



Joseph Haydn • Die Schöpfung

Christina Landshamer – Maximilian Schmitt – Rudolf Rosen

Collegium Vocale Gent – Orchestre des Champs-Élysées

Philippe Herreweghe



Joseph Haydn (1732-1809)

Die Schöpfung, Hob. XXI:2

Christina Landshamer (soprano) – *Gabriel / Eva*

Maximilian Schmitt (tenor) – *Uriel*

Rudolf Rosen (bass) – *Raphael / Adam*

Collegium Vocale Gent

Orchestre des Champs-Élysées

Philippe Herreweghe

Recording: March 24-26, 2014, Studio IV, Flagey, Brussels – Sound Engineer: Markus Heiland (Tritonus) – Recording Producer, Editing, Mastering: Andreas Neubronner (Tritonus) – Liner Notes: Charles Johnston – French translation of the libretto: All rights reserved (with thanks to Warner Music) – Cover picture: Michel Dubois (Courtesy Dubois Friedland) – Photographs Philippe Herreweghe: Michiel Hendryckx – Design: Casier/Fieuchs – Executive Producer: Aliénor Mahy

CD 1

ERSTER TEIL

[1]	Einleitung <i>Die Vorstellung des Chaos</i>	4'53
[2] 1.	Rezitativ mit Chor (Raphael, Chor, Uriel) <i>Im Anfange schuf Gott Himmel und Erde</i>	2'26
[3] 2.	Arie mit Chor (Uriel, Chor) <i>Nun schwanden vor dem heiligen Strahle</i>	3'34
[4] 3.	Rezitativ (Raphael) <i>Und Gott machte das Firmament</i>	1'56
[5] 4.	Chor mit Sopransolo (Gabriel) <i>Mit Staunen sieht das Wunderwerk</i>	2'01
[6] 5.	Rezitativ (Raphael) <i>Und Gott sprach: Es sammle sich das Wasser</i>	0'41
[7] 6.	Arie (Raphael) <i>Rollend in schäumenden Wellen</i>	3'56
[8] 7.	Rezitativ (Gabriel) <i>Und Gott sprach: Es bringe die Erde Gras hervor</i>	0'31
[9] 8.	Arie (Gabriel) <i>Nun beut die Flur das frische Grün</i>	4'51
[10] 9.	Rezitativ (Uriel) <i>Und die himmlischen Heerscharen</i>	0'12
[11] 10.	Chor <i>Stimmt an die Saiten</i>	2'09
[12] 11.	Rezitativ (Uriel) <i>Und Gott sprach: Es sei'n Lichter an der Feste des Himmels</i>	0'33
[13] 12.	Rezitativ (Uriel) <i>In vollem Glanze steigt jetzt</i>	2'51
[14] 13.	Chor mit Soli (Chor, Gabriel, Uriel, Raphael) <i>Die Himmel erzählen die Ehre Gottes</i>	4'07

ZWEITER TEIL

[15] 14.	Rezitativ (Gabriel) <i>Und Gott sprach: Es bringe das Wasser</i>	0'30
[16] 15.	Arie (Gabriel) <i>Auf starkem Fittiche schwinget sich der Adler stolz</i>	6'55
[17] 16.	Rezitativ (Raphael) <i>Und Gott schuf große Walfische</i>	1'53
[18] 17.	Rezitativ (Raphael) <i>Und die Engel rührten ihr' unsterblichen Harfen</i>	0'25
[19] 18.	Terzett (Gabriel, Uriel, Raphael) <i>In holder Anmut stehn</i> 19. Chor mit Soli (Gabriel, Uriel, Raphael, Chor) <i>Der Herr ist groß in seiner Macht</i>	6'33
Total Time CD1		51'10

CD 2

[ZWEITER TEIL]

[1]	20.	Rezitativ (Raphael) <i>Und Gott sprach: Es bringe die Erde hervor lebende Geschöpfe</i>	0'27
[2]	21.	Rezitativ (Raphael) <i>Gleich öffnet sich der Erde Schoß</i>	2'53
[3]	22.	Arie (Raphael) <i>Nun scheint in vollem Glanze der Himmel</i>	3'11
[4]	23.	Rezitativ (Uriel) <i>Und Gott schuf den Menschen</i>	0'35
[5]	24.	Arie (Uriel) <i>Mit Würd' und Hoheit angetan</i>	3'20
[6]	25.	Rezitativ (Raphael) <i>Und Gott sah jedes Ding</i>	0'22
[7]	26.	Chor <i>Vollendet ist das große Werk</i>	
	27.	Terzett (Gabriel, Uriel, Raphael) <i>Zu dir, o Herr, blickt Alles auf</i>	
	28.	Chor <i>Vollendet ist das große Werk</i>	8'03

DRITTER TEIL

[8]	29.	Rezitativ (Uriel) <i>Aus Rosenwolken bricht</i>	3'57
[9]	30.	Duett und Chor (Eva, Adam, Chor) <i>Von deiner Güt', o Herr und Gott</i>	9'05
[10]	31.	Rezitativ (Adam, Eva) <i>Nun ist die erste Pflicht erfüllt</i>	2'30
[11]	32.	Duett (Adam, Eva) <i>Halde Gattin, dir zur Seite</i>	7'34
[12]	33.	Rezitativ (Uriel) <i>O glücklich Paar</i>	0'24
[13]	34.	Schlusschor <i>Singt dem Herren alle Stimmen!</i>	3'37
		Total time CD2	46'06

Collegium Vocale Gent

Soprano Ulrike Barth, Annelies Brants, Inge Clerix, Sylvie De Pauw, Emilie De Voght,
Katja Kunze, Chiyuki Okamura, Elisabeth Rapp, Mette Rooseboom, Kathrin Volkmann

Alto Carla Babelegoto, Sofia Gvirtz, Gudrun Köllner, Lucia Napoli,

Katherine Nicholson, Cécile Pilorger*, Sandra Raoux, Mieke Wouters

Tenor Malcolm Bennett, Dan Martin, Yves Van Handenhove, Josef Pollinger,

Florian Schmitt, João Sebastião, René Veen, Clemens Volkmar

Bass Elias Benito, Stefan Drexelmeier, Georg Finger, Joachim Höchbauer, Philipp Kaven,
Matthias Lutze, Julián Millán, Michael Rapke, Kai-Rouven Seeger, Robert van der Vinne

Chorusmaster Benjamin Bayl

*choir soloist in No. 34 *Singt dem Herren alle Stimmen!*

Orchestre des Champs-Élysées

Violin 1 Alessandro Moccia, Roberto Anedda, Ilaria Cusano, Asim Delibegovic,
Solenne Guilbert, Thérèse Kipfer, Andreas Preuss, Enrico Tedde, Sebastiaan van Vucht
Violin 2 Bénédicte Trotreau, Adrian Chamorro, Isabelle Claudet, Virginie Descharmes,
Jean-Marc Haddad, Corrado Lepore, Corrado Masoni, Giorgio Oppo.
Viola Catherine Puig, Marie Beaudon, Agathe Blondel, Laurent Bruni, Brigitte Clément,
Delphine Grimbert, Wendy Ruymen
Cello Ageet Zweistra, Michel Boulanger, Vincent Malgrange, Hilary Metzger,
Andrea Pettinau, Harm Jan Schwitters
Double bass Axel Bouchaux, Damien Guffroy, Michel Maldonado, Massimo Tore
Flute Alexis Kossenko, Amélie Michel, Giulia Barbini
Oboe Marcel Ponseee, Taka Kitazato
Clarinet Nicola Boud, Daniele Latini
Bassoon Julien Debordes, Jean-Louis Fiat
Contrabassoon Robert Percival
Horn Jean-Pierre Dassonville, Jean-Emmanuel Prou
Trumpet Alain De Rudder, Steven Verhaert
Trombone Harry Ries, Guy Hanssen, Wim Becu
Timpani Marie-Ange Petit
Fortepiano Maude Gratton

Continuo Ageet Zweistra (cello), Axel Bouchaux (double bass), Maude Gratton (fortepiano)

ENGLISH

AND THERE WAS LIGHT

In April 1798, Fredrik Samuel Silverstolpe (1769-1851), Swedish chargé d'affaires in Vienna and friend of Haydn, was present at the first rehearsal of *Die Schöpfung* (*The Creation*) at the Palais Schwarzenberg:

No one, not even Baron van Swieten, had seen the page of the score wherein the birth of light is described. That was the only passage of the work which Haydn had kept hidden. I think I see his face even now, as this part sounded in the orchestra. Haydn had the expression of someone who is thinking of biting his lips, either to hide his embarrassment or to conceal a secret. And in that moment when light broke out for the first time, one would have said that rays were hurled forth from the composer's burning eyes. The enchantment of the electrified Viennese was so general that the orchestra could not proceed for some minutes.

Haydn was ever the master of surprise, and not only in his symphony that bears that nickname. On this occasion he had carefully concealed from his circle (apparently even Swieten, the work's librettist), and doubtless the musicians themselves, the masterstroke of his new oratorio. The listeners in Prince Schwarzenberg's town house that day must already have been bemused and impressed by the work's mysterious prelude, the 'Representation of Chaos', in which a *forte* unison C is followed by shifting, constantly unresolved harmonies, positively Tristanesque towards the end, and thematic scraps tossed from one instrument to another, evoking a universe 'without form or void', until the hushed final chords at last settle on a sombre C minor. A solo bass, later joined by the chorus, *sotto voce*, intones the opening words of Genesis, known to all present; at the key moment of the creation of light, the orchestral players remove the mutes they have been using since the start' while the chorus sings 'And there was . . . ' *a cappella*; then voices and instruments combine in a gigantic C major outburst on the vital word 'Light'. The symbolism is obvious, yet overwhelming each time one hears the music anew. And the surprises continue after this musical 'Big Bang'. For immediately the bass is replaced by the brighter tones of a tenor and, after a brief stretch of recitative, C is unexpectedly forsaken for A major, a sixth higher and more radiant still, in the first aria (no.2) – which, equally unexpectedly, plunges back into C minor and turns dramatically into a chorus at the evocation of the 'endless night' to which 'hell's spirits' are consigned.

Yet there was also a surprise at another level: that Haydn, the presiding genius of instrumental music, should be writing such a large-scale vocal work at this late stage in his career, and that the work in question should

be in many respects so innovative. He had already written an oratorio, *Il ritorno di Tobia* (1775, revised 1784) – but this was in the old-fashioned Italianate style then current in Vienna, with a rigid alternation of recitatives and lengthy da capo arias relieved only by the occasional chorus, very different from the flexible structure pioneered in *The Creation*. He had composed operas, but these had been little performed outside the remote and exclusive setting of Eszterháza Palace. He had produced some fine masses, but mostly in the earlier part of his career, since his employer Prince Nicolaus I Esterházy had no interest in church music and elaborate liturgical music was in any case outlawed under Joseph II.

Recently, though, things had begun to change. Prince Nicolaus's death in 1790 had permitted Haydn to take up Johann Peter Salomon's offer of composing for London, where he spent some three years in all between 1791 and 1795. He wrote chiefly instrumental music there (notably Symphonies 93-104, his last), but was enormously impressed by the Handel oratorios he heard, sometimes performed on a massive scale with choirs of several hundred, as at the Handel Commemoration in Westminster Abbey in 1791. Here he witnessed for himself the impact of large choral forces in such works as *Messiah* and *Israel in Egypt*, and this seems to have renewed his interest in writing for them. Already in London he composed a short but powerful 'madrigal' for chorus and orchestra, *The Storm*, and began work on an abortive setting of an English patriotic ode, *Invocation to Neptune (Mare clausum)*. On his return to Vienna in 1795, circumstances combined to push him further in the direction of choral music. His sole duties for the new Prince Esterházy, Nicolaus II, were to write an annual mass for Princess Marie Hermenegild's name day, and in 1796 he actually composed two settings, the *Heiligmesse* and *Paukenmesse*. In their blend of traditional liturgical techniques such as fugue and canon with the immensely sophisticated symphonic style Haydn had developed in London, these works clearly look forward to *The Creation*. In Vienna Haydn also came into regular contact with Baron Gottfried van Swieten, an influential patron of music whose love for the late Baroque repertory had already prompted him to organise oratorio performances under the auspices of the 'Gesellschaft der Associierten Cavaliers', an association of wealthy nobles he had founded for this purpose. In the late 1780s he had commissioned Mozart to arrange several Handel works (including *Messiah*), and Haydn may well have heard these at the time. Now Swieten moved to secure the older composer's services for his concerts. First, in 1795, he commissioned a version with chorus of an earlier orchestral work of Haydn's, *The Seven Last Words of Christ*, although this merely meant underlaying words to the orchestral parts and hardly adumbrated a new oratorio style.

The next project was much more ambitious – and was a direct result of Haydn's London visits. Shortly before his final departure in 1795, Salomon had offered the composer a libretto on the subject of the Creation that was

supposed to have been originally written for Handel. He declined the idea of setting it in English, for England, but brought it back to Vienna and showed it to Swieten, who related in 1799 that he 'recognised at once that such an exalted subject would give Haydn the opportunity I had long desired, to show the whole compass of his profound accomplishments and to express the power of his inexhaustible genius' and therefore 'resolved to clothe the English poem in German garb' for Haydn to set. This original libretto, by an unknown author, is lost, and so we cannot determine to what extent Swieten modified it, but it seems clear that the combination of biblical texts (Genesis, paraphrases of psalms) and poetic commentaries and descriptive passages inspired by (and sometimes quoting from) Milton's *Paradise Lost* already existed in the English. Swieten also produced an English version of his own to fit his German words and Haydn's setting of them, for the idea from the outset was to issue the work in a bilingual edition, which duly appeared in 1800, published by Haydn himself.²

Baron van Swieten most likely commissioned the oratorio some time in 1796: a letter from Albrechtsberger to Beethoven from December of that year mentions that Haydn has his head full of the work and hopes to finish it soon. He worked from a fair copy of the German text which the Baron had annotated with suggestions for musical setting (this is still extant, and reveals that in many cases Haydn complied with his librettist's ideas). Surviving sketches, notably for the Representation of Chaos, show that the composer took considerable pains over honing his ideas – perhaps because Swieten apparently had the individual movements played by a small ensemble and rejected those he felt unworthy of the subject. According to Silverstolpe, the first draft was complete in September 1797, but Haydn must have continued working on it until the premiere in the spring of 1798, so that the composition probably took some eighteen months in all.

The Creation lasts around an hour and three-quarters – short by eighteenth-century oratorio standards (*Il ritorno di Tobia* clocks in at nearly three hours), and a remarkable tribute to Haydn's powers of concentration in treating such a large subject so concisely; he was obviously conscious of the need not to weary the listener, since his biographer Griesinger tells us that he declined the original English libretto partly because its musical setting would have taken around four hours. Swieten must therefore have cut the text. Nevertheless, the original structure was evidently a good and clear one. The first two parts deal with the six days of the Creation. Each Day begins with the biblical narration (Genesis – the German text is translated from the Authorised Version, not taken from any known German Bible) in recitative, often starting with the tag 'And God said . . .' This is followed by commentary on the events just recounted (in verse with Miltonic echoes), which Haydn sets in a flexible combination of recitative, arias, ensembles and choruses; the text frequently gives opportunities for musical tone-painting in the description of the newly created natural phenomena

or beings. The Day ends with a chorus of praise (generally paraphrasing the Psalms). Part Three moves further away from Genesis and closer to Milton by imagining the scene in the Garden of Eden on the Seventh Day, when God is resting and Adam and Eve first offer thanks to their Creator, then discover and declare their love for each other, before a grand concluding chorus with all participants.

In the 'Amens' of that last chorus only, Haydn writes a few bars for a solo alto, who is generally drawn from the choir;³ otherwise the work calls for soprano, tenor and bass soloists. In Parts One and Two, they represent the archangels Gabriel, Uriel and Raphael respectively, while in Part Three soprano and bass sing the roles of Adam and Eve – different singers are sometimes engaged for these (it is true that Adam's part is somewhat higher in tessitura than Raphael's), but this was not Haydn's practice. All three require considerable vocal flexibility for the frequent coloratura passages, and a wide compass: Gabriel must have easy top B flats for both her arias and a ringing top C to ride over the chorus in no.4, 'Mit Staunen seht das Wunderwerk', while Raphael needs a resonant bottom F to evoke the 'tread of heavy beasts' (no.22) as well as a high F sharp for the Trio and Chorus nos.18 and 19. Though he only has one aria as against his partners' two apiece (and their duets in Part Three), the tenor is assigned perhaps the noblest of all, 'Mit Würd' und Hoheit angetan' (no.24), which describes the creation of the first human beings, and the wonderful accompanied recitative depicting the first sunrise and moonrise (no.12). The soloists must also work well as a team, since Haydn writes a great deal for them in duet or trio textures, as in an opera, most eloquently in the trio 'Zu dir, o Herr' that forms the middle section of the closing chorus of Part Two (no.27), which has strong echoes of Mozart's *Zauberflöte* – as indeed does the somewhat daring, contredanse-like duet in Part Three (no.32) in which Adam and Eve seem to become the naïve young lovers Papageno and Papagena.

