

nisch Orkest van Vlaanderen waren we wel op de goede weg; nu maar duimen dat we met de opvolger van Tcharakov niet ontsporen!

Wij vernemen dat de Oostenrijkse dirigent Günter Neuhold werd benoemd tot chef-dirigent van het Koninklijk Filharmonisch Orkest van Vlaanderen. Günter Neuhold werd te Graz geboren in 1947. Hij studeerde o.a. aan de Hochschule für Musik van zijn geboortestad, aan het Conservatorio Santa Cecilia te Rome o.l.v. Franco Ferrara en bij prof. Hans Swarowsky in Wenen. In talrijke internationale dirigentenwedstrijden behaalde hij een eerste prijs of een hoge onderscheiding. Van 1972 tot 1980 dirigeerde hij in verscheidene operahuizen in Duitsland (o.a. Hannover, Dortmund), en van 1981 tot 1985 was hij chef-dirigent van het Symfonieorkest Emilia Romagna (A. Toscanini) te Parma. Als gastdirigent trad hij verscheidene malen op tijdens de Salzburger Festspiele en leidde hij de vermaarde orkesten in Wenen, Berlijn, Dresden, Milaan enz.

Hugo Heughebaert

Reconstructie van Bachs Markus Passion

Van de derde passie die Bach componeerde is geen partituur bewaard gebleven. Misschien dat er toch nog één opduikt, ten slotte bood Breitkopf & Härtel de partituur nog in 1764 te koop aan. Ondertussen verschenen sinds de ontdekking van Wilhelm Rust in 1873, dat vijf delen uit Bachs *Trauer Ode* qua tekstzetting precies pasten bij delen uit de wel degelijk bewaard gebleven tekst van Picander, steeds meer musicologen met interessante reconstructies. Echter, de recitatieven en een aantal volkskoren zijn nog steeds niet te traceren. Jammer voor die prachtige muziek die we terug hebben kunnen vinden, vond Gustav Theill, en componeerde nieuw de ontbrekende delen, - ook heeft men gedacht aan een gesproken voordracht voor wat er nog mist. Jos van Veldhoven, de dirigent van

het Utrechts Barok Consort lanceerde weer een andere oplossing: hij combineerde Bach met delen uit de *Markus Passion* van Marco Peranda (1625-1675). Die a cappella-versie in de stijl van Schütz werkte in de praktijk, gehoord de uitvoering van 13 maart 1986 in de Utrechtse Augustinuskerk, heel acceptabel. Peranda's muziek klinkt onopdringerig, stijlvol en discreet. Een restauratie die nauwelijks „vloekte”. En men wist precies waar men aan toe was: de muziek met orkest was van Bach, en de ongeleide zangen en koren waren van Peranda.

Overigens is Bachs *Markus Passion* veel meer liturgisch gebonden dan de bekende *Matthäus* en *Johannes Passion*. Tegenover 15 aria's in de *Matthäus* biedt de *Markus Passion* er slechts een zetal. Bovendien wordt dat verinnerlijkte element nog eens benadrukt in de versie van Jos van Veldhoven. Koorverenigingen die gesteld zijn op effectvolle koorscenes komen in Van Veldhovens reconstructie niet aan hun trekken. Maar wie zich interesseert voor een Bach die sterk verbonden is met de traditie zal geboeid kunnen worden. Peranda's passie werd ongeveer dertig jaar, tesamen met die van Schütz, jaarlijks uitgevoerd in de Dresdner Scholsskirche en Van Veldhoven houdt het voor zeer wel mogelijk dat Bach het manuscript onder ogen heeft gehad.

Mijn naamgenoot Matthijs Vermeulen, hij heette in werkelijkheid Van der Meulen, heeft tijdens zijn leven slechts schaarse uitvoeringen van zijn werk mogen meemaken. Een van zijn belangrijkste composities, de *Tweede Symfonie* werd 33 jaar na de schepping anoniem uitgevoerd op het Koningin Elizabeth Concours in Brussel. Het betrof één van de 10 composities uit 439 inzendingen die in de eindronde (zonder naamsvermelding) tot klinken kwam. Drie jaar later hoorde de componist het werk voor het eerst, dat was in 1956. Vermeulen die in 1967 overleed, heeft de *Tweede Symfonie* daar-

na niet meer kunnen beluisteren. En dan te bedenken dat de symfonie de titel droeg van *Prélude à la nouvelle journée!*

