur des textes en néerlandais. Mais dans les cantates et les oratorios, la langue de Vondel est une exception. Benoit aurait longtemps hésité à composer *Lucifer* sur une traduction française du texte de Hiel. Cette affirmation est en contradiction avec les faits. Benoit et Hiel ont prévu de présenter leur œuvre le 30 août 1866, à l'issue du Congrès de langue et de littérature néerlandaises à Gand. Les chœurs sont en pleines répétitions quand le congrès est annulé et reporté d'un an en raison de l'épidémie de choléra qui sévit alors pendant l'été à Gand et qui fait chaque jour trente-six morts. Une nouvelle occasion de créer *Lucifer* se présente quelques semaines plus tard, le 30 septembre 1866, au Palais du Coudenberg de Bruxelles, lors des commémorations de la Révolution belge, organisées chaque année en mémoire de la victoire, le 26 septembre 1830, des révolutionnaires belges sur l'occupant hollandais.

Avec *Lucifer*, Emanuel Hiel livre un texte tantôt contemplatif, tantôt dramatique sur la victoire du bien sur le mal, de l'amour sur la haine, de la lumière sur les ténèbres, de l'esprit sur la matière. Dans un triptyque classique, il raconte, dans un style plein de lyrisme, l'histoire de Lucifer, ange déchu (le porteur de lumière ou l'étoile du matin), en s'inspirant de textes vétérotestamentaires à propos de cet ange vaniteux, chassé du ciel après s'être rebellé contre Dieu : « Te voilà tombé du ciel, Astre brillant, fils de l'aurore ! » (Ésaïe, 14, 12). Au fil des siècles, ce mythe du mal primitif a inspiré des légions d'écrivains et d'artistes plasticiens. Emanuel Hiel lui aussi se le réapproprie. Lucifer fait appel aux forces naturelles de la Terre, de l'Eau et du Feu pour pousser l'homme à se rebeller contre Dieu. Il convoque aussi les Esprits de l'Air, du Jour et de la Nuit, autant de créatures fantastiques souvent évoquées dans les contes populaires et la littérature romantique de l'époque.

Après un court prélude orchestral (en do mineur) où les bassons annoncent d'entrée de jeu le leitmotiv de Lucifer, les chœurs entonnent « *De zee is stil gelijk een graf* » (La mer se tait comme un tombeau). La nature est tranquille, mais une menace sourde se fait déjà entendre. Soudain, l'ambiance bascule (« *Wee! Hoort welk gezucht, dringt door de lucht* », Malheur ! Ah ! Quel soupir passe dans l'air ?). L'orchestre s'agite par les sauts d'octave à l'unisson des clarinettes, des bassons et des cordes, qui, selon les indications de Benoit, doivent être « *hevig en doorsnijdend* » (puissants et incisifs). Dans le chœur dédoublé et l'orchestre, le tourbillon (« *De wateren grollen en huilen als wolven* », Des vagues hurlantes, sauvages s'écroulent) se fait « rageur » (« *met volle kracht* ») et dans un triple *forte* surgit « un spectre : la Mort ! » (« *de afgrijpselijke Dood* »). Un deuxième moment paroxysmique s'ouvre lorsque le chœur au grand complet annonce à grand fracas l'arrivée de Lucifer, trônant sur la Mort. En arrière-plan, le chœur de garçons, soutenu par deux trompettes, scande toujours le nom de Lucifer (sur le leitmotiv de Lucifer), avant d'être rejoint par les deux ailes du chœur qui clament son nom de tous côtés, dans un effet stéréophonique. Dans un mouvement de grande ampleur, le chœur, au grand complet ou dédoublé, chante Lucifer et l'effet de son apparition (« *Het heelal rilt, wanneer zijn stemme trilt* », Partout l'effroi où vibre sa rude voix). Benoit fait déclamer (*verhalend*, en récitant) certains phrasés, dont le *passus* « *Dreigend houdt hij het duister oog omhoog gericht!* » (Morne, sombre, son œil menace en vain le ciel lointain !), introduit par le leitmotiv de Lucifer porté *fortissimo* par les hautbois, les clarinettes, les bassons et les cors. Tandis que le chœur des garçons scande à nouveau « Lucifer », le chœur dédoublé des Esprits de la Nuit répète « *De wateren grollen en huilen als wolven* » (Des vagues hurlantes, sauvages s'écroulent) avant de répéter à l'unisson le nom de l'ange déchu. Enfin, le personnage principal entre en scène : après sa déchéance, il est bien décidé à se venger et à engager le combat, au son du leitmotiv de la lutte acharnée joué aux premiers violons. À la deuxième strophe, Lucifer déclare que Dieu a brisé son âme altière.