Though the writing is less challenging for the singers, the choruses also make a major contribution to the work's impact. Haydn did not necessarily require the sheer weight of numbers he had witnessed in the monster Handel concerts in London – his own forces in performance ranged from sixty or seventy choristers to just eight, depending on circumstances – but the Handelian inspiration is evident throughout, most clearly in 'Stimmt an die Saiten' (no.10) and in the work's final chorus (no.34), both featuring extended Baroque coloratura and a strict fugue. A double fugue also concludes Part Two, with magnificent exposed dissonances accentuated by the full orchestra and a thrilling ending on a timpani roll cutting through the final chords. Indeed, what makes the work so rich is perhaps above all its incomparable orchestration, with Haydn reinventing the Handelian model in the light of his forty years of symphonic experience. This is seen, of course, in the Chaos – developing techniques from the slow introductions of the 'London' Symphonies, such

as no. 102 and 103 – and the prelude to Part Three, limning the Garden of Eden with three flutes in an idyllic E major, but is equally striking in the passages of tone-painting, notably the arias nos. 6 (the creation of seas, mountains and rivers in an imaginative transposition of the traditional ‘rage’ aria of *opera seria*) and 15 (the various species of birds, with woodwind and strings fluttering and twittering alongside the soprano). The wittiest example of illustrative writing is the accompanied recitative no. 21, depicting the creation of the animal kingdom: trilling strings combined with *fortissimo* trombones and contrabassoon for the roaring lion, a flute-led pastorale for the grazing cattle, tremolando strings for the buzzing of insects, slithery cellos for the worm, and so on. (It is worth pointing out that, here and elsewhere, the singer identifies each musical symbol only after we have heard it.) As in the late Mozart operas, each movement boasts subtly varied scoring, and the woodwind writing (especially for clarinet, hitherto little used by Haydn) is sensuously beautiful.

The Creation received its first performances, by invitation only, at the Palais Schwarzenberg on 29 and 30 April 1798, followed by three more within a few weeks. It had been agreed that all performance costs were to be borne by the Gesellschaft der Associierten and the composer was to receive a fee of 500 ducats – five times what Mozart had been paid for each of his Da Ponte operas; in the event, Prince Schwarzenberg was so delighted by what he heard at the rehearsal mentioned above that he added another 100 ducats from his own pocket. The first public performances came only in 1799, and soon the work was heard all over Europe, to well-nigh universal acclaim.

Thereafter, for all his subsequent activity – which included another masterpiece in collaboration with Baron van Swieten, *Die Jahreszeiten* (*The Seasons*, 1801) – Haydn’s life in Vienna was very much bound up with *The Creation*. As long as his strength permitted it, he conducted the work regularly, mostly at charity concerts. And the touching coda to his public existence occurred on 27 March 1808, when all of musical Vienna was present at a performance of the oratorio conducted by Salieri in the hall of the Old University. The frail composer was obliged to leave after Part One, but not before he had once more heard thunderous applause at ‘And there was Light’. Then ‘Haydn gestured towards Heaven with his hands and said: “It comes from there!”’

Charles Johnston

- 1 The earliest orchestral parts show that not only the strings, but also the brass and timpani were muted.
- 2 This is why we have chosen to print his English version in this booklet, despite its sometimes unidiomatic language, since it is still widely known and performed in the English-speaking world, although Philippe Herreweghe’s performance is naturally sung in German.
- 3 Except in the famous Karajan recording of the 1960s, for which Christa Ludwig was engaged!

FRANÇAIS

ET LA LUMIÈRE FUT

En avril 1798, Fredrik Samuel Silverstolpe (1769-1851), chargé d'affaires suédois à Vienne et ami de Haydn, assistait à la première répétition de *Die Schöpfung (La Création)* au palais Schwarzenberg :

Personne, même pas le baron van Swieten, n'avait vu la page de la partition qui décrit la naissance de la lumière. C'est le seul passage de l'œuvre que Haydn avait tenu secret. Je crois revoir aujourd'hui encore son visage au moment où ce trait sortit de l'orchestre. Haydn avait l'expression de quelqu'un qui songe à se mordre les lèvres, soit pour réprimer son embarras, soit pour dissimuler un secret. Et à l'instant où la lumière éclata pour la première fois, on aurait dit que ses rayons avaient été lancés des yeux brûlants du compositeur. L'enchantement des Viennois, électrisés, fut tel que, pendant plusieurs minutes, l'orchestre ne put continuer.

Haydn était depuis toujours le maître de la surprise, et cela pas seulement dans la symphonie qui porte ce surnom. À cette occasion il avait soigneusement caché à son cercle (apparemment même à Swieten, librettiste de l'œuvre) et sans doute aux musiciens eux-mêmes le coup de maître de son nouvel oratorio. Les auditeurs qui se trouvaient ce jour-là dans l'hôtel particulier du prince Schwarzenberg avaient déjà dû certainement être déconcertés et fort impressionnés par le mystérieux prélude de l'œuvre, la "Représentation du Chaos", qui débute par un *do* à l'unisson dans la nuance *forte*, suivi d'harmonies mouvantes, constamment privées de résolution, carrément tristesques vers la fin, et de bribes de thème lancées d'instrument en instrument, évoquant un univers "informe et vide" jusqu'aux derniers accords *piano* qui instaurent enfin un sombre *do* mineur. Puis la basse solo, rejointe plus tard par le chœur *sotto voce*, prononce les premiers versets de la Genèse, bien connus de toute l'assistance. Au moment crucial de la création de la lumière, les musiciens d'orchestre ôtent les sourdines dont ils se servent depuis le début pendant que le chœur chante *a cappella* "Und es ward..." ; et là, voix et instruments se rejoignent dans un gigantesque éclat de *do* majeur sur le mot vital "... Licht". Et la lumière fut : le symbolisme est d'une évidence absolue et pourtant bouleversante à chaque fois qu'on réécoute cette musique. Et les surprises ne s'arrêtent pas après ce "Big Bang" musical. En effet, la basse fait place tout de suite au timbre plus brillant d'un ténor et, après un bref passage de récitatif, nous quittons *do* majeur de façon tout à fait inattendue pour monter d'une sixte vers *la* majeur, tonalité encore plus radieuse, dans le premier air (n°2) – qui, de façon tout aussi

imprévisible, replonge en *do* mineur et se transforme soudain en chœur lorsque le texte évoque la "nuit éternelle" à laquelle sont relégués les "esprits infernaux".

Mais il y eut surprise à un autre niveau également : à l'idée que Haydn, génie prééminent de la musique instrumentale, ait décidé, à ce stade tardif de sa carrière, d'écrire une œuvre vocale d'une telle envergure et si novatrice à maints égards. Il avait déjà composé un oratorio, *Il ritorno di Tobia* (1775, version révisée 1784) – mais il s'agissait là d'une œuvre dans le style archaisant et italianisant qui avait alors cours à Vienne, caractérisé par l'alternance rigide entre récitatifs et airs *da capo* d'une longueur extrême que brisaient seuls les rares morceaux pour chœur, et donc très différent de la structure souple dont il se fit le pionnier dans *La Création*. Il avait composé des opéras, mais ceux-ci avaient été très peu joués en dehors du cadre isolé et exclusif du château d'Eszterháza. Il avait également produit de belles messes, mais essentiellement dans la première partie de sa carrière, puisque son employeur, le prince Nicolaus I Esterházy, ne s'intéressait pas du tout à la musique d'église ; d'ailleurs, l'empereur Joseph II avait interdit toute musique liturgique trop élaborée.

Depuis quelques années, pourtant, les choses avaient commencé à changer. La mort du prince Nicolaus en 1790 avait permis à Haydn d'accepter la proposition de Johann Peter Salomon de composer pour Londres, où il passa trois années en tout entre 1791 et 1795. Il y écrivit essentiellement des pièces instrumentales (dont notamment ses dernières symphonies, les n° 93 à 104), mais fut très vivement impressionné par les oratorios de Haendel qu'il entendit dans la capitale britannique, parfois dans des interprétations à très grande échelle déployant plusieurs centaines de chanteurs, comme par exemple à la Handel Commemoration à l'abbaye de Westminster en 1791. Il put ainsi constater, dans des œuvres telles que *Le Messie* ou *Israel in Egypt*, l'impact des grands effectifs choraux, ce qui semble avoir donné naissance à un désir renouvelé d'écrire pour ceux-ci. Alors qu'il se trouvait encore à Londres, il composa un "madrigal" bref mais puissant pour chœur et orchestre, *The Storm*, et commença à mettre en musique une ode patriotique anglaise, *Invocation to Neptune (Mare clausum)*, projet resté inachevé. Dès son retour à Vienne en 1795, un concours de circonstances le poussa de plus en plus vers la musique chorale. Sa seule tâche pour le nouveau prince Esterházy, Nicolaus II, fut de composer une messe annuelle pour la fête de la princesse Marie Hermenegild ; en 1796, il écrivit même deux messes, la *Heiligmesse* et la *Paukenmesse*. Dans leur synthèse des techniques liturgiques traditionnelles (la fugue, le canon) avec le style symphonique hautement sophistiqué que Haydn avait développé à Londres, ces œuvres anticipent clairement sur *La Création*. À Vienne, Haydn se trouvait également en contact régulier avec le baron Gottfried van Swieten, mécène musical influent dont l'amour pour le répertoire du dernier baroque l'avait déjà incité à organiser des concerts d'oratorio sous l'égide de la

“Gesellschaft der Associierten Cavaliers”, une association de nobles fortunés qu’il avait fondée dans ce but. Vers la fin des années 1780, il avait commandé à Mozart plusieurs arrangements d’œuvres de Haendel (dont *Le Messie*) que Haydn avait très bien pu entendre à l’époque. Swieten fit désormais en sorte d’obtenir les services de ce dernier pour ses concerts. Tout d’abord, en 1795, il commanda une version avec chœur d’une œuvre orchestrale antérieure de Haydn, *Les Sept Dernières Paroles du Christ*, même s’il s’agissait là simplement d’ajouter des paroles aux parties d’orchestre, ce qui ne préfigurait guère un nouveau style d’oratorio.

Nettement plus ambitieux, le projet suivant découlait directement des séjours londoniens de Haydn. Peu avant son départ définitif en 1795, Salomon avait proposé au compositeur un livret traitant de la création du monde, qui aurait été écrit à l’origine pour Haendel. Il déclina l’idée de mettre un texte anglais en musique pour l’Angleterre, mais le ramena à Vienne et le montra à Swieten, qui raconta en 1799 : “Je me rendis compte de suite qu’un sujet aussi sublime donnerait à Haydn l’occasion que j’avais toujours souhaitée de montrer l’étendue de ses pouvoirs et d’exprimer dans toute sa puissance son génie inépuisable [...] Je résolus de revêtir le poème anglais d’un costume à l’allemande”, pour permettre au compositeur de le mettre en musique. Ce livret anglais, d’auteur inconnu, étant perdu, il est impossible de déterminer à quel point Swieten le modifia, mais il semble acquis que la combinaison de textes bibliques (citations de la Genèse, paraphrases des Psaumes) et de passages poétiques et descriptifs inspirés du *Paradis perdu* de Milton (parfois cité textuellement) existait déjà dans l’original. Swieten rédigea également une version anglaise de son cru, adaptée aux paroles allemandes ainsi qu’à leur mise en musique par Haydn, car il était prévu dès le départ de faire paraître l’ouvrage en édition bilingue ; celle-ci fut publiée en 1800 par les soins du compositeur lui-même.

C’est sans doute au cours de l’année 1796 que le baron van Swieten commanda l’oratorio : une lettre d’Albrechtsberger à Beethoven datant du mois de décembre de cette année mentionne que Haydn “a en tête un grand oratorio qu’il compte appeler *La Création* et qu’il espère finir bientôt”. Il travailla à partir d’une copie au propre du texte allemand que le baron avait annotée de suggestions pour la mise en musique ; ce document, qui existe encore, montre que dans bien des cas Haydn se conforma aux idées de son librettiste. Les esquisses qui sont parvenues jusqu’à nous, pour la Représentation du Chaos notamment, révèlent que le compositeur se donna beaucoup de mal pour affiner ses idées – peut-être parce que Swieten faisait apparemment interpréter les mouvements individuels par un petit orchestre au fur et mesure de leur composition et rejetait ceux qu’il jugeait indignes du sujet. D’après Silverstolpe, la première ébauche de l’œuvre était terminée en septembre 1797, mais Haydn a dû y travailler encore jusqu’aux premières représentations au printemps 1798, de telle sorte que la composition lui prit sans doute quelque dix-huit mois en tout.

La Création dure une heure trois quarts environ, ce qui est court pour un oratorio du XVIII^e siècle (une exécution d'*Il ritorno di Tobia* exige près de trois heures) et témoigne de façon éloquentes des pouvoirs de concentration de Haydn, qui a su traiter un sujet d'une telle ampleur avec une telle concision. D'ailleurs, il était conscient du besoin de ne pas fatiguer l'auditeur, puisque son biographe Griesinger nous dit qu'il avait refusé le livret anglais en partie parce qu'une mise en musique de celui-ci aurait occupé quelque quatre heures. Swieten a donc dû couper le texte. Néanmoins, la structure originale était de toute évidence claire et bien conçue. Les deux premières parties racontent les six jours de la Création. Chaque jour commence par le narratif biblique (tiré du livre de la Genèse, mais dans un texte allemand traduit de la Bible anglaise de 1611 dite "Authorised Version" et différent des traductions allemandes de l'époque), chanté en récitatif, qui commence souvent par la formule "Et Dieu dit...". Suit un commentaire de ces événements, rédigé en vers aux accents miltoniens, que Haydn traduit en musique par un mélange souple de récitatifs, d'airs, d'ensembles et de chœurs ; ce texte offre de fréquentes occasions de peinture musicale (*Tonmalerei*) dans la description des phénomènes naturels ou des animaux nouvellement créés. Enfin, chaque jour se termine par un chœur de louanges : il s'agit en général de paraphrases des Psaumes. La troisième partie de l'oratorio s'éloigne de la Genèse et se rapproche de Milton en imaginant la scène du septième jour dans le Jardin d'Éden, alors que Dieu se repose. Ici, Adam et Ève rendent d'abord grâce à leur Créateur, puis découvrent et se déclarent leur amour réciproque, avant qu'un grand chœur final réunisse tous les participants.

Dans les "Amen" de ce dernier chœur uniquement, Haydn écrit quelques mesures pour une voix d'alto, qui sort généralement des rangs des choristes². Ailleurs, l'œuvre ne requiert que trois solistes : soprano, ténor et basse. Ceux-ci représentent, dans les deux premières parties, les archanges Gabriel, Uriel et Raphaël respectivement, alors que dans la troisième partie la soprane et la basse chantent les rôles d'Adam et d'Ève – on engage parfois d'autres chanteurs pour ces deux rôles (celui d'Adam est, il est vrai, de tessiture un peu plus aiguë que celui de Raphaël), mais ce ne fut pas dans les habitudes de Haydn. Ces solistes ont besoin tous les trois d'une grande souplesse vocale pour les fréquents passages de colorature, ainsi que d'un ambitus étendu : il faut à Gabriel un *si* bémol facile pour ses deux airs et un contre-*ut* retentissant qui puisse dominer le chœur dans le n^o 4, "Mit Staunen seht das Wunderwerk", et à Raphaël un *fa* grave résonant pour évoquer "le poids des animaux" (n^o 22) ainsi qu'un *fa* dièse aigu dans le trio et chœur n^{os} 18 et 19. Même s'il n'a droit qu'à un seul air alors que ses partenaires en ont deux chacun (sans compter leurs duos dans la troisième partie), le ténor reçoit peut-être le plus noble de tous, "Mit Würd' und Hoheit angetan" (n^o 24), qui décrit la création des premiers humains, ainsi que le merveilleux récitatif accompagné évoquant la première apparition du soleil et de la lune (n^o 12). Les solistes doivent également savoir travailler en équipe, car Haydn écrit souvent

pour eux en duo ou en trio, comme dans un opéra : l'exemple le plus éloquent en est le trio "Zu dir, o Herr" qui forme l'épisode central du dernier chœur de la deuxième partie (n°27). Ce numéro rappelle fortement le Mozart de *La Flûte enchantée* – comme d'ailleurs le duo plutôt osé de la troisième partie (n°32), à l'allure de contredanse, au cours duquel Adam et Ève semblent devenir les jeunes amants ingénus Papageno et Papagena.

Bien que l'écriture soit moins exigeante pour les chanteurs, les chœurs contribuent grandement, eux aussi, à l'impact de l'oratorio. Haydn ne réclamait pas forcément les effectifs pléthoriques qu'il avait entendus dans les concerts monumentaux de Londres – lorsqu'il dirigeait *La Création*, le nombre de choristes allait d'une soixantaine à un minimum de huit, selon les circonstances –, mais l'inspiration haendélienne se fait ressentir tout au long de l'œuvre. Elle ressort très clairement dans "Stimmt an die Saiten" (n°10) et le dernier chœur de l'oratorio (n°34), qui comportent tous deux de grands traits de colorature baroque ainsi qu'une fugue stricte. C'est également une double fugue qui conclut la deuxième partie, avec de magnifiques dissonances exposées, soulignées par l'orchestre au complet, et une fin exaltante sur un roulement de timbales qui traverse les derniers accords. En effet, la grande richesse de l'œuvre est peut-être due avant tout à son orchestration incomparable, au moyen de laquelle Haydn réinvente le modèle haendélien à la lumière d'une expérience symphonique de quatre décennies. On le voit, évidemment, dans la Représentation du Chaos – qui développe l'écriture des introductions lentes des Symphonies "londoniennes", telles que les n°102 et 103 –, ainsi que dans le prélude de la troisième partie, qui peint un tableau idyllique du Jardin d'Éden en *mi* majeur avec trois flûtes solos ; mais tout aussi frappants sont les passages de peinture musicale, notamment les airs n°6 (la création des mers, des montagnes et des rivières : transposition pleine d'imagination de la traditionnelle "aria di furore" de l'*opera seria*) et n°15 (les différentes espèces d'oiseaux évoqués par les bois et les cordes qui voltigent et gazouillent aux côtés de la soprane). L'exemple le plus spirituel de cette écriture illustrative est le récitatif accompagné n°21, qui dépeint la création du règne animal : trilles des cordes associés aux trombones et contrebasson *fortissimo* pour le rugissement du lion, pastorale à la flûte pour le bétail paissant, cordes *tremolando* pour le bourdonnement des insectes, violoncelles rampés pour le ver et ainsi de suite. (Précisons que, ici et ailleurs, le chanteur n'identifie chaque symbole musical qu'une fois que nous l'avons entendu.) Comme dans les derniers opéras de Mozart, chaque numéro exhibe une instrumentation subtilement variée, et l'écriture pour les bois (surtout pour la clarinette, instrument peu utilisé par Haydn auparavant) est d'une beauté sensuelle.