Die nieuwe tijd is nog steeds niet aangebroken, alhoewel met name jongere, pas afgestudeerde kunstenaars bij voorkeur de kamermuziek van Vermeulen vertolken. En in ieder geval heeft de Stichting Donemus nu in vier dubbelalbums het volledige oeuvre van Vermeulen in de groeven gevat. Kern daarvan vormen de zeven symfonieën. Het zijn jubelende extatische zangen voor instrumenten, zou men kunnen zeggen, in een complexe verstrengeling van stemmen gegroepeerd rond een Cantus Firmus, als in de vijftiende en zestende-eeuwse oude polyfonie. Zeker het vrije, nogal atonale klankgemiddelde van die *Tweede Symfonie* uit de jaren 1919-1920 is verbazingwekkend gedurfd en ongelofelijk vitaal. Het equivalent in Nederland van Schönbergs *Fünf Orchesterstücke* of Strawinsky's *Le Sacre du Printemps!* Dat deze uitbarsting, deze ongekend onstuimige jubelzang geen enkele invloed uit kon oefenen werkte zeker funest op het gezapige, zelfvoldane Nederlandse muzikaleven van de jaren twintig. En eigenlijk kende men Vermeulen slechts van één nog wel eens uitgevoerd lied: *La Veille* uit 1917, een anti-oorlogsgedicht van François Porche verklankend. Dat anti-oorlogskarakter tekende het door en door ethische werk van Vermeulen van de eerste tot de laatste noot. Onbegrijpelijk dat de verbittering, die toch een logisch gevolg had moeten zijn bij zulk een stelselmatige verwaarlozing, geen vat kreeg op de componist. In elk werk bleef Vermeulen getuigen van zijn optimisme en geloof in een betere toekomst...

Ernst Vermeulen

De authentieke Herreweghe

Philippe Herreweghe is tot ver over onze grenzen een begrip geworden in het muziekbedrijf. Of wist u niet dat Ervègue, zoals de Fransen hem noemen, en Her-

reweghe één en dezelfde persoon zijn? Lang vóór deze, nu 38-jarige Gentenaar geneeskunde ging studeren, had hij de fundamenten al gelegd van een stevige muzikale cultuur: zijn pianostudie aan het Gents muziekconservatorium kon hij als 16-jarige afronden.

Het is ongemeen boeiend even te grasduinen in de archieven van het recente muzikale verleden van de stad Gent. Ph. Herreweghe duikt er als een constante in op. Reeds als retoricastudent aan het St.-Barbaracollege liet hij eigenhandig geschreven werkjes uitvoeren door het schoolkoor waarin hij meezong en waarvan hij zonodig de leiding nam. Als universiteitsstudent stichtte Herreweghe het Gents Jeugdkoor. De voedingsbodem voor deze formatie vond hij in de bestaande schoolkoren van St.-Barbara en St.-Bavo. In 1969 selecteerde hij een 15-tal zangers uit dit jonge gezelschap en vormde met hen het Gents Kamerkoor, dat al spoedig „Collegium Vocale” zou gaan heten. Uit de overige leden van het Jeugdkoor zou later het Gentse Madrigaalkoor ontstaan dat nu onder leiding staat van Johan Duyck.

Het is opvallend dat, in het kielzog van „Collegium Vocale”, de betere Vlaamse kamerkoren van het ogenblik ontstaan zijn tussen 1974 en 1976: in 1974 vormde zich in Gent rond de familie Heyerick het kamerkoor „Rundadinella”, in datzelfde jaar ontstond in het Leuvense het vocaal ensemble „Currrende” onder impuls van E. Van Nevel, en in 1976 bracht K. Cooremans een 20-tal geschoolde zangers samen in het kamerkoor „The-saurus musicus”. Het opkomen van verschillende kleine ensembles, die vooral een vaak onbekend repertoire uit Renaissance en Barok nieuw leven wilden inblazen, is niet toevallig. Een internationale beweging die een „authentieke” interpretatie van „Oude muziek” nastreefde, kreeg in de vroege jaren zeventig ook in onze contreien definitief vaste voet aan de grond. Een streven naar de ware Bach, de ware

Schütz, de ware Monteverdi kwam al in de late jaren vijftig tot uiting bij figuren als G. Leonhardt, H. Rilling, W. Ehmann, N. Harnoncourt e.a. De authenticiteitsgolf bereikte in de jaren zestig ook de Lage Landen, waar de vernieuwende ideeën van Leonhardt, F. Brüggen, de Kuykens, een radicale breuk betekenden met de traditionele uitvoeringspraxis van oude muziek.