À la troisième strophe, il chante qu'il ira lui-même ceindre le front de l'homme (« *met 't vuur dat in mijn hart gloeit* », du feu qui me dévore). Chaque strophe est chantée avec toujours plus d'emphase, le chœur appuyant systématiquement les derniers mots. Les clarinettes, bassons et violoncelles tiennent longtemps leurs accords, selon les annotations de la partition, pour exprimer la détermination de Lucifer. Ce dernier convoque les forces de la nature – la Terre, l'Eau et le Feu – et leur ordonne de faire germer l'envie, la haine et l'orgueil dans le cœur de l'homme afin de briser la toute-puissance de Dieu. Les trois forces de la nature sont chantées par un quatuor de solistes : la soprano et l'alto représentent le Feu ; le ténor et la basse incarnent respectivement l'Eau et la Terre. Ils reconnaissent en Lucifer leur maître et promettent d'exaucer ses vœux. La harpe énonce le leitmotiv du chœur de l'Humanité. Ensuite, à la fin du premier mouvement, le petit chœur des Esprits de l'Air (six chanteurs par pupitre, auxquels s'ajoute le quatuor de solistes) loue le destin de l'homme dans sa quête perpétuelle dans la magnifique création de Dieu, aveugle et ignorant de sa grandeur, et que Lucifer veut armer contre Dieu. Après une hymne parfois grandiose et ample, le premier acte se clôture par les envolées de la harpe qui réexpose le leitmotiv du chœur de l'Humanité. Tous les acteurs de la tragédie sont en présence. À l'instar d'un troubadour qui fait monter la tension, Benoit retient le souffle un instant et pose un long point d'orgue : Lucifer parviendra-t-il à gagner l'homme à sa cause ? L'homme préférera-t-il la matière à l'esprit ?

62

Les premières mesures du deuxième acte semblent suggérer immédiatement une réponse : les cors jouent *maestoso* le leitmotiv de la Volonté, immédiatement suivi par le leitmotiv de Lucifer aux cordes. La balle est dans le camp de Lucifer. Il convoque les trois Forces, qui lui présentent respectivement leur plan de bataille. La Terre, dans un solo de basse austère mais mélodique, déploie les trésors de ses entrailles pour offrir à l'Homme des richesses mais aussi des pouvoirs sans précédent. Après une exposition *forte* du leitmotiv de Lucifer et une brève intervention de l'Ange déchu, l'Eau entre en scène. Elle

garantit une nature fertile et des océans sur lesquels l'Homme pourra naviguer vers la victoire. L'aria tout en finesse du ténor est introduite par les flûtes et les premiers violons avec un motif descendant en doubles croches et est animée par des interjections du chœur d'hommes. Interprété par la soprano et l'alto (en solo et en duo), le Feu promet que quand son flambeau luira dans l'âme humaine, Dieu subira sa fin prochaine (« *als 't Gods almacht wil vernielen* »). Le Feu réexpose aussi son leitmotiv dans une aria menée *vivace* (amené de manière brève et pétillante sur un rythme pointé « *con sordine* » par les premiers violons). Il est épaulé par un chœur, ici un chœur de femmes à quatre voix. Une fois que les trois Forces ont fait montre de leur allégeance à Lucifer, la section se termine par une réexposition appuyée du leitmotiv de la Volonté.