Les premières auditions de *La Création*, réservées à un public privé, eurent lieu au palais Schwarzenberg les 29 et 30 avril 1798 et furent suivies de trois concerts supplémentaires en l'espace de quelques semaines. Il

avait été convenu que la Gesellschaft der Associierten supporterait tous les coûts d'exécution et que le compositeur recevrait des honoraires de 500 ducats – cinq fois ce que Mozart avait reçu pour chacun de ses opéras Da Ponte. En l'espèce, le prince Schwarzenberg fut tellement ravi par ce qu'il avait entendu à la répétition évoquée plus haut qu'il ajouta 100 ducats supplémentaires de sa poche. Les premières représentations publiques suivirent en 1799 seulement, après quoi l'œuvre fut donnée partout en Europe, suscitant une acclamation quasi universelle.

Par la suite, quelle que fût sa production ultérieure – qui comprend entre autres un deuxième chef-d'œuvre en collaboration avec le baron van Swieten, *Die Jahreszeiten* (*Les Saisons*, 1801) –, la vie de Haydn à Vienne resta constamment liée à *La Création*. Tant qu'il en avait encore la force, il dirigeait l'œuvre régulièrement, le plus souvent à des concerts de bienfaisance. Et la coda touchante à sa carrière publique eut lieu le 27 mars 1808, lorsque le Tout-Vienne musical assista à une exécution de l'oratorio dirigée par Salieri dans la grande salle de l'Université. Désormais très fragile, le compositeur fut obligé de quitter la représentation à la fin de la première partie, mais pas avant d'entendre une fois de plus des applaudissements torrentiels au passage "Et la lumière fut". Et à ce moment-là, "D'un geste de sa main, Haydn montra le ciel et dit : 'Cela vient de là-haut !'"

Charles Johnston

- 1 D'après les parties d'orchestre les plus anciennes, non seulement les cordes, mais également les cuivres et les timbales doivent jouer ce début avec sourdine.
- 2 Sauf dans l'enregistrement célèbre de Karajan des années 1960, pour lequel on engagea Christa Ludwig!

DEUTSCH

UND ES WARD LICHT

Frederik Samuel Silverstolpe (1769-1851), schwedischer Geschäftsmann in Wien und Freund von Joseph Haydn, war bei der ersten Probe der *Schöpfung*, im April 1798 im Palais Schwarzenberg, anwesend:

„Niemand, auch nicht Baron van Swieten, hatte die Seite der Partitur, wo die Geburt des Lichtes geschildert war, gesehen. Das war die einzige Stelle der Arbeit, die Haydn verborgen gehalten hatte. Ich glaube noch sein Gesicht zu sehen, als dieser Zug vom Orchester ausging. Haydn hatte dabei eine Miene wie jemand, der sich auf die Lippen zu beißen denkt, entweder um seine Verlegenheit zu hemmen oder auch um ein Geheimnis zu verbergen. Und in demselben Augenblick, als zum ersten Mal dieses Licht hervorbrach, würde man gesagt haben, daß Strahlen geschleudert wurden aus des Künstlers brennenden Augen. Die Entzückung der elektrisierten Wiener war so allgemein, daß das Orchester einige Minuten lang nicht fortsetzen konnte.“

Haydn war der Meister der Überraschung, und dies nicht nur in seiner Sinfonie, die „Überraschung“ im Zweitnamen trägt. Bei der *Schöpfung* hat er den Meisterstreich vor seinem Umfeld (scheinbar auch vor van Swieten, dem Librettisten des Werks) und zweifellos auch vor den Musikern selbst sorgfältig verheimlicht. Die Zuhörer im Stadthaus von Fürst Schwarzenberg müssen an diesem Tag bereits wegen des mysteriösen Präludiums des Werks, der „Vorstellung des Chaos“, verwirrt gewesen sein: Hier folgen auf ein lautes Unisono in C immer wieder wechselnde, unaufgelöste, am Ende geradezu tristanartige Harmonien sowie thematische Bruchstücke, die von einem Instrument zum anderen geschleudert werden und ein Universum „ohne Form und leer“ hervorrufen, bis die letzten leisen Akkorde endlich zu einem düsteren c-Moll führen. Ein Solobass, dem sich später der Chor *sotto voce* anschließt, singt die ersten Worte der Genesis, die allen Anwesenden bekannt sind. Die Orchestermusiker entfernen im Schlüsselmoment der Schöpfung des Lichts ihre Dämpfer, die sie seit Beginn des Werks verwendet hatten, und zwar wenn der Chor *a cappella* „Es werde...“ singt. Danach verbinden sich die Singstimmen und die Instrumente zu einem mächtigen C-Dur, das auf dem entscheidenden Wort „Licht“ ausbricht. Die Symbolik ist offensichtlich, und doch bei jedem Hören erneut überwältigend. Nach diesem musikalischen Großereignis gibt es weitere Überraschungen. Der Bass wird sofort von den helleren Tönen des Tenors ersetzt, und nach einem kurzen Rezitativ wechselt die Tonart in der ersten Arie (Nr. 2) unvermittelt von C nach A-Dur, eine Sexte höher und noch strahlender.

Diese fällt ebenso unerwartet in c-Moll zurück und führt bei der Übergabe der „ewigen Nacht“ an die „Höllengeister“ auf dramatische Weise in einen Chor.

Doch auch auf anderer Ebene gab es eine Überraschung: dass Haydn, der Meister der Instrumentalmusik, ein so groß angelegtes Vokalwerk in seinen späten Schaffensjahren geschrieben hat, und dass dieses Werk in vieler Hinsicht so innovativ war. Er hatte bereits ein Oratorium geschrieben, *Il ritorno di Tobia* (1775, überarbeitet 1784), doch dieses war im altmodischen, italienisch anmutenden Stil, der damals in Wien gebräuchlich war - mit einem strengen Wechsel von Rezitativen und langatmigen Dacapo-Arien, die nur manchmal vom Chor aufgelockert wurden und weit entfernt waren von der flexiblen, bahnbrechenden Struktur der *Schöpfung*. Haydn hatte bereits Opern komponiert, aber diese wurden abseits der abgeschiedenen und exklusiven Bühne von Schloss Eszterháza nur selten aufgeführt. Er hatte auch einige schöne Messen geschrieben, allerdings hauptsächlich in den frühen Jahren seines Schaffens, denn sein Arbeitgeber Fürst Nikolaus Esterházy interessierte sich nicht für Kirchenmusik, und aufwändige liturgische Musik war unter Joseph II. ohnehin verboten.

Später jedoch änderten sich die Dinge. Fürst Nikolaus' Tod im Jahre 1790 erlaubte Haydn, Johann Peter Salomons Angebot anzunehmen, für London zu komponieren. Dort verbrachte er zwischen 1791 und 1795 etwa drei Jahre. Er schrieb dort vor allem Instrumentalmusik (namentlich die Sinfonien Nr. 93-104, seine letzten), war aber außerordentlich beeindruckt von Händels Oratorien, die 1791 im Rahmen der Händel-Gedenkfeiern höchst aufwändig, mit Hunderten von Chorsängern, in der Westminster Abbey aufgeführt wurden. Hier konnte er die starke Wirkung der großen Chöre in Werken wie dem *Messias* oder *Israel in Ägypten* miterleben, was in ihm möglicherweise wieder das Interesse geweckt hat, selber Chorwerke zu komponieren. Noch in London schrieb er ein kurzes, aber kraftvolles ‚Madrigal‘ für Chor und Orchester, *The Storm*, und begann die Arbeit an einer leider erfolglosen Vertonung einer englischen patriotischen Ode, *Invocation of Neptune (Mare clausum)*. Als er 1795 nach Wien zurückkehrte, lenkten ihn die äußeren Umstände mehr in Richtung Chormusik. Seine einzige Pflicht gegenüber dem neuen Fürsten Esterházy, Nikolaus II., bestand darin, einmal im Jahr eine Messe zum Namenstag der Fürstin Maria Hermenegild zu komponieren. Im Jahre 1796 schrieb er sogar zwei, die *Heiligmesse* und die *Paukenmesse*. In ihrer Verbindung aus traditionellen liturgischen Formen wie Kanon und Fuge und dem außerordentlich kultivierten sinfonischen Stil, den Haydn in London entwickelt hatte, weisen diese Werke schon auf die *Schöpfung* hin. In Wien hatte Haydn regelmäßig Kontakt zu Gottfried Freiherr van Swieten, einem einflussreichen Musikmäzen, dessen große Liebe zum späten barocken Repertoire ihn veranlasst hatte, Oratorienkonzerte unter der Schirmherrschaft der ‚Gesellschaft der Assoziierten Cavaliers‘, eine Gesellschaft von wohlhabenden

Adeligen, die er eigens für diesen Zweck gegründet hatte, zu organisieren. In den späten 1780er Jahren hatte er Mozart beauftragt, einige Werke von Händel zu bearbeiten (darunter den *Messias*), die Haydn möglicherweise gehört hat. Jetzt sicherte sich von Swieten die Dienste des älteren Komponisten für seine Konzerte. Zunächst gab er 1795 eine Chorfassung eines früheren Orchesterwerks von Haydn in Auftrag, *Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze*, obwohl diese Worte die Orchesterpartitur hier nur ergänzen sollten und daher kein neuer Oratorienstil zu erwarten war.

Das nächste Projekt war anspruchsvoller und ein unmittelbares Ergebnis von Haydns Besuchen in London. Kurz vor der letzten Abfahrt im Jahre 1795 hat Salomon dem Komponisten ein Libretto über die Schöpfung angeboten, das ursprünglich für Händel geschrieben worden sein soll. Haydn verwarf die Idee, den Text auf englisch für England zu vertonen, brachte ihn aber mit nach Wien und zeigte ihn van Swieten, der 1799 vermerkte, dass *„ich aber zugleich erkannte, daß der so erhabene Gegenstand Haydn die von mir längst gewünschte Gelegenheit verschaffen würde, den ganzen Umfang seiner tiefen Kenntnis zu zeigen und die volle Kraft seines unerschöpflichen Genies zu äußern, so ermunterte ich ihn, die Hand an das Werk zu legen, und um den ersten Genuß davon unserem Vaterlande zu verschaffen, beschloß ich, dem englischen Gedicht ein deutsches Gewand umzuhängen“*. Die ursprüngliche Fassung des Librettos stammt von einem unbekanntem Autor und ist verschollen, sodass wir nicht feststellen können, inwieweit van Swieten sie verändert hat, es scheint jedoch offensichtlich, dass es die Verbindung von biblischen Texten (Genesis, Paraphrasen von Psalmen) und poetischen Kommentaren sowie beschreibenden Passagen, die von Miltons *Paradise Lost* inspiriert und zum Teil zitiert sind, bereits im englischen Original gegeben hat. Van Swieten wollte das Werk von Anfang an zweisprachig herausgeben und hat deshalb eine eigene, seinen deutschen Worten und Haydns Vertonung dieser Worte angepasste englische Version geschrieben. Diese Fassung erschien pünktlich im Jahre 1800, publiziert von Haydn selbst.

Freiherr van Swieten hat das Oratorium höchst wahrscheinlich 1796 beauftragt: in einem Brief von Albrechtsberger an Beethoven von Dezember dieses Jahres wird erwähnt, dass Haydn tief in der Arbeit an diesem Werk steckte und hoffte, es bald zu beenden. Er arbeitete mit einer ordentlichen Kopie des deutschen Textes, die der Freiherr mit Vorschlägen zur Vertonung versehen hatte (diese ist immer noch vorhanden) und zeigt, dass sich Haydn an vielen Stellen nach den Vorstellungen seines Librettisten gerichtet hat). Überlieferte Skizzen, vor allem von der Vorstellung des Chaos, zeigen jedoch, dass der Komponist erhebliche Mühe hatte, seine Ideen anzupassen - vielleicht weil van Swieten die einzelnen Sätze wohl schon von einem kleinen Ensemble spielen lassen wollte und jene Sätze ablehnte, die er für diesen Anlass als unwürdig

erachtete. Nach Silverstolpe soll der erste Entwurf im September 1797 fertig gewesen sein, doch Haydn muss bis zur Premiere im Frühjahr 1798 daran gearbeitet haben, sodass er für die Arbeit an dem Oratorium insgesamt etwa 18 Monate gebraucht hat.

Die Schöpfung dauert ungefähr 105 Minuten – kurz im Vergleich zu anderen Oratorien des 18. Jahrhunderts (*Il ritorno di Tobia* dauert fast drei Stunden) – und ist ein bemerkenswertes Zeugnis für Haydns Fähigkeit, ein solch großes Thema so klar und konzentriert zu behandeln. Ihm war offensichtlich bewusst, dass er das Publikum nicht ermüden durfte, denn sein Biograf Griesinger schreibt, ein Grund für die Ablehnung des englischen Librettos sei es gewesen, dass eine Vertonung rund vier Stunden gedauert hätte. Van Swieten muss den Text also gekürzt haben. Gleichwohl muss die ursprüngliche Struktur sehr gut und klar gewesen sein. Die beiden ersten Teile handeln von den ersten sechs Tagen der Schöpfung. Jeder Tag fängt mit der biblischen Erzählung (Genesis - der deutsche Text ist eine Übersetzung der englischen autorisierten Fassung und stammt nicht von irgendeiner bekannten deutschen Bibel) als Rezitativ an und beginnt oft mit „Und Gott sprach...“. Darauf folgt ein Kommentar über das gerade erzählte Ereignis (in Versen mit miltonhaften Echos), welche Haydn in flexible Kombinationen von Rezitativen, Arien, Ensembles und Chören setzt. Während der Beschreibung der neu geschaffenen Naturphänomene oder Wesen gibt der Text immer wieder Gelegenheit für Tonmalerei. Der Tag endet mit dem Lobgesang des Chors (im Allgemeinen durch Paraphrasierung des Psalms). Der dritte Teil entfernt sich von der Genesis und nähert sich mit der Vorstellung der Szene im Garten Eden am siebten Tag nun Milton. Gott ruht und Adam und Eva bedanken sich zunächst bei ihrem Schöpfer, entdecken und verkünden dann ihre Liebe zueinander, bevor ein großer Chor mit allen Mitwirkenden das Werk abschließt.

Nur in den „Amens“ des letzten Chors finden sich ein paar Takte für eine Solostimme, die normalerweise von einem Chorsänger übernommen wird, ² ansonsten gibt es in diesem Werk nur Sopran, Tenor und Bass als Solisten. In den ersten beiden Teilen stellen sie Gabriel, Uriel und Raphael dar, während Sopran und Bass im dritten Teil die Rollen von Adam und Eva singen. Manchmal werden dafür zusätzliche Sänger engagiert (Adams Partie liegt etwas höher als die von Raphael), doch das war bei Haydn nicht so vorgesehen. Alle drei Solisten müssen für die häufigen Koloraturen über eine große stimmliche Flexibilität verfügen und brauchen einen großen Ambitus: Gabriel braucht ein leichtes hohes B für ihre beiden Arien und ein leuchtendes hohes C, um sich über dem Chor in Nr. 4. „Mit Staunen seht das Wunderwerk“, zu behaupten. Raphael hingegen braucht ein klangvolles tiefes F, um „der Tiere Last“ zu beschwören (Nr. 22), und auch ein hohes Fis für Trio und Chor Nr. 18 und 19. Obwohl der Tenor nur eine Arie hat (im Gegensatz zu seinen Partnern, die jeweils zwei Arien singen sowie ihre Duette im dritten Teil), wird ihm vielleicht die edelste

Rolle zugeteilt. „Mit Würd' und Hoheit angetan“ (Nr.24). Hier wird die Schöpfung der ersten menschlichen Wesen beschrieben, und das wundervolle begleitete Rezitativ beschreibt den ersten Sonnen- und den ersten Mondaufgang (Nr. 12). Die Solisten müssen gut zusammenarbeiten, denn wie in der Oper ist hier viel für Solistenduo oder -trio komponiert. Besonders eloquent ist das Trio „Zu dir, o Herr“ in der Mitte des den zweiten Teil abschließenden Chors (Nr. 27), das stark an Mozarts *Zauberflöte* erinnert, wie auch das zuweilen kühne, contredansartige Duett im dritten Teil (Nr. 32), in dem Adam und Eva ein junges, naives Liebespaar wie Papageno und Papagena verkörpern.