„Zoals Leonhardt Bach speelt, zo zouden wij het vocale werk van Bach kunnen zingen”, zo dacht toen ook de 20-jarige Ph. Herreweghe. Maar wat is authenticiteitsmusiceren? Deze term is vaak „misbegrepen” en nog vaker misbruikt. Het gaat hier niet uitsluitend om een poging tot reconstructie van een historisch klankbeeld, maar ook om een zoeken naar een coherent, stilistisch verantwoord interpretatieplan ont-daan van elke romantische vervorming. Verantwoording van de uitvoeringspraxis moet dan ook uitgaan van het enige wat werkelijk iets over muziek zegt: de partituur zelf.

Inzicht in de intense eenheid van tekst en muziek, van inhoud en vorm, en aandacht voor het retorische karakter van barokmuziek, zijn hierbij toonaangevende principes voor de uitvoerder. De muzikale schriftuur is haar eigen metatekst: zij bevat ongeschreven informatie over o.a. bezetting, dynamiek en tempo. Authenticiteit is vervolgens „kennis van zaken”: kennis van de barokke esthetiek, en dito retoriek en zangtechniek. Niets is b.v. zo absurd als barokmuziek spelen op authentieke instrumenten met een moderne techniek. Het authenticiteitsstreven vergt van de dirigent een intellectuele aanpak en van de uitvoerders een cultuurhistorisch engagement.

In dit opzicht hebben Herreweghe en zijn collegium een ervaring die op zijn minst verbijsterend is. Het ensemble munt uit door zijn zowel vocale als stilistische homogeniteit en door zijn individueel sterke en gevormde stemmen. Vooral in de vertolking van Bachs vocaal werk heeft het

collegium zich een collectief stijl-automatisme verworven. Een dergelijke homogeniteit is slechts mogelijk als de dirigent een beroep kan doen op een trouwe vaste kern die zonodig en in functie van de uit te voeren muziek, aangevuld wordt met losse medewerkers.

„Wat is authentisch musiceeren?” was ook het gespreksonderwerp bij een vrij toevallige ontmoeting tussen Ph. Herreweghe en Ton Koopman in een Amsterdams literair praatcafé. Het enthousiasme aan weerszijden was enorm en dit toevallig treffen zou leiden tot een intense samenwerking tussen Koopman en Herreweghe. Na een gezamenlijke uitvoering van Bachs Johannespassie kwam een geëmotioneerd luisteraar Collegium Vocale feliciteren; deze man was Gustav Leonhardt. Prompt volgde het aanbod om mee te werken aan de opname van het integrale Kantatenwerk van Bach. Het kon niet op.

Mede door deze samenwerking met Leonhardt en Koopman en via zijn stijlbewust musiceren vestigde Collegium Vocale zijn internationale reputatie. Opnamen samen met Hesperion XX (Lassus), Musica Antiqua Köln (Gilles), N. Harnoncourt (Mozart: Thamos) en talrijke concerten in binnen- en buitenland getuigen hiervan.

In 1977 ontving Ph. Herreweghe het aantrekkelijk voorstel van Philippe Beaussant, directeur van het „Institut de Musique et de danses anciennes” om in Parijs een barokkoor en -orkest op te richten. Zo ontstond „La Chapelle Royale”, een professioneel ensemble waarmee Herreweghe jaarlijks vier platen opneemt met vooral Franse barokmuziek: Rameau, Lully, Du Mont, Charpentier e.a. Maar ook het Renaissance-repertoire blijft niet onaangeroerd: In februari '86 voerde Palestrina de Chapelle naar Zuid-Frankrijk en in mei 1986 was een Josquinopname gepland.