Dans ce mouvement central, Benoit illustre ses talents de mélodiste. Il excelle à donner à la Terre, à l'Eau et au Feu leur propre personnalité, à la fois dans leur ligne de chant, mais aussi dans l'orchestration. La partition est annotée explicitement comme suit : pour la Terre : « *Donker gekleurd in 't orkest – en later helderder van kleur* » (Couleurs sombres dans l'orchestre, puis progressivement plus claires) ; pour l'Eau : « *Als orkestraal kleur – tussen het half donkere der Aarde en het heldertintelende van 't Vuur* » (Pour la couleur orchestrale – à mi-chemin entre la pénombre de la Terre et le chatolement du Feu) ; pour le Feu : « *Blaas- en strijkinstrumenten als kleur en karakter (vuursprankelend) heltintelend en vlug* » (Cordes et instruments à vent pour la couleur et caractère (crépitant) chatoyant et vélocité).

Le mouvement final est entamé avec férocité (« *woest aangevat* ») par l'orchestre avec le leitmotiv du combat. Lucifer interroge ensuite « *vertellend en breed* » (avec emphase) : « *Wil hij niet horen naar mijne wetten, wil hij zich tegen God niet verzetten?* » (Si l'homme doute de ma promesse, si l'orgueil contre Dieu ne le dresse, il n'écouterà pas mes lois, il ne s'opposera pas à Dieu). Si l'homme ne le suit pas dans sa rébellion, il le fera périr pour se venger de Dieu. C'est pourquoi il ordonne : « *Verdelgt hem, verzwelgt hem, Aarde,*

Water, Vuur! » (Qu'il meure ! Périssent dans l'ombre ! Terre ! Ondes ! Feu !) L'instabilité tonale renforce le sentiment de malaise et d'incertitude. Toutes les voix, qui symbolisent ensemble la Mort, éclatent d'un rire sarcastique. Les Esprits du Jour menacent de chasser les Esprits de la Nuit, mais le fringant Lucifer appelle à nouveau les Forces à faire œuvre destructrice. Cependant, l'ambiance bascule et le quatuor solo chante la lumière, rejoint par les voix célestes qui, soutenues par l'orgue, entonnent un « *Hossana!* » à la gloire de Dieu. Les Forces de la Nature, « *rustig en doordacht* (avec calme et mesure), révèlent leurs bonnes intentions et se joignent au chœur de *Hossana*. « *Al wat ademt looft de Heer* » (Toute vie chante Dieu), clament les Esprits du Jour. Lucifer, quant à lui, est assailli d'incertitudes. Dans un *allegro* furieux, il reconvoque les Forces et la Mort, mais les premières chassent la seconde et le chœur fait retentir un *Alleluia* « avec une belle ferveur » (« *bijzonder vurig* »). Lucifer apparaît une dernière fois et, au son sinistre des trompettes, s'avoue vaincu. Ses lamentations (« *Wee* », Las !) sont reprises en chœur avant de s'évanouir dans l'abîme. Femmes, hommes et enfants, unis dans le chœur de l'Humanité, dans un double chœur chatoyant et soutenu par l'orgue et l'orchestre au grand complet, louent l'amour, la sagesse et les forces de la nature. Ensemble, leur chant culmine avec une hymne de louange où « tous célèbrent en lui l'esprit, l'amour ! » (« *de kracht van geest en liefde!* »). Une arabesque à la harpe fait la transition vers un final fougueux et jubilatoire, où tous les solistes et les chœurs répandent un beau chant (« *een eindloos lied* »), un chant pénétrant, un chant vibrant (« *een hemels en krachtig heilgezang* ») qui culmine par « *de liefde is groot! de geest is groot!* » (L'amour est grand ! L'esprit est fort !).

Après cette création réussie, François-Joseph Fétis aurait prédit que le *Lucifer* de Benoit ferait le tour du monde. Lucifer est en effet devenu l'oratorio le plus joué de Benoit. Il sera interprété sur les scènes de quatre grandes capitales européennes : Amsterdam (1878), Paris (1883), Londres (Royal Albert Hall, 1889) et Vienne (1899). Grâce au succès

de la création de *Lucifer*, Peter Benoit est repéré par le collège communal d'Anvers, qui cherche à cette époque un nouveau directeur pour l'académie de musique de la ville. Le 1er août 1867, Benoit est donc nommé directeur de la *Vlaamse Muziekschool* d'Anvers, qu'il fera évoluer en trente ans en *Koninklijk Vlaams Conservatorium* et centre important de la vie musicale flamande.