Obwohl die Chorstimmen weniger anspruchsvoll sind, leisten die Chöre doch einen großen Beitrag zur Wirkung des Werks. Haydn brauchte nicht unbedingt eine so große Menge an Sängern, wie er es bei den bombastischen Händelkonzerten in London erlebt hatte – bei seinen eigenen Konzerten reichte die Anzahl der Chorsänger von 60 oder 70 bis zu lediglich acht, je nach Möglichkeiten – es ist aber offensichtlich, dass er sich von Händel inspirieren ließ, vor allem für „Stimmt an die Saiten“ (Nr. 10) und für den Schlusschor (Nr. 34). Beide Chöre weisen eine erweiterte barocke Koloraturen und strenge Fugen auf. Eine Doppelfuge schließt den zweiten Teil ab, mit großartigen, exponierten Dissonanzen, die vom ganzen Orchester betont werden und einem ergreifenden Ende mit einem Paukenwirbel, der die letzten Akkorde voneinander trennt.

In der Tat macht vor allem diese unvergleichliche Orchestrierung das Werk so bedeutend: Haydn, ausgestattet mit 40 Jahren sinfonischer Erfahrung, erfindet das Modell von Händel neu. Das sieht man besonders deutlich im „Chaos“, in dem Techniken aus den langsamen Einleitungen der Londoner Sinfonien (Nr. 102 und 103 zum Beispiel) weiterentwickelt werden, und in der Einleitung zum dritten Teil, die den Garten Eden mit drei Flöten in einem idyllischen E-Dur beschreibt. Man hört es aber auch in den tonmalerischen Passagen, vor allem in der Arie Nr. 6 (die Schöpfung der Meere, Berge und Flüsse in einer fantasievollen Umsetzung der traditionellen „Zornesarie“ aus der opera seria) und Nr. 15 (die verschiedenen Vogelarten, die durch Flattern und Zwitschern der Holzbläser und Streicher neben dem Sopran zu hören sind). Das geistreichste Beispiel für illustrative Komposition ist das Accompagnato-Rezitativ Nr.21, das die Schöpfung des Tierreichs darstellt: trillernde Streicher verbunden mit Posaunen und Kontrafagott im fortissimo für den brüllenden Löwen, eine von der Flöte geführte Pastorale für das weidende Vieh. Streichtremoli für das Summen der Insekten, gleitende Cellotöne für das Gewürm und so weiter. (Es lohnt sich darauf hinzuweisen, dass, hier und an anderer Stelle, der Sänger die Symbole erst dann beschreibt, wenn wir sie bereits gehört haben).

Wie in Mozarts späten Opern ist die Vertonung auf geschickte Weise in jedem Satz etwas anders, und der Einsatz der Holzbläser (besonders der Klarinette, bisher von Haydn wenig verwendet) ist ganz besonders sinnlich und schön.

Die ersten Aufführungen der *Schöpfung* fanden am 29. und 30. April 1798 im Palais Schwarzenberg für geladene Gäste statt, drei weitere folgten innerhalb weniger Wochen. Es wurde vereinbart, dass die „Gesellschaft der Associierten“ die Kosten für alle Aufführungen übernehmen würde, und dass der Komponist eine Gage von 500 Dukaten erhalten würde - fünf Mal so viel, wie Mozart für jede seiner Da Ponte-Opern bekommen hatte. Fürst Schwarzenberg war schon während der Probe so begeistert, dass er Haydns Gage um 100 Dukaten aus eigener Tasche erhöhte. Die erste öffentliche Aufführung fand erst 1799 statt, von da an war das Werk überall in Europa zu hören und erfreute sich fast immer großen Beifalls.

Auch wenn danach noch andere Werke entstanden - darunter ein weiteres Meisterwerk in Zusammenarbeit mit van Swieten, *Die Jahreszeiten* (1801) - war Haydns Wiener Leben nun sehr geprägt von der *Schöpfung*. Solange er die Kraft dazu hatte, dirigierte er das Werk immer wieder, oft bei wohltätigen Veranstaltungen. Eine ganz besondere Ehre wurde ihm zuteil, als Salieri das Oratorium am 27. März 1808 im Saal der Alten Universität dirigierte und die ganze Musikerwelt Wiens anwesend war. Der gebrechliche Komponist musste nach dem ersten Teil gehen, doch nicht bevor er noch einmal einen tosenden Applaus an der Stelle „Und es ward Licht“ gehört hatte. „Haydn machte eine Bewegung mit den Händen gen Himmel, und sagte: ‚es kommt von dort!‘“

Charles Johnston

Übersetzung: Monika Winterson

- 1 Die frühesten Orchesterpartituren zeigen, dass nicht nur die Streicher, sondern auch die Blechbläser und die Pauken gedämpft wurden.
- 2 Mit Ausnahme von der berühmten Karajanaufnahme aus den 1960er Jahren, für die Christa Ludwig engagiert wurde!

NEDERLANDS

EN ER WAS LICHT

In april 1798 was Fredrik Samuel Silverstolpe (1769-1851), Zweeds zaakgelastigde in Wenen en vriend van Haydn, aanwezig bij de eerste repetitie van *Die Schöpfung* (De Schepping) in Paleis Schwarzenberg:

Niemand, zelfs niet Baron van Swieten, had de bladzijde in de partituur gezien waarin de geboorte van het licht wordt beschreven. Dat was de enige passage van het werk die Haydn geheim had gehouden. Ik denk dat ik me nu nog zijn aangezicht voor de geest kan halen toen dit gedeelte in het orkest weerklonk. Hij leek op iemand die op zijn lip wou bijten om zijn verlegenheid te verdoezelen of om een geheim te verbergen. En op het moment zelf waarop het licht voor de eerste keer doorbrak, was het alsof uit de brandende ogen van de componist stralen schoten. De betovering van de verbouwereerde Weners was zo algemeen dat het orkest gedurende een paar minuten niet verder kon spelen.

Haydn was altijd de meester van de verrassing en niet enkel in zijn symfonie met die bijnaam. Voor deze gelegenheid had hij zorgvuldig de meesterlijke zet van zijn nieuwe oratorium verborgen gehouden voor zijn entourage (blijkbaar ook voor van Swieten, de librettist van het werk), en zeker ook voor de muzikanten. De luisteraars in de residentie van Prins Schwarzenberg waren die dag naar alle waarschijnlijkheid al in de war gebracht en onder de indruk van de mysterieuze prelude van het werk, met name de 'Uitbeelding van Chaos'. Een forte unisono C gaat vooraf aan wisselende en voortdurend onopgeloste harmonische wendingen, naar het einde toe bijna Tristanesk, en thematische fragmenten die van het ene naar het andere instrument worden geworpen, een 'vormloos en leeg' universum evocerend, tot de gehaaste laatste akkoorden uiteindelijk uitmonden in een donker c klein. Een bassolist, gevolgd door het koor in *sotto voce*, reciteert de openingswoorden van het boek Genesis bekend bij alle aanwezigen. Op het beslissende moment van de schepping van het licht, verwijderen de orkestleden de dempers' die ze van bij de beginmaten hebben gebruikt, terwijl het koor a *cappella* 'En er was...' zingt. Daarop komen stemmen en instrumenten samen in een gigantische C majeur ontploffing op het beslissende woord 'Licht'. De symboliek is overduidelijk maar toch overweldigend elke keer men de muziek opnieuw hoort. Verassingen blijven komen na deze muzikale *big bang*. De bas wordt namelijk onmiddellijk vervangen door de meer heldere tonen van de tenor en, na een kort recitatief, wordt de toonaard C onverwacht verlaten voor A majeur, een sext hoger en nog stralender, in de eerste aria (nr.2) – die, even onverwacht, opnieuw in c klein duikt en heel dramatisch overgaat in een

koor bij de evocatie van de 'eeuwige nacht' waarin de 'hellegeesten' terechtkomen.

Ook op een ander niveau was er een verrassing: Haydn, het toonaangevend genie van de instrumentale muziek, die een dergelijk vocaal werk schrijft in dit late stadium van zijn carrière, een werk dat bovendien in vele opzichten zo vernieuwend was. Hij had al eerder een oratorium geschreven, *Il ritorno di Tobia* (1775, herzien in 1784) – maar in de ouderwetse Italiaanse stijl die toen gangbaar was in Wenen, met een punctuele afwisseling van recitatieven en da capo aria's, enkel onderbroken door een occasioneel koor en heel verschillend van de flexibele structuur zoals die voor het eerst opduikt in *Die Schöpfung*. Hij had opera's gecomponeerd, maar die waren weinig opgevoerd buiten de afgelegen en exclusieve setting van Paleis Eszterháza. Hij had een aantal mooi missen geschreven, de meeste in een vroegere periode van zijn loopbaan, aangezien zijn werkgever Prins Nicolaus I Esterházy geen interesse had voor kerkmuziek en uitgebreide liturgische muziek sowieso onder Joseph II buiten de wet was geplaatst.

Kort daarna kwam er evenwel verandering. De dood van Prins Nicolaus in 1790 had het mogelijk gemaakt voor Haydn om in te gaan op Johann Peter Salomons aanbod om voor Londen te componeren. Hij verbleef er alles bij elkaar ongeveer drie jaar tussen 1791 en 1795. In hoofdzaak schreef hij er instrumentale muziek (meer bepaald de symfonieën 93-104, zijn laatste), maar was zeer sterk onder de indruk van Händels oratoria die hij te horen kreeg, soms uitgevoerd door mastodontkoren van enkele honderden zangers, of bij de Händelherdenking in Westminster Abbey in 1791. Daar was hij zelf getuige van de impact van een grote vocale bezetting in werken als *Messiah* en *Israel in Egypt*, wat zijn interesse om ervoor te schrijven aangewakkerd schijnen te hebben. Al in Londen componeerde hij een kort maar sterk 'madrigaal' voor koor en orkest, *The Storm*, en was hij begonnen aan een niet afgewerkte zetting van een patriotische Engelse ode, *Invocation to Neptune (Mare clausum)*. Bij zijn terugkeer naar Wenen in 1795 werd hij door omstandigheden verder in de richting van koormuziek geduwd. Zijn enige verplichting ten opzicht van de nieuwe Prins Esterházy, Nicolaus II, bestond eruit om jaarlijks een mis te schrijven voor de naamdag van Prinses Marie Hermenegild. In 1796 componeerde hij er eigenlijk twee, de *Heiligmesse* en de *Paukenmesse*. Door hun vermenging van traditioneel liturgische technieken als fuga en canon met de immers gesofisticeerde symfonische stijl die Haydn in Londen had ontwikkeld, kijken deze werken duidelijk vooruit naar *Die Schöpfung*. Haydn had in Wenen ook regelmatig contact met Baron Gottfried van Swieten, een invloedrijke mecenas, wiens liefde voor de late barokperiode hem er al toe had aangezet uitvoeringen van oratoria te organiseren onder bescherming van de 'Gesellschaft der Associierten Cavaliers', een vereniging van rijke edellieden die hij met dit doel had opgericht. In de late jaren 1780 had hij Mozart de opdracht gegeven verschillende werken van Händel (waaronder *Messiah*) te bewerken en het is goed mogelijk dat Haydn die toen heeft gehoord. Nu wilde van

Swieten zich van de diensten van de oudere componist verzekeren voor zijn eigen concerten. Om te beginnen gaf hij in 1795 de opdracht voor een versie voor koor van een ouder orkestwerk, *Die Sieben letzten Worte*, ook al kwam dit louter neer op het plaatsen van een tekst onder de orkestpartijen en was dit geen aankondiging van een nieuwe oratoriumstijl.

Het volgende project was veel ambitieuzer en was het directe gevolg van Haydns verblijf in Londen. Kort voor zijn finaal vertrek in 1795 had Salomon hem een libretto gegeven met als onderwerp de Schepping, waarvan verondersteld werd dat het voor Händel was bedoeld. Hij zag af van de idee om dit in het Engels en voor Engeland uit te werken, maar bracht het mee naar Wenen. Daar liet hij het aan van Swieten zien, die in 1799 berichtte dat hij 'direct erkende dat zo'n verheven onderwerp Haydn de mogelijkheid zou geven die ik al lang wenste om namelijk het hele spectrum van zijn diepgaande verwezenlijkingen te tonen en uitdrukking te geven aan de kracht van zijn onuitputtelijk genie', en daarom 'besloot het Engelse gedicht in een Duits gewaad te kleden' zodat Haydn het op muziek kon zetten. Het oorspronkelijke libretto van een onbekende auteur is verloren gegaan, en dus kunnen we niet nagaan in welke mate van Swieten aanpassingen maakte, maar het is duidelijk dat de combinatie van Bijbelse teksten (Genesis, parafrasen van psalmen) en poëtische commentaren en beschrijvende passages geïnspireerd door (en soms citerend uit) Miltons *Paradise Lost*, al in het Engels bestond. Van Swieten schreef ook een eigen Engelse versie die paste op zijn Duiste tekst en de muziek van Haydn, want de idee van bij de start was om het werk door Haydn zelf te laten uitgeven in een tweetalige editie, die prompt in 1800 verscheen.

Baron van Swieten gaf waarschijnlijk de opdracht voor het oratorium ergens in 1796: een brief van Albrechtsberger aan Beethoven van december dat jaar vermeld dat Haydn volop met het werk bezig was en het weldra wilde afmaken. Hij werkte met een nette kopie van de Duitse tekst die de baron had geannoteerd met suggesties voor de muzikale zetting (deze kopie bestaat nog en toont aan dat Haydn in de meeste gevallen akkoord ging met de ideeën van zijn librettist). Overgeleverde schetsen, meer bepaald die van de Uitbeelding van de Chaos, tonen aan dat de componist heel wat moeite deed zijn ideeën bij te vijlen, misschien omdat van Swieten de individuele delen blijkbaar had laten uitvoeren door een klein ensemble en deze waarvan hij vond dat ze het onderwerp onwaardig waren, had afgewezen. Volgens Silverstolpe was de eerste kladversie afgewerkt in september 1797, maar Haydn moet er nog aan hebben verder gewerkt tot aan de première in het voorjaar van 1798, zodat de compositie alles bij elkaar ongeveer achttien maanden in beslag heeft genomen.

Die Schöpfung duurt ongeveer een uur en drie kwartier – eerder kort naar de maatstaven van de achttiende eeuw (*Il ritorno di Tobia* klokt af na bijna drie uur) – en is een opvallend eerbetoon aan Haydns vermogen tot concentratie in de behandeling van zo'n uitgebreid onderwerp. Hij was zich duidelijk bewust van de noodzaak om de luisteraar niet te vervelen, want zijn biograaf Griesinger vertelt dat hij ten dele afzag van het originele Engelse libretto omdat de muzikale zetting ongeveer vier uur zou hebben geduurd. Van Swieten moet bijgevolg de tekst hebben ingekort. Het is evident dat de originele structuur klaarlijk goed en helder moet zijn geweest. De eerste twee delen behandelen de zes dagen van de schepping. Elke dag begint met een Bijbelse vertelling in recitatief (Genesis, waarvan de Duitse tekst vertaald werd uit de geautoriseerde versie en niet uit om het even welke bekende Duitse Bijbel), vaak beginnend met de gemeenplaats 'En God sprak'. Dit wordt gevolgd door commentaar op de juist verhaalde gebeurtenissen (in verzen die aan Milton stijl doen denken), die Haydn op muziek zet in een flexibele combinatie van recitatieven, aria's, ensembles en koren. De tekst biedt vaak mogelijkheden voor muzikale toonschildering in de beschrijving van de nieuw geschapen natuurfenomenen of wezens. De dag eindigt met een lofkoor (meestal een parafrase van een psalm). Deel Drie staat iets verder af van het boek Genesis en sluit meer aan bij Milton in het verbeelden van de scène in de Tuin van Eden op de zevende dag, wanneer God rust en Adam en Eva eerst hun schepper dank betuigen, vervolgens hun liefde voor elkaar ontdekken en verklaren, alvorens te besluiten met een groots slotkoor van alle betrokkenen.

Enkel in het 'Amen' uit het slotkoor schrijft Haydn enkele maten voor een solo alt, die normaliter uit het koor komt. Afgezien daarvan vraagt het werk om een solo sopraan, tenor en bas. In Deel Een en Deel Twee staan ze respectievelijk voor de aartsengelen Gabriël, Uriël en Rafaël, terwijl in Deel Drie de sopraan en de bas de rol van Adam en Eva toebedeeld krijgen. Soms worden daarvoor verschillende zangers geëngageerd (het is juist dat de rol van Adam een iets hogere tessituur heeft dan Rafaël), maar dat was niet Haydns opzet. Alle drie vereisen ze een aanzienlijke vocale flexibiliteit voor de veelvuldige coloratuurpassages, en een wijf bereik: Gabriël moet beschikken over makkelijke hoge bessen voor haar beide aria's en een klinkende hoge C om over het koor nr.4 'Mit Staunen seht das Wunderwerk' heen te komen, terwijl Rafaël een resonerende lage F nodig heeft om de 'gang van de zware dieren' (nr.22) te evoceren maar evenzeer een hoge Fis voor het Trio en Koor nrs.18 en 19. Ook al heeft hij slechts één aria, in tegenstelling tot zijn beide partners die elk twee aria's hebben (en hun duetten in Deel Drie), toch heeft de tenor misschien wel de meest nobele tussenkomst met 'Mit Würd' und Hoheit angetan' (nr.24), waarin de creatie van de eerste mensen wordt beschreven en het prachtig begeleide recitatief waarin de zonsopgang en het opkomen van de maan wordt beschreven (nr.12). De solisten moeten ook als team goed samenwerken aangezien Haydn heel wat duetten

en trio's inlast zoals in een opera. Het meest sprekende is het trio 'Zu dir, o Herr', het middendeel van het slotkoor uit Deel Twee (nr.27), dat heel sterk aan Mozarts *Zauberflöte* doet denken, net als het ietwat gedurfde, *contredanse*-achtige duet in Deel Drie (nr.32) waarin Adam en Eva te vergelijken zijn met de naïve jonge minnaars Papageno en Papagena.