Zijn verantwoordelijkheid als muzikaal directeur van het Festival van Saintes en zijn niet aflatend speuren naar nieuw mate-

riaal, nieuwe koorzangers, nieuwe solisten, voeren Ph. Herreweghe van Gent naar Parijs, van Parijs naar Londen, van Londen naar New York... Men zou zich kunnen gaan afvragen waar die Gentse arts nu eigenlijk thuis-hoort!

Jan Herman

FILM

Springen

Geregeld duiken er nieuwe namen op in de Vlaamse filmproductie. Al te dikwijls gaat het om een eenmalig debuut zonder vervolg. Daarnaast moeten bekende cineasten als o.m. Harry Kümel - zijn recentste speelfilm *Het verloren paradijs* dateert van 1978 - vaak jarenlang wachten op een nieuwe kans. Dat is een constatering die allesbehalve van een continue filmproductie getuigt.

Ditmaal is het Jean-Pierre De Decker (°1945), die met *Springen* naar Fernand Auwera's roman *Uit het raam springen moet als nutteloos worden beschouwd*, zijn eerste lange speelfilm draaide. De Decker heeft in Vlaanderen een zekere reputatie verworven als toneelregisseur bij het *Nederlands Toneel Gent* (N.T.G.) - de Gentse Stadschouwburg - en als tv-regisseur bij de BRT, waarvoor hij een aantal tv-films realiseerde.

Springen bevat onmiskenbaar een origineel verhaal met filmische mogelijkheden. Het luxueuze bejaardentehuis *Semper Vivax* is voor de rijke gasten letterlijk „het huis van hun dromen”, waar ze erin slagen hun leven te verlengen. Ze kunnen er immers hun illusies in werkelijkheid omzetten: de generaal krijgt er zijn atoomoorlog, de advocaat zijn ophefmakende assisenzaak, de safari-liefhebber zijn olifantenjacht enz. Het drama speelt zich af achter de coulissen van deze geësceneerde spektakels, nl. bij hen die voor de organisatie ervan instaan. Zowel de directeur van het tehuis Axel Woestewey (Herbert Flack) als zijn medewerker Pieter Paul Himmelsorge - Pipo

- (Mark Verstraete) blijken in tegenstelling tot hun gasten diep ongelukkig te zijn. Axel houdt al jaren niet meer van zijn uitermate lijvige vrouw Bellina (Maja van den Broecke) en zoekt verstrooiing bij zijn talloze vriendinnen, terwijl Pipo zich gefrustreerd voelt in zijn liefde voor Bellina, de vrouw van zijn directeur. Uiteindelijk groeit de haat van Pipo voor Axel uit tot een grotesk plan om deze laatste uit de weg te ruimen...

Springen wil een ietwat surreële tragi-komedie zijn over mensen die erin slagen de dromen van anderen waar te maken, maar falen in het realiseren van hun eigen verlangens.

Co-scenarioschrijver en cineast Jean-Pierre De Decker dacht door het vermengen van humor en tragiek, erotiek en spektakel, droom en realiteit de formule van de moderne, originele en commerciële Vlaamse film te hebben gevonden. En inderdaad is het zo, dat een dergelijke tragi-komedie niet zo vanzelfsprekend is in de meestal nogal zwaar-moedige Vlaamse filmproducties. Als resultaat bereikt hij met *Springen* helaas nauwelijks het peil van de Vlaamse film van tien jaar geleden. Enerzijds etaleert De Decker een aantal bejaarde Vlaamse toneelacteurs, van wie iedereen die de Vlaamse film maar enigszins volgt, weet dat hun overacting-stijl ze meestal totaal ongeschikt maakt voor een filmrol, en anderzijds is het zogenaamde „drama achter de coulissen” betekenisloos door zijn oppervlakkigheid. Geen enkele figuur, noch Axel, noch Pipo, noch Bellina en evenmin Matti, Axels secretaresse (Ingrid De Vos), wordt uitgediept. Deze personages zijn zo „flat” dat ze onmogelijk in een dramatische structuur kunnen evolueren. Deze leegte - voor de kijker gebeurt er in *Springen* niets wezenlijks - trachtte men op te vangen door een willekeurig door elkaar monteren van scènes. Die „snelle” montage is al even banaal als de cameravoering. De pseudo-vlotheid kan niet verhinderen dat