Jan Dewilde

(traduction : Géraldine Lonnoy et François Delporte)

***Kerstmis* (1858)**

Le manuscrit de *Kerstmis* (pour soprano ou ténor, chœur mixte à quatre ou huit voix et orchestre) est daté du 17 août 1858. Son titre original (*Cantate de Noël* ou *Salut de Noël*) a été effacé du manuscrit et remplacé par *Kerstmis* (Noël). Que le lauréat du prix de Rome ait composé une cantate de Noël à Berlin n'a rien de surprenant. Depuis son enfance à Harelbeke, la liturgie catholique a toujours tenu une place prépondérante dans son parcours. Il est tout entier voué à la musique liturgique et sacrée. Des lettres datant de ses études au Conservatoire de Bruxelles révèlent que Benoit est exceptionnellement attentif et critique à l'égard des interprétations de la musique sacrée. Le jeune compositeur de 17 ans fustige à plusieurs reprises la piètre qualité de l'exécution musicale dans les églises bruxelloises. Il qualifie de médiocres et d'abominables les interprétations musicales entendues dans d'autres églises. Benoit connaît bien le décret canonique de 1842 qui impose aux « maîtres de chant et de musique » de privilégier une musique d'église sobre et « sacralisée » en latin. Le chant grégorien est également en plein essor en Belgique à cette époque. Dans sa correspondance, le compositeur déplore que l'interdiction des orchestres dans les églises et « surtout ce par quoi ils sont remplacés » enlève au culte « une grande part de sa sacralité ». Créée à Berlin en 1858, *Kerstmis* est donc une œuvre à mi-chemin entre la musique d'église mélodieuse et la musique chorale dans l'esprit orchestral.

66

Dans une lettre envoyée de Berlin et datée d'août 1858, Benoit écrit que *Kerstmis* s'ouvre sur « un *Andante pastoral* évoquant les bergers et leur troupeau ». L'œuvre commence en effet au son des bois qui installent une ambiance bucolique. Ces tonalités champêtres sont soudain interrompues par un chœur céleste d'anges chantant ses louanges à Dieu. Ce choral cède la place à un solo de ténor solennel annonçant la naissance du Christ. Benoit mêle le chœur et le soliste à des parties orchestrales subtiles et conclut

de manière originale non par une hymne finale jubilatoire, mais par un *diminuendo* qui, selon Benoit, « transmet l'émotion des bergers restés en arrière et se préparant à aller à Bethléem ».

Tom Janssens

(traduction : Géraldine Lonnoy et François Delporte)

Hoogmis (Messe solennelle) (1860)

Quand l'idée d'une « tétralogie sacrée » germe-t-elle dans l'esprit de Benoit ? Le 3 mars 1861, le musicologue et critique Edmond Van der Straeten, ami du compositeur, écrit dans le journal *L'Écho du Parlement belge* que Benoit a voulu exprimer « en quatre œuvres ses vues sur le fond et la forme des textes sacrés ». À ce stade, seules les deux premières œuvres de ce cycle sont achevées, mais le cadre général est posé : Benoit envisage une « épopée musicale chrétienne », une « tétralogie » sacrée sur le sens de la vie et de la mort. *Kerstmis* (Noël) est centrée sur la naissance du Christ. La *Messe solennelle* (1860), elle, objectivise la souffrance et les tourments du Christ. Selon Van der Straeten, les deux mouvements suivants incarnent la révélation et le triomphe de la doctrine chrétienne (*Te Deum*) et une réflexion sur la mort et l'au-delà (*Requiem*). Benoit achève sa *Messe solennelle* à Paris le 22 avril 1860, moins de six mois après la première de *Kerstmis*. Ténor, petit et grand chœur, orgue et orchestre : cette *Messe solennelle* est l'œuvre la plus ambitieuse composée jusque-là par Benoit.

68

Le *Kyrie* est entonné de façon mystérieuse et dramatique par les voix graves masculines du grand chœur, sur un accompagnement de cordes et de cors. Quatre solistes du petit chœur leur donnent la réponse. Cette musique tragique contraste avec « *Christe eleison* » que le petit chœur reprend en canon au-dessus des staccatos légers du grand chœur. Le *Kyrie* se clôture avec émotion par quelques échos instrumentaux qui viennent s'échouer avec les vagues mourantes des violoncelles et des contrebasses.