Ook al is de schrijftuur minder uitdagend voor de zangers, toch dragen de koren aanzienlijk bij tot de impact van het werk. Haydns partituur vereist niet zozeer het loutere gewicht van de aantallen waarvan hij getuige was geweest bij de Londense monsterconcerten met werk van Händel – zijn eigen bezetting bij de uitvoering varieerde van zestig à zeventig koorleden tot slechts acht, afhankelijk van de omstandigheden – maar de inspiratie die hij bij Händel had opgedaan is het hele werk door aanwezig. Het duidelijkst is dit het geval in 'Stimmt an die Saiten' (nr.10) en in het finale slotkoor (nr.34) waarin in beide gevallen uitgebreide barokcoloraturen en strikte fuga's voorkomen. Ook Deel Twee wordt afgesloten met een dubbelfuga met prachtig naar voor tredende dissonanten, geaccentueerd door het volledig orkest en een beklijvend slot met de paukenroffel die door de slakkoorden snijdt. Inderdaad, wat het werk juist zo rijk maakt is vooral misschien wel de onvergelykbare orkestratie, waarin Haydn het Händeliaans model opnieuw uitvindt tegen het licht van veertig jaar symfonische ervaring. Dit is goed te merken in de Chaos – technieken van doorwerking uit de trage introducties van de Londense symfonieën, zoals nr. 102 en 103 – en de prelude van Deel Drie, waarin de Tuin van Eden wordt uitgebeeld door drie fluiten in de idyllische E majeur toonaard, maar is even opvallend in passages van toonschildering, bijvoorbeeld de aria's nr.6 (de schepping van de zeeën, bergen en rivieren in een verbeelde transpositie van de traditionele *opera seria* 'woede'-aria) en nr.15 (de verschillende vogelsoorten die met houtblazers en strijkers rond de sopraan tijlpen en fluiten). Het grappigste voorbeeld van illustratieve schrijftuur is het begeleid recitatief nr.21 waarin de schepping van het dierenrijk wordt verklankt: strijkers die trillers spelen in combinatie met fortissimo trombones en de contrafagot van de grommende leeuw, een door de fluit aangevoerde pastorale van het grazende vee, *tremolando* strijkers bij het gonzen van de insecten, glijdende cello's voor de worm, en zo verder. (Het is de moeite waard erop te wijzen dat, hier en ook op andere plaatsen, de zanger zichzelf pas identificeert met elk muzikaal symbool nadat we het gehoord hebben.) Net als in de late opera's van Mozart geeft elke beweging blijk van een subtiel gevarieerde schrijftuur en de houtblaaspartijen (zeker die van de klarinet, tot dan toe weinig gebruikt door Haydn) zijn ongelooflijk sensueel.

De eerste uitvoeringen van *Die Schöpfung*, enkel op uitnodiging toegankelijk, vonden plaats in Paleis Schwarzenberg op 29 en 30 april 1798, gevolgd door nog eens drie in een paar weken. Men was overeengekomen

dat alle kosten voor de uitvoering gedragen zouden worden door de Gesellschaft der Associierten en dat de componist een bedrag van 500 dukaten zou ontvangen, vijf keer meer dan wat aan Mozart werd betaald voor elk van zijn Da Ponte-opera's. Toen het zover was, bleek Prins Schwarzenberg zozeer verheugd met wat hij tijdens de bovenvermelde repetitie te horen kreeg dat hij er nog eens 100 dukaten uit zijn eigen zak aan toevoegde. De eerste publieke uitvoering kwam er pas in 1799, en zeer snel was het werk in heel Europa te horen, onder vrijwel algemene bijval.

Van dan af was Haydn's leven in Wenen in alles wat hij deed – zoals het schrijven van een ander meesterwerk in samenwerking met Baron van Swieten, *Die Jahreszeiten* – zeer sterk verweven met *Die Schöpfung*. Zolang zijn krachten het toelieten dirigeerde hij het werk regelmatig, meestal op concerten voor het goede doel. De ontroerende coda van zijn publieke leven kwam er op 27 maart 1808, toen heel Wenen aanwezig was bij een uitvoering van het oratorium, gedirigeerd door Salieri, in de hal van de oude universiteit. De frele componist was verplicht om weg te gaan na het eerste deel, maar niet vooraleer hij nog één keer een stormachtig applaus hoorde bij 'En er was Licht'. Toen maakte Haydn een beweging met zijn handen naar de hemel toe en zei: "Daarvandaan komt het!".

Charles Johnston

Vertaling: Jens Van Durme

- 1 De oudste orkestpartijen tonen aan dat niet alleen de strijkers, maar ook het koper en de pauken gedempt werden.
- 2 Een uitzondering is de beroemde opname met Herbert von Karajan uit de jaren '60, waarvoor Christa Ludwig werd geëngageerd!

Philippe Herreweghe

© Michiel Hendryckx



CD1

DIE SCHÖPFUNG

ERSTER TEIL

- [1] Einleitung
Die Vorstellung des Chaos
- [2] 1. Rezitativ mit Chor
RAPHAEL
Im Anfange schuf Gott Himmel und Erde,
und die Erde war ohne Form und leer, und
Finsternis war auf der Fläche der Tiefe.
- CHOR
Und der Geist Gottes schwebte auf der Fläche
des Wasser, und Gott sprach: Es werde
Licht! Und es ward Licht.
- URIEL
Und Gott sah das Licht, daß es gut war, und
Gott schied das Licht von der Finsternis.
- [3] 2. Arie mit Chor
URIEL
Nun schwanden vor dem heiligen Strahle
des schwarzen Dunkels gräuliche Schatten;
der erste Tag entstand.
Verwirrung weicht, und Ordnung keimt
empor.
Erstarrt entflieht der Hölle geister Schar
in des Abgrunds Tiefen hinab
zur ewigen Nacht.
- CHOR
Verzweiflung, Wut und Schrecken
begleiten ihren Sturz,

THE CREATION

PART ONE

- Introduction
The Representation of Chaos
1. Recitative with Chorus
RAPHAEL
In the beginning God created the heaven, and the
earth; and the earth was without form and void,
and darkness was upon the face of the deep.
- CHORUS
And the Spirit of God moved upon the face of
the waters; and God said: Let there be Light,
and there was Light.
- URIEL
And God saw the Light, that it was good: and
God divided the Light from the darkness.
2. Aria with Chorus
URIEL
Now vanish before the holy beams
the gloomy, dismal shades of dark:
the first of days appears.
Disorder yields to order fair the place.
Affrighted fled hell's spirits black in throngs;
down they sink in the deep of abyss
to endless night.
- CHORUS
Despairing, cursing rage
attends their rapid fall.

LA CRÉATION

PREMIÈRE PARTIE

- Ouverture
La représentation du Chaos
1. Récitatif et Chœur
RAPHAEL
Au commencement, Dieu créa le ciel et la
terre, et la terre était informe et vide, et
l'obscurité régnait à la surface de l'abîme.
- CHŒUR
Et l'esprit de Dieu planait au-dessus de
l'eau, et Dieu dit: Que la lumière soit! Et
la lumière fut.
- URIEL
Et Dieu vit la lumière, qui était bonne, et
Dieu sépara la lumière de l'obscurité
2. Air et Chœur
URIEL
Alors, devant les rayons sacrés,
disparaissent
les ombres horribles des ténèbres:
le premier jour fut.
Le trouble recule et l'ordre naît.
La troupe stupéfaite des esprits infernaux
s'enfuit dans les profondeurs de l'abîme
vers la nuit éternelle.
- CHŒUR
Le désespoir, la rage et la terreur
accompagnent leur chute.

und eine neue Welt
entspringt auf Gottes Wort.

14] 3. Rezitativ

RAPHAEL

Und Gott machte das Firmament, und teilte die Wasser, die unter dem Firmament waren, von den Gewässern, die ober dem Firmament waren, und es ward so.

Da tobten brausend heftige Stürme;
wie Spreu vor dem Winde, so flogen die Wölken.
Die Luft durchschnitten feurige Blitze
und schrecklich rollten die Donner umher.
Der Flut entstieg auf sein Geheiß
der allerquickende Regen,
der allverheerende Schauer,
der leichte, flockige Schnee.

15] 4. Chor mit Sopransolo

GABRIEL

Mit Staunen sieht das Wunderwerk
der Himmelsbürger frohe Schaar,
und laut ertönt aus ihren Kehlen
des Schöpfers Lob,
das Lob des zweiten Tags.

16] 5. Rezitativ

RAPHAEL

Und Gott sprach: Es sammle sich das Wasser unter dem Himmel zusammen an einem Platz, und es erscheine das trockne Land, und es ward so.
Und Gott nannte das trockne Land Erde, und die Sammlung der Wasser nannte er Meer; und Gott sah, daß es gut war.

A new created world
springs up at God's command.

3. Recitative

RAPHAEL

And God made the firmament, and divided the waters, which were under the firmament, from the waters, which were above the firmament, and it was so.

Outrageous storms now dreadful arose;
as chaff by the winds are impelled the clouds.
By heaven's fire the sky is enflamed,
and awful rolled the thunders on high.
Now from the floods in streams ascend
reviving showers of rain,
the dreary wasteful hail,
the light and flaky snow.

4. Chorus with Soprano solo

GABRIEL

The mar'vous work beholds amaz'd
the glorious hierarchy of heav'n,
and to th'etereal vaults resound
the praise of God,
and of the second day.

5. Recitative

RAPHAEL

And God said: Let the waters under the heavens be gathered together into one place, and let the dry land appear; and it was so.
And God called the dry land: Earth, and the gathering of waters called He seas; and God saw that it was good.

et un monde nouveau
surgit de la parole de Dieu.

3. Récitatif

RAPHAEL

Et Dieu créa le firmament et sépara les eaux, celles qui étaient sous le firmament de celles qui étaient au-dessus du firmament, et il en fut ainsi.

Alors de puissantes tempêtes mugissantes se déchaînèrent ;
les nuages fuyaient comme des fétus dans le vent.
Des éclairs éblouissants traversaient les airs
et le tonnerre effrayant roulait de toutes parts.
Sur son ordre sortirent de l'onde l'averse rapide,
la bourrasque dévastatrice,
la neige en flocons légers.

4. Chœur et Solo de soprano

GABRIEL

Avec étonnement, les bienheureux au ciel
contemplant la merveille,
et la louange du Créateur
s'exhale, forte, par leur voix,
la louange du second jour.

5. Récitatif

RAPHAEL

Et Dieu dit : Que les eaux se rassemblent sous le ciel en une place unique et que le sol séché apparaisse, et cela fut.
Et Dieu nomma Terre le sol asséchée, et il nomma Mer les eaux rassemblées, et Dieu vit que cela était bon.

[7] 6. Arie

RAPHAEL

Rollend in schäumenden Wellen
bewegt sich ungestüm das Meer.
Hügel und Felsen erscheinen,
der Berge Gipfel steigt empor.
Die Fläche, weit gedehnt,
durchläuft der breite Strom
in mancher Krümme.
Leise rauschend gleitet fort
im stillen Tal der helle Bach.

6. Aria

RAPHAEL

Rolling in foaming billows
uplifted roars the boist' rous sea.
Mountains and rocks now emerge
their tops into the clouds ascend.
Thro' th' open plains outstretching wide
in serpent error rivers flow.
Softly purling glides on
thro' silent vales the limpid brook.

6. Air

RAPHAEL

Roulant en des vagues écumantes,
la mer s'agite impétueusement.
Les collines et les rochers apparaissent,
le sommet des montagnes surgit.
Le large fleuve parcourt
la plaine étendue
avec mille détours.
Le clair ruisseau s'écoule
en murmurant dans la vallée paisible.

[8] 7. Rezitativ

GABRIEL

Und Gott sprach: Es bringe die Erde Gras
hervor, Kräuter, die Samen geben, und
Obstbäume, die Früchte bringen ihrer Art
gemäß, die ihren Samen in sich selbst
haben auf der Erde: und es ward so.

7. Recitative

GABRIEL

And God said: Let the earth bring forth grass,
the herb yielding seed and the fruit tree
yielding fruit after his kind, whose seed is in
itself upon the earth; and it was so.

7. Récitatif

GABRIEL

Et Dieu dit : Que la terre produise de l'herbe,
des plantes qui donnent des graines, et des
arbres qui donnent des fruits selon leur espèce
et qui ont en eux-mêmes leurs graines ; et il en
fut ainsi.

[9] 8. Arie

GABRIEL

Nun beut die Flur das frische Grün
dem Auge zur Ergötzung dar.
Den anmutsvollen Blick
erhöht der Blumen sanfter Schmuck.
Hier duften Kräuter Balsam aus,
hier sproßt den Wunden Heil.
Die Zweige krümmt der goldenen Früchte Last;
hier wölbt der Hain zum kühlen Schirme sich,
den steilen Berg bekrönt ein dichter Wald.

8. Aria

GABRIEL

With verdure clad the fields appear
delightful to the ravish'd sense;
by flowers sweet and gay
enhanced is the charming sight.
Here vent their fumes the fragrant herbs;
here shoots the healing plant.
By load of fruits th' expanded boughs are press'd;
to shady vaults are bent the tufty groves;
the mountain's brow is crown'd with closed
wood.

8. Air

GABRIEL

Alors les prés offrirent la verte fraîcheur
pour le plaisir des yeux.
Le doux parfum des fleurs
rehausse ce spectacle gracieux.
Ici s'exhale l'odeur des plantes balsamiques,
là grandissent celles qui guérissent.
Le rameau ploie sous la charge des fruits dorés ;
le bocage se courbe en une fraîche voûte,
une épaisse forêt couronne l'abrupte montagne.

[10] 9. Rezitativ

URIEL

Und die himmlischen Heerscharen verkündigten
den dritten Tag, Gott preisend und sprechend:

[11] 10. Chor

Stimmt an die Saiten, ergreift die Leier,
laßt euren Lobgesang erschallen!
Frohlocket dem Herrn,
dem mächtigen Gott,
denn er hat Himmel und Erde bekleidet
in herrlicher Pracht!

[12] 11. Rezitativ

URIEL

Und Gott sprach: Es sei'n Lichter an der
Feste des Himmels, um den Tag von der
Nacht zu scheiden und Licht auf der Erde
zu geben, und es seien diese für Zeichen
und für Zeiten und für Tage und für Jahre.
Er machte die Sterne gleichfalls.

[13] 12. Rezitativ

URIEL

In vollem Glanze steigt jetzt
die Sonne strahlend auf,
ein wonnevoller Bräutigam,
ein Riese stolz und froh,
zu rennen seine Bahn.
Mit leisem Gang und sanftem Schimmerschleicht
der Mond die stille Nacht hindurch.
Den ausgedehnten Himmelsraum
ziert ohne Zahl der hellen Sterne Gold.
Und die Söhne Gottes verkündigten den
vierten Tag mit himmlischem Gesang,
seine Macht ausrufend also:

9. Recitative

URIEL

And the heavenly host proclaimed the third day,
praising God and saying:

10. Chorus

Awake the harp, the lyre awake!
In shout and joy your voices raise;
in triumph sing the mighty Lord!
For He the heavens and earth has clothed
in stately dress.

11. Recitative

URIEL

And God said: Let there be lights in the
firmament of heaven to divide the day from the
night and to give light upon the earth; and let
them be for signs and for seasons and for days
and for years. He made the stars also.

12. Recitative

URIEL

In splendour bright is rising now
the sun and darts his rays;
an am'rous, joyful, happy spouse,
a giant proud and glad
to run his measur'd course.
With softer beams and milder light steps on
the silver moon thro' silent night.
The space immense of th' azure sky
innum'rous host of radiant orbs adorns.
And the sons of God announced the fourth day
in song divine, proclaiming thus His power:

9. Récitatif

URIEL

Et les légions célestes annoncent le troisième
jour, louant Dieu et disant :

10. Chœur

Accordez vos harpes, prenez vos lyres,
faites retentir vos chants de louanges !
Glorifiez le Seigneur,
le Dieu tout-puissant
qui a paré le ciel et la terre
d'une merveilleuse splendeur.

11. Récitatif

URIEL

Et Dieu dit : que la lumière soit au firmament
pour séparer la nuit du jour et pour éclairer la
terre, et qu'ils servent de signes pour marquer les
saisons, les jours et les années. Il créa aussi les
étoiles.

12. Récitatif

URIEL

En plein éclat, le soleil rayonnant
s'élance maintenant,
fiancé exultant,
géant fier et joyeux,
pour suivre sa course.
D'un pas léger et avec une douce clarté,
la lune se glisse dans la nuit calme.
L'or clair et rayonnant des étoiles
innombrables pare l'immense voûte céleste.
Et les fils de Dieu annoncent le quatrième jour
d'un chant céleste, en proclamant ainsi sa
puissance :

[14] 13. Chor mit Soli

CHOR

Die Himmel erzählen die Ehre Gottes,
und seiner Hände Werk zeigt an das Firmament.