Benoit entame le *Gloria* à la manière d'une hymne où petit et grand chœurs alternent sur fond de rythmes cérémonieux et de cordes d'une grande solennité. La jubilation reste maîtrisée. Pas de trompettes tonitruantes ni de grondements de timbales. Benoit désamorce la grandiloquence par des passages plus humbles, avec notamment une variation

chorale sur les paroles « *gratias agimus tibi* ». Le revirement de style qui débouche sur le *Qui tollis peccata mundi* est également intéressant : Benoit réduit la nappe sonore aux deux chœurs et à l'orgue, avant d'occuper tout l'espace pour diriger l'attention de l'auditeur sur le *Miserere*.

Il est clair que Benoit adapte scrupuleusement sa musique au sens du texte liturgique. Naturellement, le *Credo*, fondement de la foi catholique, n'est pas que le mouvement le plus ambitieux. C'est aussi la substantifique moelle de la composition. Benoit l'entame par un prélude orchestral ténébreux. Sous une nappe de bois, les cordes déploient un mystérieux *Larghetto*. Peu à peu, l'envolée se fait lyrique jusqu'à ce que le chœur fasse retentir le mot « *credo* » (je crois). La rhétorique est limpide. La foi éclaire les ténèbres et la mélodie qui retentit ensuite sur « *Deum de Deo, Lumen de Lumine* » (Dieu de Dieu, Lumière des Lumières) reviendra à la fin comme thème de la fugue finale.

Benoit place une première césure musicale sur les mots « *Et incarnatus est* » : l'image du Christ incarné, mort sur la croix, est saisie dans un passage « *mezza voce* » à la fois feutré et opératique. L'agonie du mot « *crucifixus* » inspire à Benoit un entrelacs contrapuntique de voix. Sur les mots « *passus et sepultus* », on imagine le corps du Christ mis au tombeau.

69

La résurrection du Christ (*Resurrexit*) marque l'avènement d'un nouveau chapitre. Le petit et le grand chœur proclament à l'unisson la résurrection du Christ et son retour le jour du Jugement dernier. La musique de Benoit, austère et impressionnante, fait primer l'essence du texte. Le long passage final du *Credo* s'ouvre par une fugue dont le sujet évoque la lumière divine. Dès qu'il est question de la foi en « l'Église unifiée, sainte, catholique et apostolique », les voix entrelacées des petit et grand chœurs s'entrechoquent.

Segment le plus court de la *Messe solennelle*, le *Sanctus* s'ouvre par une quadruple exclamation majestueuse du mot « *sanctus* » sur des rythmes syncopés. Benoit opte ensuite pour des mélodies descendantes (« *Dominus Deus Sabaoth* »). Les chœurs et l'orchestre entonnent ensuite une ode jubilatoire sur les mots « *Hosanna in excelsis* ». Le *Benedictus* (*Andante religioso*) qui suit est imagé et coloré : après quelques arpèges à la harpe, les violoncelles se lancent dans une mélodie hymnique. Graduellement et « *met geestvervoering* » (avec entrain), la musique bascule dans une reprise du *Hosanna in excelsis*.

Benoit considérait sa *Messe solennelle* comme un drame sacré. L'*Agnus Dei*, qui recrée l'ambiance dramatique et mélancolique du *Kyrie*, le confirme. Il s'agit également d'une supplique : la dramaturgie à l'entame de ce segment ne laisse planer aucune ambiguïté. On assiste au sacrifice sacramentaire du Christ pour les péchés de l'Homme. Une version *a cappella* du geste de paix (« *Dona nobis pacem* », Accorde-nous la paix) est le prélude au final mélodieux et feutré de cette *Messe solennelle*.

70

Tom Janssens

(traduction : Géraldine Lonnoy et François Delporte)

La création de la *Messe solennelle* fait de Peter Benoit l'un des compositeurs les plus importants du pays. Le 21 juillet 1863 résonne dans la cathédrale bruxelloise le nouveau et troisième opus de sa tétralogie sacrée. Le *Te Deum* (littéralement « Dieu, nous Te louons »), en plus d'être une hymne au Christ, est également un résumé du fondement du christianisme : le pardon des péchés. C'est précisément pour cette raison que le *Te Deum* constitue le point d'orgue insouciant de la tétralogie de Benoit. Il se présente comme une hymne de louange virile s'insérant entre le drame de la *Messe solennelle* et la tragédie du *Requiem*.

Le *Te Deum* s'ouvre de manière imposante avec les ténors et les basses qui chantent les premiers mots *fortissimo*, suivis par le double chœur au grand complet. Le récitatif orchestral qui ponctue cette double exclamation est indubitablement inspiré de la *Neuvième Symphonie* de Beethoven. Par une montée chromatique inattendue en *crescendo*, Benoit amène une gigantesque apothéose en quadruple *forte*. Le passage fugué beethovénien qui suit fait émerger une nouvelle sonorité dans le vocabulaire compositionnel de Benoit. Après un *Sanctus* feutré pour double chœur et orgue, un nouveau passage plus apaisé commence. Cependant, le contraste est de courte durée. Benoit renoue bien vite avec la majesté sacrée des premières pages.

71

Une première césure apparaît avec la répétition textuelle et musicale de l'apothéose, sur « *Te Deum laudamus* ». Jusqu'à présent, la musique de Benoit glorifiait surtout la majesté de Dieu. Les silences soudains et la transition en accords mineurs annoncent le propos de l'incarnation chrétienne et l'image du Christ en tant que sauveur. Benoit fait progressivement monter la tension jusqu'à ce que résonne « *Te Deum laudamus* ». La musique prend le relais du texte : seule la foi en Dieu absout l'homme pécheur de son désir de miséricorde.

Tom Janssens

(traduction : Géraldine Lonnoy et François Delporte)

Commencée en 1858 avec la cantate de Noël et donc la naissance du Christ, « l'épopée musicale chrétienne » de Benoit se termine par une réflexion musicale sur la mort et l'au-delà. La première de son *Requiem* a lieu le 23 septembre 1863 en la cathédrale Saints-Michel-et-Gudule de Bruxelles, dans le cadre des célébrations de l'indépendance de la Belgique. Comparativement aux trois tableaux précédents de la tétralogie, le *Requiem* est particulièrement modeste et austère. Une fois de plus, Benoit adapte son style d'écriture au texte et à la portée du message.

Le compositeur entame son *Requiem* sur un mode particulièrement austère, par un cor solitaire égrenant un motif fondamental sur quatre notes. Après ce solo de cor feutré comme un murmure (« *misterioso* » est noté dans la partition), les ténors et les basses du grand chœur distillent les mots « *Requiem aeternam* ». Quand le cor entonne pour la troisième fois le leitmotiv, les timbales, les clarinettes et les cordes se mêlent aux voix du chœur. Sur les mots « *Et lux perpetua luceat eis* » (Et que la lumière éternelle brille sur eux), l'ambiance bascule et le chœur d'hommes s'impose par progressions harmoniques, qui culminent par une triple invocation de Dieu.

72

L'orchestration de Benoit est exceptionnellement économe et compacte. À l'exception des interventions du cor et des timbales, l'orchestre se met entièrement au service du chœur. C'est d'autant plus évident dans le *Kyrie* qui suit, entonné *espressivo* par le petit chœur et les bois. Lors des interventions du grand chœur, les cordes viennent illuminer les voix. Benoit opte pour un contraste traditionnel entre un *Kyrie* (« Seigneur, prends pitié de nous ») doux et fluide en majeur et un *Christe* (« Christ, prends pitié de nous ») plus sombre en mineur.

Le *Dies irae*, qui annonce le jugement dernier, est généralement agité et tumultueux. Benoit ne déroge pas à la règle. L'entame est majestueuse. Le chœur et l'orchestre au grand complet scandent le texte à l'unisson et par des phrases véhémentes jusqu'au retentissement des cuivres amené en triple *forte*. Dans la partition, ce motif sinistre symbolise le Jugement dernier. Il est répété par trois fois par le chœur de femmes, qui entrecoupe violemment les voix masculines sur les « *Dies irae* ». La marche puissante et percutante du grand chœur est freinée à deux reprises par le petit chœur, qui répond par des phrasés réconfortants accompagnés par les bois. Benoit reprend ensuite le leitmotiv du premier mouvement comme base des mots « *Rex tremendae majestatis* » (Roi d'une majesté redoutable) et le mène à un point culminant sur le motif du Jugement dernier (« *salva me* », sauve-moi).