GABRIEL, URIEL, RAPHAEL

Dem kommenden Tage sagt es der Tag,
die Nacht, die verschwand, der folgenden
Nacht:

CHOR

Die Himmel erzählen die Ehre Gottes,
und seiner Hände Werk zeigt an das Firmament.

GABRIEL, URIEL, RAPHAEL

In alle Welt ergeht das Wort,
jedem Ohre klingend,
keiner Zunge fremd:

CHOR

Die Himmel erzählen die Ehre Gottes,
und seiner Hände Werk zeigt an das Firmament.

13. Chorus with Soloists

CHORUS

The heavens are telling the glory of God;
the wonder of His works
displays the firmament.

GABRIEL, URIEL, RAPHAEL

To day, that is coming, speaks it the day;
the night, that is gone,
to following night.

CHORUS

The heavens are telling the glory of God;
the wonder of His works
displays the firmament.

GABRIEL, URIEL, RAPHAEL

In all the lands resounds the word,
never unperceived,
ever understood.

CHORUS

The heavens are telling the glory of God;
the wonder of His works
displays the firmament.

13. Chœur et Solistes

CHŒUR

Les cieux proclament la gloire de Dieu,
et le firmament montre
l'œuvre de ses mains.

GABRIEL, URIEL, RAPHAËL

Le jour le dit au jour qui vient,
la nuit évanescence
à la nuit suivante :

CHŒUR

Les cieux proclament la gloire de Dieu,
et le firmament montre
l'œuvre de ses mains.

GABRIEL, URIEL, RAPHAËL

Le verbe se répand de par le monde,
résonne à chaque oreille,
nulle bouche ne l'ignore.

CHŒUR

Les cieux proclament la gloire de Dieu,
et le firmament montre
l'œuvre de ses mains.

ZWEITER TEIL

[15] 14. Rezitativ

GABRIEL

Und Gott sprach: Es bringe das Wasser in der Fülle hervor webende Geschöpfe, die Leben haben, und Vögel, die über der Erde fliegen mögen in dem offenen Firmamente des Himmels.

[16] 15. Arie

GABRIEL

Auf starkem Fittiche schwinget sich der Adler stolz, und teilet die Luft im schnellsten Fluge zur Sonne hin. Den Morgen grüßt der Lerche frohes Lied, und Liebe girt das zarte Taubenpaar.

Aus jedem Busch und Hain erschallt der Nachtigallen süße Kehle. Noch drückte Gram nicht ihre Brust, noch war zur Klage nicht gestimmt ihr reizender Gesang.

[17] 16. Rezitativ

RAPHAEL

Und Gott schuf große Walfische und ein jedes lebende Geschöpf, das sich bewegt, und Gott segnete sie, sprechend:

Seid fruchtbar alle, mehret euch!
Bewohner der Luft, vermehret euch
und singt auf jedem Aste!
Mehret euch, ihr Flutenbewohner,
und füllet jede Tiefe!
Seid fruchtbar, wachset, mehret euch,
erfreuet euch in eurem Gott!

PART TWO

14. Recitativ

GABRIEL

And God said: Let the waters bring forth abundantly the moving creature, that hath life, and fowl, that may fly above the earth in the open firmament of heaven.

15. Aria

GABRIEL

On mighty pens uplifted soars the eagle aloft, and cleaves the sky in swiftest flight to the blazing sun. His welcome bids to morn the merry lark, and cooing calls the tender dove his mate.

From ev'ry bush and grove resound the nightingale's delightful notes. No grief affected yet her breast, nor to a mournful tale were tun'd her soft enchanting lays.

16. Recitativ

RAPHAEL

And God created great whales, and ev'ry living creature that moveth, and God blessed them, saying:

Be fruitful all, and multiply!
Ye winged tribes, be multiplied,
and sing on ev'ry tree!
Multiply, ye finny tribes,
and fill each wat'ry deep!
Be fruitful, grow and multiply!
And in your God and Lord rejoice!

DEUXIÈME PARTIE

14. Récitatif

GABRIEL

Et Dieu dit : Que les eaux produisent un grand nombre de créatures, vives et mouvantes, que les oiseaux volent au-dessus de la terre dans l'infini de l'éther céleste.

15. Air

GABRIEL

De son aile puissante l'aigle s'élance fièrement et fend les airs de son vol rapide vers le soleil. Le matin salue le chant joyeux de l'alouette et le tendre couple de ramiers roucoule son amour.

De chaque taillis, de chaque bosquet S'exhale le doux chant du rossignol. La douleur n'oppressait pas encore leur poitrine. Aucun accent plaintif n'altérait leur chant mélodieux.

16. Récitatif

RAPHAEL

Et Dieu créa les cétacés, et tous les êtres vivants qui se meuvent, et Dieu les bénit en disant :

Soyez féconds, croissez !
Habitants des airs, multipliez-vous
et chantez sur chaque branche !
Croissez, habitants des eaux,
et remplissez tous les fonds !
Soyez féconds, croissez et multipliez-vous,
réjouissez-vous dans votre Dieu !

[18] 17. Rezitativ

RAPHAEL

Und die Engel rührten ihr' unsterblichen
Harfen, und sangen die Wunder des fünft-
ten Tags.

[19] 18. Terzett

GABRIEL

In holder Anmut stehn,
mit jungem Grün geschmückt,
die wogigten Hügel da.
Aus ihren Adern quillt
in fließendem Kristall
der kühlende Bach hervor.

URIEL

In frohen Kreisen schwebt,
sich wiegend in der Luft,
der munteren Vögel Schar.
Den bunten Federglanz
erhöht im Wechselflug
das goldene Sonnenlicht.

RAPHAEL

Das helle Naß durchblitzt
der Fisch und windet sich
in stetem Gewühl umher.
Vom tiefsten Meeresgrund
wälzet sich Leviathan
auf schäumender Well' empor.

GABRIEL, URIEL, RAPHAEL

Wie viel sind deiner Werk', o Gott!
Wer fasset ihre Zahl?
Wer? O Gott!
Wer fasset ihre Zahl?

17. Recitativo

RAPHAEL

And the angels struck their immortal harps, and
the wonders of the fifth day sung.

18. Terzetto

GABRIEL

Most beautiful appear,
with verdure young adorn'd,
the gently sloping hills.
Their narrow, sinuous veins
distil in crystal drops
the fountain fresh and bright.

URIEL

In lofty circles plays,
and hovers thro' the sky
the cheerful host of birds.
And in the flying whirl
the glitt'ring plumes are dy'd,
as rainbows, by the sun.

RAPHAEL

See flashing thro' the wet
in thronged swarms the fry
on thousand ways around.
Upheaved from the deep,
th' immense Leviathan
sports on the foaming wave.

GABRIEL, URIEL, RAPHAEL

How many are thy works, o God!
Who may their numbers tell?
Who? O God!
Who may their numbers tell?

17. Récitatif

RAPHAEL

Et les anges firent vibrer leurs harpes éternelles
et chantèrent les merveilles du cinquième jour.

18. Trio

GABRIEL

Les collines se dressent,
gracieuses et charmantes,
parées d'une jeune verdure.
Le cristal limpide
du frais ruisseau coule
de leurs entrailles.

URIEL

La frétilante multitude des oiseaux
plane en tournoyant,
bercée par les airs.
L'éclat de leurs plumes colorées
ravive dans leur vol
la lumière dorée du soleil.

RAPHAEL

Le poisson illumine
l'onde claire et s'agite
en un constant tumulte.
Du plus profond de l'océan,
Léviathan danse
sur les vagues écumantes.

GABRIEL, URIEL, RAPHAEL

Quel est le nombre de tes œuvres, ô Dieu !
Qui peut les compter ?
Qui ? Ô Dieu !
Qui peut les compter ?

19. Chor mit Soli
Der Herr ist groß in seiner Macht,
und ewig bleibt sein Ruhm.

19. Chorus with Soloists
The Lord is great, and great His might,
His glory lasts for ever and for evermore.

19. Chœur et Solistes
Le Seigneur est grand dans sa puissance,
et sa gloire est éternelle.

CD2

[1] 20. Rezitativ

RAPHAEL

Und Gott sprach: Es bringe die Erde hervor
lebende Geschöpfe nach ihrer Art: Vieh
und kriechendes Gewürm und Tiere der
Erde nach ihren Gattungen.

20. Recitativo

RAPHAEL

And God said: Let the earth bring forth the
living creature after his kind: cattle and
creeping thing, and beasts of the earth after
their kind.

20. Récitatif

RAPHAEL

Et Dieu dit : Que la terre engendre des créatures
vivantes de toutes sortes : bétail et reptiles
rampants et animaux de la terre de toutes races.

[2] 21. Rezitativ

RAPHAEL

Gleich öffnet sich der Erde Schoß,
und sie gebiert auf Gottes Wort
Geschöpfe jeder Art,
in vollem Wuchs und ohne Zahl.
Vor Freude brüllend steht der Löwe da.
Hier schießt der gelenkige Tiger empor.
Das zackige Haupt erhebt der schnelle Hirsch.
Mit fliegender Mähne springt und wieh'rt
voll Mut und Kraft das edle Roß.
Auf grünen Matten weidet schon
das Rind, in Herden abgeteilt.
Die Triften deckt, als wie gesät,
das wollenreiche, sanfte Schaf.
Wie Staub verbreitet sich
in Schwarm und Wirbel das Heer der Insekten.
In langen Zügen kriecht
am Boden das Gewürm.

21. Recitativo

RAPHAEL

Strait opening her fertile womb,
the earth obey'd the word, and teem'd
creatures numberless,
in perfect forms and fully grown.
Cheerful roaring stands the tawny lion.
In sudden leaps the flexible tiger appears.
The nimble stag bears up his branching head.
With flying mane and fiery look,
impatient neighs the sprightly steed.
The cattle in herds already seek
their food on fields and meadows green.
And o'er the ground, as plants, are spread
the fleecy, meek and bleating flock.
Unnumber'd as the sands
in whirl arose the host of insects.
In long dimensions creeps
with sinuous trace the worm.

21. Récitatif

RAPHAEL

Alors s'ouvrit le sein de la terre, donnant
naissance sur l'ordre de Dieu
à des êtres de toutes espèces,
en pleine croissance et innombrables.
Ici le lion se dresse, crinière au vent,
Là, le tigre agile bondit.
Le cerf rapide élève les bois de son chef.
Le noble coursier, crinière au vent,
hennit et s'élance.
Sur les verts pâturages paissent déjà les bœufs,
réunis en troupeaux.
Le doux agneau couvert de laine
va et vient sur les pacages.
La nuée des insectes se répand comme une
poussière
en un essaim tourbillonnant.
Sur le sol,
le ver rampe en longues colonnes.

[3] 22. Arie

RAPHAEL

Nun scheint in vollem Glanze der Himmel,

22. Aria

RAPHAEL

Now heav'n in fullest glory shone;

22. Air

RAPHAEL

Désormais le ciel respendit de tout son éclat,

nun prangt in ihrem Schmucke die Erde.
Die Luft erfüllt das leichte Gefieder,
die Wasser schwellt der Fische Gewimmel,
den Boden drückt der Tiere Last.
Doch war noch alles nicht vollbracht.
Dem Ganzen fehlte das Geschöpf,
das Gottes Werke dankbar seh'n,
des Herren Güte preisen soll.

earth smiles in all her rich attire.
The room of air with fowl is fill'd;
the water swell'd by shoals of fish;
by heavy beasts the ground is trod.
But all the work was not complete.
There wanted yet that wond'rous being,
that grateful should God's pow'r admire,
with heart and voice His goodness praise.

désormais la terre brille de tous ses feux.
Le plumage léger emplit les airs,
le grouillement des poissons gonfle les eaux,
la terre s'affaisse sous le poids des animaux.
Pourtant tout n'est pas achevé.
Il manque à tout cela la créature
qui rendra grâce à l'œuvre de Dieu,
qui chantera les louanges du Seigneur.

[4] 23. Rezitativ

URIEL

Und Gott schuf den Menschen nach seinem
Ebenbilde, nach dem Ebenbilde Gottes schuf
er ihn. Mann und Weib erschuf er sie. Den
Atem des Lebens hauchte er in sein Angesicht,
und der Mensch wurde zur lebendigen Seele.

23. Recitativo

URIEL

And God created man in His own image. In the
image of God created He him. Male and female
created He them. He breathed into his nostrils
the breath of life, and man became a living soul.

23. Récitatif

URIEL

Et Dieu créa l'homme à son image, il le créa à
l'image de Dieu. Il créa l'homme et la femme.
Il leur insuffla l'esprit de la vie en sa présence,
et l'homme devint une âme vivante.

[5] 24. Arie

URIEL

Mit Würd' und Hoheit angetan,
mit Schönheit, Stärk' und Mut begabt,
gen Himmel aufgerichtet steht der Mensch,
ein Mann und König der Natur.
Die breit gewölbt' erhab'ne Stirn
verkünd't der Weisheit tiefen Sinn,
und aus dem hellen Blicke strahlt der Geist,
des Schöpfers Hauch und Ebenbild.
An seinen Busen schmieget sich
für ihn, aus ihm geformt,
die Cattin, hold und armutsvoll.
In froher Unschuld lächelt sie,
des Frühlings reizend Bild,
ihm Liebe, Glück und Wonne zu.

24. Aria

URIEL

In native worth and honour clad,
with beauty, courage, strength adorn'd,
to heav'n erect and tall, he stands,
a man, the Lord and King of nature all.
The large and arched front sublime
of wisdom deep declares the seat,
and in his eyes with brightness shines the soul,
the breath and image of his God.
With fondness leans upon his breast
the partner for him form'd,
a woman fair and graceful spouse.
Her softly smiling virgin looks,
of flow'ry spring the mirror,
bespeak him love, and joy, and bliss.

24. Air

URIEL

Fait de noblesse et de dignité,
doué de beauté, de force et de courage,
tendu vers le ciel, se dresse l'homme,
homme et roi de la nature.
Son large front bombé
annonce une profonde sagesse
et dans son clair regard brille l'esprit,
le souffle et l'image du Créateur.
Sur son sein se blottit la compagne,
née de lui et faite pour lui,
gracieuse et aimable.
Elle sourit dans une joyeuse innocence,
image charmante du printemps,
amour, bonheur et enchantement.

[6] 25. Rezitativ

RAPHAEL

25. Recitativo

RAPHAEL

25. Récitatif

RAPHAEL

Und Gott sah jedes Ding, was er gemacht hatte; und es war sehr gut. Und der himmlische Chor feierte das Ende des sechsten Tages mit lautem Gesang:

17] 26. Chor
Vollendet ist das große Werk,
der Schöpfer sieht's und freut sich.
Auch unsre Freud' erschalle laut,
des Herren Lob sei unser Lied!

27. Terzett
GABRIEL, URIEL
Zu dir, o Herr, blickt Alles auf,
um Speise fleht dich Alles an.
Du öffnest deine Hand,
gesättigt werden sie.

RAPHAEL
Du wendest ab dein Angesicht,
da bebet alles und erstarrt.
Du nimmst den Odem weg,
in Staub zerfallen sie.

GABRIEL, URIEL, RAPHAEL
Den Odem hauchst du wieder aus,
und neues Leben sproßt hervor.
Verjüngt ist die Gestalt der Erd'
an Reiz und Kraft.

28. Chor
Vollendet ist das große Werk,
des Herren Lob sei unser Lied!
Alles lobe seinen Namen,
denn er allein ist hoch erhaben!
Alleluja! Alleluja!

And God saw ev'ry thing, that He had made; and behold it was very good; and the heavenly choir in song divine thus closed the sixth day.

26. Chorus
Achieved is the glorious work;
the Lord beholds it and is pleas'd.
In lofty strains let us rejoice!
Our song let be the praise of God!

27. Trio
GABRIEL, URIEL
On thee each living soul awaits;
from thee, O Lord, they beg their meat.
Thou openest thy hand,
and sated all they are.

RAPHAEL
But as to them thy face is hid,
with sudden terror they are struck.
Thou tak'st their breath away;
they vanish into dust.

GABRIEL, URIEL, RAPHAEL
Thou lett'st thy breath go forth again,
and life with vigour fresh returns.
Revived earth unfolds
new force and new delights.

28. Chorus
Achieved is the glorious work.
Our song let be the praise of God!
Glory to His name for ever;
He sole on high exalted reigns,
Hallelujah! Hallelujah!

Et Dieu vit chacune des choses qu'il avait créées, et cela était bon. Et le chœur céleste chanta pour célébrer la fin du sixième jour.

26. Chœur
Le grand œuvre est achevé.
le Créateur le voit et s'en réjouit.
Que notre joie éclate bien haut,
que notre chant soit la louange de Dieu !

27. Trio
GABRIEL, URIEL
Tous te regardent, ô Seigneur,
implorent de toi leur nourriture.
Ouvre ta main,
et ils seront rassasiés.

RAPHAEL
Si tu détournes ton visage,
tout tremble et se raidit.
Si tu retiens ton souffle,
tous tombent en poussière.

GABRIEL, URIEL, RAPHAEL
Si tu respires à nouveau,
une vie nouvelle apparaît.
Toute la terre est rajeunie
et trouve à nouveau charme et puissance.