La section centrale du *Dies irae* est entamée par un *Recordare* (« Rappelle-toi, Jésus très bon »). Elle marque un basculement du texte, qui passe de la crainte et de la peur à l'humilité. Musicalement aussi, Benoit délaisse le caractère féroce et tourmenté : le petit et le grand chœur se rejoignent dans un passage éthéré *a cappella*.

73

Dès le retour des cordes, le chœur entonne le troisième mouvement du *Dies irae* avec le *Confutatis maledictis* (« Quand les maudits, couverts de honte »). Sur les coups d'archet des violons, les cordes graves et le petit chœur entonnent le leitmotiv du premier mouvement et, quelques instants plus tard, le motif du Jugement dernier retentit sur « *maledictis* ». Ce faisant, Benoit boucle la boucle, ramenant le *Dies irae* à l'ambiance lourde et imposante qui l'a vu naître.

Le *Sanctus* est le mouvement le plus court du *Requiem* de Benoit. Les voix de garçons (ou sopranos) l'entonnent à trois reprises, ponctué par les notes perlées de la harpe et les interventions cérémonieuses à l'orgue. Il est suivi d'une hymne de louange à Dieu, courte

mais impressionnante, interprétée par l'ensemble des chœurs. Le *Sanctus* est un prélude au *Benedictus*, plus ample, qui s'ouvre sur les envolées célestes de la harpe et les *pizzicati* des cordes. Le *Benedictus* se termine par une reprise du cri de joie : « *Hosanna* ».

L'*Agnus Dei* renoue avec l'ambiance d'un requiem. Les bois plaquent des accords amples et mystérieux, après quoi les basses invoquent par trois fois l'Agneau de Dieu. Les cordes graves et les roulements de timbales viennent assombrir la tonalité. L'agitation monte graduellement. Benoit fait retomber la tension sur les mots « *Dona eis requiem* » (Donnez-leur le repos éternel), soutenus par des notes répétées à la trompette et aux timbales. Dans un court passage central, les bois et les cordes invitent les deux chœurs à des mélodies chorales. Puis, venu de nulle part, le leitmotiv du cor se fait soudain entendre à nouveau. Quelques coups de timbales le ponctuent, avant que les cordes et les clarinettes ne transmettent le leitmotiv au chœur, qui entame le final de la messe des morts de Benoit par une prière introspective, à peine accompagnée, pour le repos éternel. Après quelques arabesques à la harpe, Benoit conclut comme il avait commencé : avec le sobre leitmotiv au cor.

Tom Janssens

(traduction : Géraldine Lonnoy et François Delporte)

The Antwerp Symphony Orchestra (“The Royal Philharmonic Orchestra of Flanders”) is the symphony orchestra of Flanders, having the world-renowned Queen Elisabeth Hall as its home base. The orchestra is led by chief conductor Elim Chan, honorary conductor Philippe Herreweghe, and emeritus conductor Jaap van Zweden. It performs several concerts each year in prestigious Belgian and international concert venues.

Besides being the orchestra in residence of the Queen Elisabeth Hall, the Antwerp Symphony Orchestra is also the custodian of the classical repertoire in this golden hall. ‘Elisabeth Klassiek’ is a hallmark of the Antwerp Symphony Orchestra for classical concerts of the highest quality. In addition to staging its own productions in its residence, the orchestra also invites leading international orchestras to give concerts in this state-of-the-art concert hall.

Thanks to its own concert series at the Concertgebouw (Bruges), Muziekcentrum De Bijloke (Ghent), Bozar (Brussels) and CC HA (Hasselt), the orchestra occupies a unique position in Flanders. The Antwerp Symphony Orchestra is also proud of its structural international ties, performing concerts in multiple venues in neighbouring countries each season. In addition to this, the orchestra also organises an international tour each year (Spain in 2023 and the Baltics in 2020).