28. Chœur
Le grand œuvre est achevé,
que notre chant soit la louange de Dieu !
Que tous célèbrent son nom,
car lui seul est grand !
Alléluia ! Alléluia !

DRITTER TEIL

- [8]** 29. Rezitativ
URIEL
Aus Rosenwolken bricht,
geweckt durch süßen Klang,
der Morgen jung und schön.
Vom himmlischen Gewölbe
strömt reine Harmonie
zur Erde hinab.
Seht das beglückte Paar,
wie Hand in Hand es geht!
Aus ihren Blicken strahlt
des heißen Danks Gefühl.
Bald singt in lautem Ton
ihr Mund des Schöpfers Lob.
Laßt unsre Stimme dann
sich mengen in ihr Lied.
- [9]** 30. Duett und Chor
EVA UND ADAM
Von deiner Güte, o Herr und Gott,
ist Erd' und Himmel voll.
Die Welt, so groß, so wunderbar,
ist deiner Hände Werk.
- CHOR
Gesegnet sei des Herren Macht,
sein Lob erschall' in Ewigkeit.
- ADAM
Der Sterne hellster, o wie schön
verkündest du den Tag!
Wie schmückst du ihn, o Sonne du,
des Weltalls Seel' und Aug'!

PART THREE

29. Recitative
URIEL
In rosy mantle appears,
by tunes sweet awak'd,
the morning young and fair.
From the celestial vaults
pure harmony descends
on ravished earth.
Behold the blissful pair,
where hand in hand they go!
Their flaming looks express,
what feels the grateful heart.
A louder praise of God
their lips shall utter soon.
Then let our voices ring,
united with their song!
30. Duet and Chorus
EVE AND ADAM
By thee with bliss, O bounteous Lord,
the heav'n and earth are stor'd.
This world, so great, so wonderful,
thy mighty hand has fram'd.
- CHORUS
For ever blessed be His pow'r!
His name be ever magnified!
- ADAM
Of stars the fairest, o how sweet
thy smile at dawning morn!
How brighten'st thou, O sun, the day,
thou eye and soul of all!

TROISIÈME PARTIE

29. Récitatif
URIEL
Parmi les nuages de roses apparaît,
éveillé par de doux accents,
le matin jeune et beau.
De la voûte céleste,
une pure harmonie
se répand sur la terre.
Voyez le couple heureux,
comme il va main dans la main !
Dans son regard rayonne
un chaud sentiment de reconnaissance.
Bientôt ils chantent à pleine voix
la louange du Créateur.
Que nos voix s'unissent
pour entonner leur chant.
30. Duo et Chœur
ÈVE ET ADAM
De tes bienfaits, ô Seigneur Dieu,
la terre et le ciel sont pleins.
Le monde si grand, si merveilleux,
est l'œuvre de tes mains.
- CHŒUR
Bénie soit la puissance du Seigneur,
que sa louange soit éternelle.
- ADAM
Ô toi le plus beau des étoiles, avec quelle
splendeur
tu annonces le jour !
Comme tu le pares, ô toi soleil,
âme et œil de l'univers !

CHOR

Macht kund auf eurer weiten Bahn
des Herren Macht und seinen Ruhm!

EVA

Und du, der Nächte Zierd' und Trost,
und all das strahlend' Heer,
verbreitet überall sein Lob
in euren Chorgesang.

ADAM

Ihr Elemente, deren Kraft
stets neue Formen zeugt,
ihr Dünst' und Nebel,
die der Wind versammelt und vertreibt:

EVA, ADAM UND CHOR

Lobsinget alle Gott, dem Herrn,
groß wie sein Nam' ist seine Macht.

EVA

Sanft rauschend lobt, o Quellen, ihn!
Den Wipfel neigt, ihr Bäum'!
Ihr Pflanzen duftet, Blumen haucht
ihm euern Wohlgeruch!

ADAM

Ihr, deren Pfad die Höh'n erklimmt,
und ihr, die niedrig kriecht,
ihr, deren Flug die Luft durchschneid't,
und ihr im tiefen Naß:

EVA, ADAM UND CHOR

Ihr Tiere, preiset alle Gott!
Ihn lobe, was nur Odem hat!

CHORUS

Proclaim in your extended course
th' almighty pow'r and praise of God!

EVE

And thou, that rules the silent night,
and all ye starry host,
spread wide and ev'rywhere His praise
in choral songs about!

ADAM

Ye strong and cumbrous elements,
who ceaseless changes make,
ye dusky mists and dewy steams,
who raise and fall thro' th' air,

EVE, ADAM AND CHORUS

resound the praise of God our Lord!
Great His name, and great His might.

EVE

Ye purling fountains tune His praise,
and wave your tops, ye pines!
Ye plants exhale, ye flowers breathe
at Him your balmy scent!

ADAM

Ye that on mountains stately tread,
and ye, that lowly creep,
ye birds, that sing at heaven's gate,
and ye, that swim the stream,

EVE, ADAM AND CHORUS

ye living souls extol the Lord!
Him celebrate, Him magnify!

CHŒUR

Proclamez sur votre vaste cours
la puissance du Seigneur et sa gloire !

ÈVE

Et toi, ornement et consolation des nuits,
et toute la troupe scintillante,
répandez partout ses louanges
par votre chant.

ADAM

Vous, éléments, dont la force
engendre toujours de nouvelles formes,
vous, nuages et brouillards,
que le vent rassemble et pousse :

ÈVE, ADAM ET CHŒUR

Chantez tous la louange de Dieu, du Seigneur,
sa puissance est aussi grande que son nom.

ÈVE

Ô sources, chantez-le en murmurant doucement !
Courbez vos cimes, ô arbres !
Plantez, embaumez, fleurs, exhalez
pour lui vos doux parfums !

ADAM

Vous qui atteignez les hauteurs,
et vous qui rampez sur le sol ;
vous dont le vol fend les airs,
et vous dans les profondeurs des eaux :

ÈVE, ADAM ET CHŒUR

Vous, animaux, louez tous Dieu !
Que tout ce qui respire l'honore !

EVA UND ADAM

Ihr dunklen Hain', ihr Berg' und Tal,
ihr Zeugen unsres Danks,
ertönen sollt ihr früh und spät
von unserm Lobgesang.

CHOR

Heil dir, o Gott, o Schöpfer, Heil!
Aus deinem Wort entstand die Welt,
dich beten Erd' und Himmel an.
Wir preisen dich in Ewigkeit!

[10] 31. Rezitativ

ADAM

Nun ist die erste Pflicht erfüllt:
dem Schöpfer haben wir gedankt.
Nun folge mir, Gefährtin meines Lebens!
Ich leite dich, und jeder Schritt
weckt neue Freud' in unsrer Brust,
zeigt Wunder überall.
Erkennen sollst du dann,
welch unaussprechlich Glück
der Herr uns zudedacht,
ihn preisen immerdar,
ihm weihen Herz und Sinn.
Komm, folge mir, ich leite dich.

EVA

O du, für den ich ward,
mein Schirm, mein Schild, mein All!
Dein Will' ist mir Gesetz.
So hat's der Herr bestimmt,
und dir gehorchen bringst
mir Freude, Glück und Ruhm.

ÈVE AND ADAM

Ye valleys, hills, and shady woods,
our raptur'd notes ye heard;
from morn to ev'n you shall repeat
our grateful hymns of praise.

CHORUS

Hail bounteous Lord! Almighty hail!
Thy word call'd forth this wond'rous frame.
Thy pow'r adore the heav'n and earth;
we praise thee now and evermore.

31. Recitativo

ADAM

Our duty we performed now,
in off'ring up to God our thanks.
Now follow me, dear partner of my life!
Thy guide I'll be, and ev'ry step
pours new delights into our breast,
shews wonders ev'ry where.
Then may'st thou feel and know
the high degree of bliss,
the Lord allotted us,
and with devoted heart
His bounty celebrate.
Come, follow me! Thy guide I'll be.

ÈVE

O thou, for whom I am!
My help, my shield, my all!
Thy will is law to me.
So God, our Lord, ordains,
and from obedience grows
my pride, and happiness.

ÈVE ET ADAM

Vous, sombres bosquets, vous, monts et vallées,
vous, témoins de notre gratitude,
résonnez du matin au soir
de notre chant de louange.

CHŒUR

Gloire à toi, ô Dieu, ô Créateur, gloire à toi!
D'un mot de toi le monde est né,
la terre et le ciel t'adorent.
Nous te glorifions pour l'éternité!

31. Récitativ

ADAM

Le premier devoir est maintenant rempli :
nous avons remercié le Créateur.
Suis-moi maintenant, compagne de ma vie !
Je te conduis, et chaque pas
éveille de nouvelles joies dans notre cœur,
nous montre les merveilles de toutes parts.
Tu devras alors reconnaître
quel bonheur inexprimable le Seigneur
nous a réservé,
le louer à tout jamais,
le louer à consacrer le cœur et l'esprit.
Viens, suis-moi, je te conduis.

ÈVE

Ô toi, pour qui je fus créée,
mon protecteur, mon abri, mon tout !
Ta volonté est ma loi.
Ainsi en a décidé le Seigneur,
et t'obéir m'apporte
joie, bonheur et gloire

III 32. Duett

ADAM

Halde Gattin, dir zur Seite
fließen sanft die Stunden hin.
Jeder Augenblick ist Wonne,
keine Sorge trübet sie.

EVA

Teurer Gatte, dir zur Seite,
schwimmt in Freuden mir das Herz.
Dir gewidmet ist mein Leben,
deine Liebe sei mein Lohn.

ADAM

Der tauende Morgen,
o wie ermuntert er!

EVA

Die Kühle des Abends,
o wie erquicket sie!

ADAM

Wie labend ist
der runden Früchte Saft!

EVA

Wie reizend ist
der Blumen süßer Duft!

EVA UND ADAM

Doch ohne dich, was wäre mir –
der Morgentau,
der Abendhauch,
der Früchte Saft,
der Blumen Duft?

32. Duett

ADAM

Graceful consort! At thy side
softly fly the golden hours.
Ev'ry moment brings new rapture:
ev'ry care is put to rest.

EVE

Spouse adored! At thy side
purest joys o'erflow the heart.
Life and all I am is thine;
my reward thy love shall be.

ADAM

The dew-dropping morn,
O how she quickens all!

EVE

The coolness of ev'n,
O how she all restores!

ADAM

How grateful is
of fruits the savour sweet!

EVE

How pleasing is
of fragrant bloom the smell!

EVE AND ADAM

But without thee what is to me
the morning dew,
the breath of ev'n,
the sav'ry fruit,
the fragrant bloom?

32. Duo

ADAM

Tendre épouse, à ton côté
les heures coulent doucement.
Chaque instant est un enchantement,
aucun souci ne le trouble.

ÈVE

Cher époux, à ton côté
mon cœur baigne dans la joie.
Ma vie t'est consacrée,
ton amour est ma récompense.

ADAM

La rosée du matin,
ô comme elle éveille !

ÈVE

La fraîcheur du soir,
ô comme elle ranime !

ADAM

Comme il est bon,
le jus sucré des fruits !

ÈVE

Comme il est suave,
le doux parfum des fleurs !

ÈVE ET ADAM

Mais sans toi, que serai-je
la rosée du matin,
le souffle du soir,
le jus des fruits,
le parfum des fleurs ?

Mit dir erhöht sich jede Freude,
mit dir genieß' ich doppelt sie;
mit dir ist Seligkeit das Leben,
dir sei es ganz geweiht!

[12] 33. Rezitativ

URIEL

O glücklich Paar, und glücklich immerfort,
wenn falscher Wahn euch nicht verführt,
noch mehr zu wünschen als ihr habt,
und mehr zu wissen, als ihr sollt!

[13] 34. Schlußchor

Singt dem Herren alle Stimmen!

Dankt ihm alle seine Werke!

Laßt zu Ehren seines Namens

Lob im Wettgesang erschallen!

Des Herren Ruhm, er bleibt in Ewigkeit!
Amen! Amen!

With thee is ev'ry joy enhanced,
with thee delight is ever new;
with thee is life incessant bliss;
thine it whole shall be.

33. Recitative

URIEL

O happy pair, and always happy yet,
if not, misled by false conceit,
ye strive at more than granted is,
and more to know than know ye should!

34. Chorus

Sing the Lord ye voices all!

Utter thanks ye all His works!

Celebrate His pow'r and glory!

Let His name resound on high!

The Lord is great; His praise shall last for aye.
Amen! Amen!

Avec toi, chaque joie s'élève,
avec toi, j'en jouis doublement,
avec toi, la vie est une félicité,
que tout te soit consacré !

33. Récitatif

URIEL

Ô couple heureux, qui demeurera heureux
si aucun aveuglement ne vous pousse
à vouloir plus que vous n'avez,
et à savoir plus que vous ne devez !

34. Chœur final

Que toutes les voix chantent le Seigneur !

Que tous louent son œuvre !

Faisons retentir un chant de louanges

en l'honneur de son nom !

Le Seigneur est grand, que sa gloire soit éternelle !
Amen ! Amen !

Christina Landshamer
© *Marco Borggreve*



Maximilian Schmitt
© *Christian Kargl*



Rudolf Rosen
© *Palma Fiacco*



ENGLISH

Christina Landshamer, soprano

Christina Landshamer was born in Munich and initially went to the University for Music and Performing Arts in the city, where she studied under Angelica Vogel. At the State University for Music and Performing Arts in Stuttgart she studied in Konrad Richter's singing classes and Dunja Vejzović's solo class. Following initial guest performances at the Stuttgart State Opera, Christina Landshamer sang at the Opéra du Rhin in Strasburg under Marc Albrecht as well as at the Komische Oper in Berlin. In 2009 she made her very successful debut at the Theater an der Wien as Clarice in Haydn's *Il mondo della luna* under Nikolaus Harnoncourt. She performed at the Salzburg Festival the following year as Frasquita in Bizet's *Carmen*, this time under Sir Simon Rattle with the Berlin Philharmonic. Later that year, she made her highly acclaimed debut as Pamina in Simon McBurney's celebrated new production of Mozart's *Die Zauberflöte* at the Amsterdam Opera under Marc Albrecht and also at Munich State Opera in 2015. Christina Landshamer has made numerous CD recordings for such renowned labels as Decca and Carus-Verlag.

Maximilian Schmitt, tenor

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

Rudolf Rosen, baritone

After finishing his voice studies, the Swiss baritone Rudolf Rosen won several awards, notably at the 47th International Music Competition of the ARD in Munich in 1998 and the Belvedere Competition in Vienna in 1999. His activities as a concert singer have taken him to the most important European concert halls. Rudolf Rosen has also worked with well-known conductors such as Frieder Bernius, Herbert Blomstedt, Riccardo Chailly, Michel Corboz, Christoph Eschenbach, Daniele Gatti, Michael Gielen, Hartmut Haenchen, Heinz Holliger, René Jacobs, Neeme Järvi, Dimitrij Kitajenko, Emmanuel Krivine, John Nelson, Helmuth

Rilling, Pinchas Steinberg, Muhai Tang and Lothar Zagrosek. After three years (2001-04) in the ensemble of the Staatstheater Stuttgart, Rudolf Rosen now works as a freelance opera singer, and has been seen in such international houses as the Théâtre des Champs-Élysées, the Opéra de Lyon, the Grand Théâtre de Genève, the New National Theatre Tokyo and La Scala in Milan. He has principally sung the main Mozart baritone roles (Don Giovanni, Papageno, Guglielmo, Nardo and Conte Almaviva), but also Athlet/Tierbändiger in *Lulu* and the title role in Bartók's *Bluebeard's Castle*. Apart from music, his main interest is art history, and his great passion is research into and restoration of antique lighting appliances from the neoclassical period.

Collegium Vocale Gent

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

Orchestre des Champs-Élysées

The Orchestre des Champs-Élysées, founded in 1991 by Philippe Herreweghe and Alain Durel, is a period-instrument orchestra performing music from the mid-eighteenth century to the early twentieth (Haydn to Mahler). For several years the orchestra was in residence at the Théâtre des Champs-Élysées in Paris and at the Palais des Beaux-Arts in Brussels. It has performed in major concert halls such as the Musikverein (Vienna), the Concertgebouw (Amsterdam), the Barbican Centre (London), the Alte Oper (Frankfurt), the Philharmonic Halls in Berlin and Munich, and the Gewandhaus (Leipzig). Philippe Herreweghe is both artistic director and principal conductor of the orchestra. Guest conductors such as Daniel Harding, Christian Zacharias, Louis Langrée, Heinz Holliger, Christophe Coin, and René Jacobs have also collaborated with the orchestra. Its extensive discography includes music by Mozart (Requiem, Mass in C minor), Beethoven (Ninth Symphony, complete works for violin and orchestra), Brahms (*Ein deutsches Requiem*), Mahler (*Des Knaben Wunderhorn*), and Fauré (Requiem). The Orchestre des Champs-Élysées, a partner of the TAP –

Theatre Auditorium de Poitiers, is funded by the French Ministry of Culture and the Regional Council of Poitou-Charentes. (www.orchestredeschampselysees.com)

Philippe Herreweghe

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

FRANÇAIS

Christina Landshamer, soprane

Née à Munich, Christina Landshamer étudie à la Hochschule für Musik und Theater de sa ville natale auprès d'Angelika Vogel, puis dans les classes de Konrad Richter et de Dunja Vejzović à la Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst de Stuttgart. Après de premiers engagements à l'opéra de Stuttgart, la soprano se produit à l'Opéra du Rhin à Strasbourg, sous la direction de Marc Albrecht, ainsi qu'à l'Opéra-comique de Berlin. En 2009, elle fait des débuts très remarquables au Theater an der Wien dans le rôle de Clarice dans *Il mondo della luna* de Haydn sous la direction de Nikolaus Harnoncourt. En 2012, elle se produit au festival de Salzbourg où elle fera revivre Frasquita dans *Carmen*, cette fois sous la baguette de Simon Rattle avec le Philharmonique de Berlin. La même année, elle chante pour la première fois le rôle de Pamina dans *La Flûte enchantée* de Mozart lors de la production de Simon McBurney à l'Opéra d'Amsterdam sous la direction de Marc Albrecht. Elle a réalisé des enregistrements pour d'importants labels, notamment Decca et Carus-Verlag.