75

Besides its regular concerts, the Antwerp Symphony Orchestra continues to develop its extensive range of educational and social projects, with which the orchestra takes children, young adults, and people from diverse backgrounds, on a journey through the world of symphonic sound. These projects contribute to the orchestra’s unique position on the Belgian cultural landscape, as the first orchestra to tailor its activities to focus on the broad impact of classical music.

#thesoundofantwerp

www.antwerpsymphonyorchestra.be

Het Antwerp Symphony Orchestra is het symfonisch orkest van Vlaanderen, met de vermaarde Koningin Elisabethzaal in Antwerpen als thuisbasis. Het orkest staat onder leiding van chef-dirigent Elim Chan, eredirigent Philippe Herreweghe en dirigent emeritus Jaap van Zweden, en brengt concerten op de grootste podia in binnen- en buitenland.

Behalve residentieorkest van de Elisabethzaal is Antwerp Symphony ook de behoeder van het klassieke repertoire in haar gouden zaal. Onder de noemer 'Elisabeth Klassiek' worden alle kwalitatief hoogstaande klassieke concerten in de Elisabethzaal verzameld. Complementair aan de eigen producties nodigt Antwerp Symphony internationale toporkesten uit voor concerten in de beste concertzaal van het land.

Dankzij eigen concertreeksen in Concertgebouw (Brugge), Muziekcentrum De Bijloke (Gent), Bozar (Brussel) en CC HA (Hasselt) bekleedt het orkest een unieke positie in Vlaanderen. In het buitenland wordt het Antwerp Symphony Orchestra uitgenodigd door de belangrijkste concertzalen en internationale concertreizen door Europa en Azië vormen een constante in de kalender.

Naast zijn reguliere concerten creëerde het Antwerp Symphony Orchestra een uitgebreid aanbod aan educatieve en sociale projecten, waarmee het orkest kinderen, jongeren en mensen met verschillende achtergronden doorheen de symfonische klankenwereld gidst.

Deze projecten geven het orkest een unieke positie binnen het Belgische cultuurlandschap, als het eerste orkest dat de brede impact van klassieke muziek een belangrijke plaats gaf in haar werking.

#thesoundofantwerp

www.antwerpsymphonyorchestra.be

L'Antwerp Symphony Orchestra

L'Antwerp Symphony Orchestra (The Royal Philharmonic Orchestra of Flanders) est l'orchestre symphonique de Flandre, établi dans la célèbre Salle Reine Élisabeth d'Anvers. L'orchestre est placé sous la direction de sa cheffe principale Elim Chan, du chef honoraire Philippe Herreweghe et du chef émérite Jaap van Zweden. Il se produit en concert sur les plus grandes scènes nationales et internationales.

L'Antwerp Symphony Orchestra n'est pas que l'orchestre en résidence de la Salle Reine Élisabeth, il est aussi le gardien du répertoire classique dans cette salle d'exception. Fort de son héritage culturel, le label de qualité « Elisabeth Klassiek » est attribué à des concerts de grande qualité. En marge de ses productions en résidence, l'orchestre invite chaque année des orchestres internationaux de premier plan à se produire dans cette salle exceptionnelle.

Ses séries de concerts au Concertgebouw (Bruges), au Centre musical De Bijloke (Gand), à Bozar (Bruxelles) et au centre culturel HA (Hasselt) lui ont valu d'occuper une place majeure sur la scène culturelle flamande. L'Antwerp Symphony Orchestra jouit aussi d'un bel ancrage structurel à l'étranger puisque, saison après saison, il est invité à se produire sur les scènes des pays voisins. L'orchestre effectue également une tournée chaque année, et dernièrement en Espagne (2023) et dans les pays baltes (2020).

77

En marge de ses concerts ordinaires, l'Antwerp Symphony Orchestra porte un large éventail de projets socio-éducatifs. À cette occasion, l'orchestre fait découvrir l'univers symphonique aux enfants, aux adolescents et aux personnes d'horizons différents. Ces projets confèrent à l'orchestre une exclusivité dans le paysage culturel belge. C'est en effet le premier orchestre à avoir accordé une place de choix à la large portée de la musique classique dans ses activités.

Find the sung texts here
Vind hier de gezongen teksten
Retrouvez ici les textes chantés:



For even more great music visit
www.outthere-music.com/en/labels/fugalibera



© Simon Van Boxtel