Maximilian Schmitt, ténor

C'est très jeune que Maximilian Schmitt découvre son amour pour la musique au sein du chœur d'enfants de la cathédrale de Ratisbonne. Fin 2012, il débute à l'Opéra d'Amsterdam en tant que Tamino dans la célèbre production de *La Flûte enchantée* de Simon McBurney, qui, en raison de son énorme succès, sera à nouveau donnée en 2015. Il ouvre sa saison 2014-2015 dans le rôle de Belmonte dans *L'Enlèvement au Sérail* de Mozart, avec l'Akademie für Alte Musik Berlin sous la baguette de René Jacobs. En concert, son répertoire riche et varié s'étend de Monteverdi à Mendelssohn en passant par Mozart, et il est régulièrement invité par des chefs tels que Franz Welser-Möst, Andrew Manze, Daniel Harding, Thomas Hengelbrock, Fabio Luisi, Philippe Herreweghe, Marcus Creed, Trevor Pinnock, René Jacobs et Robin Ticciati...

Rudolf Rosen, baryton

Après avoir achevé ses études de chant, le baryton suisse Rudolf Rosen remporte différents prix, dont celui du 47^e Concours international de musique de l'ARD de Munich en 1998 et celui du concours du Belvédère de Vienne en 1999. Ses récitals l'ont mené dans les plus grandes salles d'Europe. Il a également collaboré avec d'importants chefs d'orchestre tels que Frieder Bernius, Herbert Blomstedt, Riccardo Chailly, Michel Corboz, Christoph Eschenbach, Daniele Gatti, Michael Gielen, Hartmut Haenchen, Heinz Holliger, René Jacobs, Neeme Järvi, Dimitrij Kitajenko, Emmanuel Krivine, John Nelson, Helmuth Rilling, Pinchas

Steinberg, Muhai Tang et Lothar Zagrosek. Après avoir passé trois ans au Théâtre de Stuttgart, Rudolf Rosen a travaillé comme chanteur d'opéra free-lance et s'est produit sur des scènes internationales comme le Théâtre des Champs-Élysées, l'Opéra de Lyon, le Grand théâtre de Genève, le Nouveau Théâtre national de Tokyo, la Scala de Milan... Il a principalement tenu les premiers rôles des opéras de Mozart (Don Giovanni, Papageno, Guglielmo, Nardo et le comte Almaviva), mais aussi le rôle d'Athlet/Tierbändiger dans *Lulu* et le rôle-titre dans *Le Château de Barbe-bleue* de Bartok. Outre la musique, il se passionne pour l'histoire de l'art et en particulier pour la recherche sur les dispositifs d'éclairage antiques (période néoclassique) et leur restauration.

Collegium Vocale Gent

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

www.collegiumvocale.com

Orchestre des Champs-Élysées

L'Orchestre des Champs-Élysées, fondé en 1991 par Philippe Herreweghe et Alain Durel, se consacre à l'interprétation, sur instruments d'époque, du répertoire allant de Haydn à Mahler. L'Orchestre des Champs-Élysées a été plusieurs années en résidence au Théâtre des Champs-Élysées, au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles et s'est produit dans la plupart des grandes salles de concert : Musikverein de Vienne, Concertgebouw d'Amsterdam, Barbican Centre de Londres, Philharmonies de Munich, de Berlin et de Cologne, Alte Oper de Francfort, Gewandhaus de Leipzig... Il est placé sous la direction de Philippe Herreweghe, mais plusieurs chefs ont été invités à le diriger, parmi lesquels Daniel Harding, Christian Zacharias, Louis Langrée, Heinz Holliger, Christophe Coin et René Jacobs. Extrait de la discographie :

Mozart (Requiem. Messe en ut mineur), Beethoven (Symphonie n° 9, intégrale des œuvres pour violon et orchestre...), Brahms (*Ein deutsches Requiem*), Mahler (*Des Knaben Wunderhorn*), Fauré (Requiem)... L'Orchestre des Champs-Élysées, associé au TAP – Théâtre & Auditorium de Poitiers – et en résidence en Poitou-Charentes, est subventionné par le Ministère français de la Culture et par la région Poitou-Charentes. (www.orchestredeschampselysees.com)

Philippe Herreweghe

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

DEUTSCH

Christina Landshamer, Sopran

Die gebürtige Münchnerin Christina Landshamer studierte an der Hochschule für Musik und Theater München bei Angelica Vogel und führte ihre Ausbildung in der Liedklasse von Konrad Richter und in der Solistenklasse bei Dunja Vejzović an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart fort. Nach ersten Gastengagements an der Stuttgarter Staatsoper sang die Sopranistin an der Opéra du Rhin in Straßburg unter Marc Albrecht sowie an der Komischen Oper in Berlin. 2009 hatte sie ihr erfolgreiches Debut im Theater an der Wien als Clarice in Haydns *Il mondo della luna* unter Nikolaus Harnoncourt. Im folgenden Jahr war sie als Frasquita in *Carmen* zu hören, diesmal unter Simon Rattle mit den Berliner Philharmonikern. Ende 2012 gab Christina Landshamer ihr umjubeltes Debut als Pamina in Simon McBurneys gefeierter Neuproduktion von Mozarts *Zauberflöte* an der Oper Amsterdam unter dem Dirigat von Marc Albrecht. Sie hat bei zahlreichen CD-Einspielungen für renommierte Labels wie Decca und Carus-Verlag mitgewirkt.

Maximilian Schmitt, Tenor

Maximilian Schmitt entdeckte seine Liebe zur Musik bereits in jungen Jahren bei den Regensburger Dompatszen. Ende 2012 debütierte er an der Oper Amsterdam als Tamino in Simon McBurneys gefeierten Neuproduktion der *Zauberflöte* unter Marc Albrecht, die wegen ihres großen Erfolges 2015 wiederaufgenommen wird. Er eröffnete die Saison 2014/15 mit der Partie des Belmonte aus Mozarts *Entführung aus dem Serail* mit der Akademie für Alte Musik Berlin unter der Leitung von René Jacobs. Sein weit gefächertes Konzert- und Opernrepertoire reicht von Monteverdi über Mozart bis Mendelssohn. Maximilian Schmitt arbeitet mit Dirigenten wie Franz Welser-Möst, Andrew Manze, Daniel Harding, Thomas Hengelbrock, Fabio Luisi, Philippe Herreweghe, Marcus Creed, Trevor Pinnock, René Jacobs und Robin Ticciati.

Rudolf Rosen, Bariton

Nach seinem Gesangstudium gewann der Schweizer Bariton Rudolf Rosen mehrere Wettbewerbe, u.a. 1998 den 47. Internationalen Wettbewerb der ARD in München und 1999 den Belvedere Wettbewerb in Wien. Seine Tätigkeit als Konzertsänger hat ihn in die bedeutendsten Konzertsäle Europas geführt. Der Bariton hat mit namhaften Dirigenten wie Frieder Bernius, Herbert Blomstedt, Riccardo Chailly, Michel Corboz, Christoph Eschenbach, Daniele Gatti, Michael Gielen, Hartmut Haenchen, Heinz Holliger, René Jacobs, Neeme Järvi, Dimitrij Kitajenko, Emmanuel Krivine, John Nelson, Helmuth Rilling, Pinchas Steinberg,

Muhai Tang und Lothar Zagrosek gearbeitet. Nach seinem Engagement am Staatstheater Stuttgart (2001-2004) begann Rudolf Rosen seine Karriere als freischaffender Opernsänger und ist seitdem auf internationalen Bühnen wie dem Théâtre des Champs-Élysées, der Opéra de Lyon, dem Grand Théâtre de Genève, dem Neuen Nationaltheater Tokyo und der Mailänder Scala zu hören. Er sang vor allem die Hauptrollen des Mozartfachs (Don Giovanni, Papageno, Guglielmo, Nardo und Conte Almaviva), aber auch Athlet/Tierbändiger in *Lulu* sowie die Titelrolle in *Herzog Blaubarts Burg*. Sein Hauptinteresse neben der Musik gilt der Kunstgeschichte. Ebenso passioniert widmet er sich der Erforschung und Restaurierung von antiken, neoklassischen Beleuchtungssystemen.

Collegium Vocale Gent

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

www.collegiumvocale.com

Orchestre des Champs-Élysées

Das Orchestre des Champs-Élysées wurde 1991 auf Anregung von Alain Durel und Philippe Herreweghe gegründet. Das Ensemble hat sich der Erarbeitung des symphonischen Repertoires der Klassik, der Romantik und der klassischen Moderne verschrieben, das auf der Basis aktueller wissenschaftlicher Erkenntnisse und mit den Mitteln einer um historische Stiltreue bemühten Aufführungspraxis einer grundlegenden Neuwertung unterzogen werden soll – ein Anliegen, das sich auch in der Beteiligung des Orchesters an musikwissenschaftlichen Forschungen und pädagogischen Projekten niederschlägt. Das Orchester hat in den wichtigsten Konzertsälen Europas gespielt; Konzertreisen führten es nach Japan, Australien, Korea und China. Unter der Leitung seines künstlerischen Leiters und Chefdirigenten Philippe Herreweghe hat es eine Vielzahl von Einspielungen produziert. Darüber hinaus spielte das Orchester aber auch unter Gastdirigenten wie Christian Zacharias, Christophe Coin, René Jacobs und Daniel Harding. Diskographie (Auszug): Mozart (Requiem, Große Messe in c-Moll), Beethoven (Symphonie Nr. 9, Samtliche Werke für Violine und Orchester...), Brahms (*Ein deutsches Requiem*), Mahler (*Des Knaben Wunderhorn*), Fauré (Requiem)... Das im Poitou-Charentes beheimatete Orchestre des Champs-Élysées ist Partner der TAP (Theatre & Auditorium de Poitiers) und wird durch das französische Kultusministerium und die Region Poitou-Charentes gefördert.

www.orchestredeschampselysees.com

Philippe Herreweghe

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

NEDERLANDS

Christina Landshamer, sopraan

Christina Landshamer is geboren in München en studeerde er zang aan de universiteit, waar ze lessen volgde van Angelica Vogel. Daarna studeerde ze aan de universiteit van Stuttgart bij Konrad Richter en Dunja Vejzović. Na enkele gastrollen in de opera van Stuttgart, zong Christina Landshamer in de Opéra du Rhin in Straatsburg onder leiding van Marc Albrecht, alsmede in de Komische Oper Berlin. In 2009 maakte ze haar succesvolle debuut in het Theater an der Wien als Clarice in Haydn's *Il mondo della luna* onder leiding van Nikolaus Harnoncourt. Daarna zong ze in het Théâtre du Châtelet in Parijs en tevens tijdens het festival van Salzburg. Kort daarna zong ze opnieuw in Salzburg als Frasquita in *Carmen*, samen met de Berliner Philharmoniker onder leiding van Sir Simon Rattle. In 2012 maakte ze haar debuut op het Baden Baden Festival onder leiding van Christian Thielemann. Later dat jaar was haar debuut als Pamina in Simon McBurney's gevierde productie van *Die Zauberflöte* van Mozart in de opera van Amsterdam onder leiding van Marc Albrecht. Christina Landshamer is ook actief als concertzangeres. Ze treedt regelmatig op met orkesten zoals het Freiburger Barockorchester, het Zurich Tonhalleorchester en het Gewandhausorchester in Leipzig. Ze maakte talrijke cd-opnames voor prestigieuze labels als Decca and Carus-Verlag.

Maximilian Schmitt, tenor

Maximilian Schmitt ontdekte zijn liefde voor de muziek al heel vroeg bij de Regensburger Domspatzen. In 2012 debuteerde hij bij de Amsterdamse Opera als Tamino in Mozarts *Die Zauberflöte*, de succesvolle productie van Simon McBurney die in 2015 herhaald wordt. Het seizoen 2014/15 opende hij als Belmonte in *Die Entführung aus dem Serail* onder leiding van René Jacobs en met de Akademie für Alte Musik Berlin. Zijn concertrepertoire is heel gevarieerd en loopt van Monteverdi, via Mozart, tot Mendelssohn. Maximilian Schmitt wordt regelmatig uitgenodigd om te zingen bij dirigenten als Franz Welser-Möst, Andrew Manze, Daniel Harding, Thomas Hengelbrock, Philippe Herreweghe, Marcus Creed, René Jacobs, Robin Ticciati.

Rudolf Rosen, bariton

Nadat hij zijn studie zang voltooide, won de Zwitserse bariton Rudolf Rosen diverse prijzen, waaronder in 1998 de 47ste International Music Competition van de ARD in München en in 1999 de Belverdere Competitie in Wenen. Zijn activiteiten als concertzanger hebben hem naar de belangrijkste Europese concertzalen gevoerd. Rudolf Rosen heeft ook samengewerkt met bekende dirigenten als Frieder Bernius, Herbert Blomstedt, Riccardo Chailly, Michel Corboz, Christoph Eschenbach, Daniele Gatti, Michael Gielen, Hartmut

Haenchen, Heinz Holliger, René Jacobs, Neeme Järvi, Dimitrij Kitajenko, Emmanuel Krivine, John Nelson, Helmuth Rilling, Pinchas Steinberg, Muhai Tang en Lothar Zagrosek. Na drie jaar (2001-2004) in het ensemble van het Staatstheater Stuttgart te hebben gewerkt, is Rudolf Rosen sindsdien vooral werkzaam als freelance operazanger en was te zien op internationale podia als het Théâtre des Champs-Élysées, de Opéra de Lyon, het Grand Théâtre de Genève, het New National Theatre Tokyo en de Scala van Milaan. Hij vertolkte met name de grote Mozart-rollen (Don Giovanni, Papageno, Guglielmo, Nardo and Conte Almaviva), maar ook Athlet/Tierbändiger in Bergs *Lulu* en de hoofdrol in Bartoks *Bluebeard's Castle*. Los van muziek is zijn grootste interesse de kunstgeschiedenis, en het onderzoek naar (en de restauratie van) antieke lampen / verlichting (uit de neoklassieke periode) is zijn grootste passie.

Collegium Vocale Gent

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

Orchestre des Champs-Élysées

Het Orchestre des Champs-Élysées, opgericht in 1991 onder impuls van Alain Durel en Philippe Herreweghe, legt zich toe op muziek van Haydn tot Mahler en voert deze uit op historische instrumenten. Na een residentie in het Théâtre des Champs-Élysées (Parijs) en het Paleis voor Schone Kunsten (Brussel) was het orkest te gast in belangrijke concertzalen zoals het Musikverein (Wenen), het Concertgebouw (Amsterdam), het Barbican Centre (Londen), de Alte Oper (Frankfurt), Gewandhaus (Leipzig)... Ook was het orkest te gast in Japan, Korea, China en Australië. Het Orchestre des Champs-Élysées staat onder leiding van Philippe Herreweghe, maar regelmatig worden ook gastdirigenten uitgenodigd zoals Daniel Harding, Christian

Zacharias, Louis Langrée, Heinz Holliger, Christophe Coin en René Jacobs. Een greep uit de uitgebreide discografie van het orkest: Mozart (Requiem, Mis in do klein), Beethoven (Symfonie nr. 9, integrale oeuvre voor viool en orkest), Brahms (*Ein deutsches Requiem*), Mahler (*Des Knaben Wunderhorn*), Fauré (Requiem)... Het Orchestre des Champs-Élysées is verbonden aan het TAP (Théâtre Auditorium de Poitiers), heeft een residentie in Poitou-Charentes, en wordt ondersteund door het Franse ministerie van cultuur en de regio Poitou-Charentes.

www.orchestredeschampselysees.com

Philippe Herreweghe

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

Recent Releases



LPH 010
Carlo Gesualdo
Responsoria 1611
 Collegium Vocale Gent
 Philippe Herreweghe



LPH 011
Wolfgang Amadeus Mozart
The Last Symphonies
 Orchestre des Champs-Élysées
 Philippe Herreweghe



LPH 012
Johann Sebastian Bach
Ich elender Mensch
Leipzig Cantatas
 Collegium Vocale Gent
 Philippe Herreweghe



LPH 013
Joseph Haydn
Die Jahreszeiten
 Collegium Vocale Gent
 Orchestre des Champs-Élysées
 Philippe Herreweghe



LPH 014
William Byrd
Infelix ego
 Collegium Vocale Gent
 Philippe Herreweghe



LPH 015
Franz Schubert
Octet D 803 – Quartettsatz D 703
 Edding Quartet
 Northernlight



LPH 016
Antonín Dvořák
Requiem
 Collegium Vocale Gent
 Royal Flemish Philharmonic
 Philippe Herreweghe



LPH 017
Cantigas de Santa Maria
 Hana Blážíková
 Barbora Kabátková
 Margit Übellacker
 Martin Novák