

KRONIEK VAN HET REQUIEM

DIES
IRAE

Pieter Bergé
Jan Christiaens

LIPSIUS LEUVEN

KRONIEK VAN HET REQUIEM | DIES IRAE

KRONIEK VAN HET REQUIEM

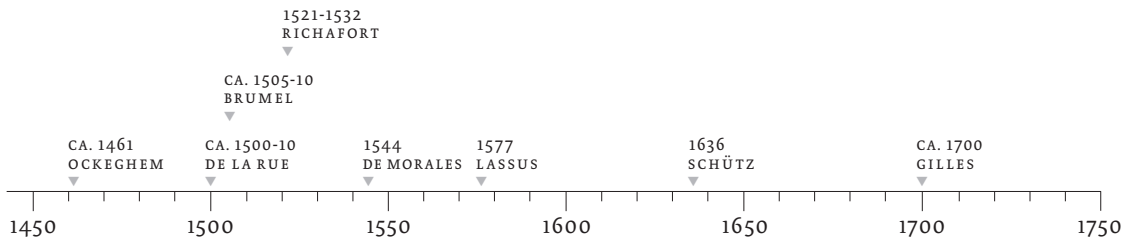
DIËS
IRAE

Pieter Bergé (red.)
Jan Christiaens (red.)

met bijdragen van Maarten Beirens
Ignace Bossuyt
Kristof Boucquet
David Burn
Klaas Coulembier
Pauline Driesen
Yves Knockaert
Katherina Lindekens
Pieter Mannaerts
Simon Van Damme
Jan Vandenhouwe

LIPSIUS LEUVEN

INHOUD



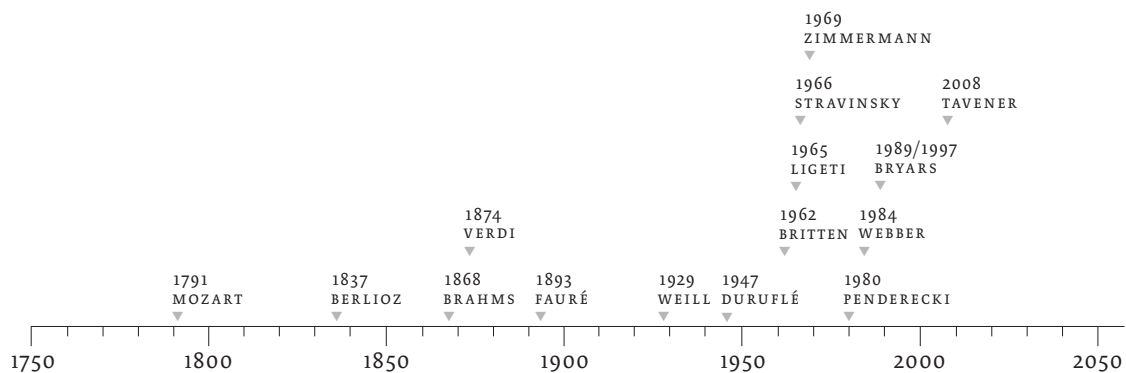
6 Voorwoord

INLEIDING: HET GREGORIAANSE REQUIEM

- 11 Missa Pro Defunctis
- 22 De tekst van het requiem:
historiek, structuur en betekenis
- 39 De muziek van het requiem:
historiek, structuur en compositie

I HET REQUIEM TOT 1600

- 52 Kroniek 1
 - 57 Johannes Ockeghem
 - 64 Pierre de la Rue
 - 73 Antoine Brumel
 - 82 Jean Richafort
 - 90 Cristóbal de Morales
 - 98 Orlandus Lassus
-



II HET REQUIEM VAN 1600
TOT 1900

- 108 Kroniek 2
- 112 Heinrich Schütz
- 121 Jean Gilles
- 131 Wolfgang Amadeus Mozart
- 144 Hector Berlioz
- 154 Johannes Brahms
- 167 Giuseppe Verdi
- 181 Gabriel Fauré

III HET REQUIEM NA 1900

- 192 Kroniek 3
- 197 Kurt Weill
- 206 Maurice Duruflé
- 215 Benjamin Britten
- 232 György Ligeti
- 244 Igor Stravinsky
- 254 Bernd Alois Zimmermann
- 265 Krzysztof Penderecki
- 279 Andrew Lloyd Webber
- 291 Gavin Bryars
- 301 John Tavener

-
- 312 Bibliografie
 - 314 Discografie
 - 316 Index
 - 318 Over de auteurs

Voorwoord

DE DOOD IS ALOMTEGENWOORDIG in de westerse muziekgeschiedenis. In geen enkel genre echter neemt zij zo'n centrale plaats in als in de dodenmis of het requiem, en nergens ook is zij zo nadrukkelijk aanwezig als een voldongen feit. In de requiemmis staat inderdaad niet langer de strijd tussen leven en sterven in het middelpunt, maar wel de betrachting om met de dood zelf in het reine te komen. De dodenmis is daarom vooral een oefening in deemoed, een nederig verzoek om eeuwige rust ["requiem aeternam"] en voortdurend licht ["lux perpetua"]. Zelfs in het meest heftige deel van het traditionele requiem – het "Dies irae" of de sequentia – wordt de dreiging van de goddelijke wraak getemperd in lange smeekbedes om genade, heil, hoop, en uiteindelijk weer eeuwige rust. De rituele kern van de dodenmis ligt dan ook in het voltrekken van de overgang van donkerte, droefenis en angst naar licht, hoop en loutering – ongeacht of dat op een strikt religieuze of op een andere manier wordt ingevuld.

Reeds ruimschoots duizend jaar houdt de traditie van de dodenmis stand. Alle religieuze crisissen en processen van ontkerkelijking ten spijt is de requiemmis daarmee één van de oudste, maar vooral ook één van de langst standhoudende genres uit de westerse muziekgeschiedenis. Vanaf zijn ontstaan tot vandaag is de dodenmis steeds weer nieuwe componisten blijven inspireren, wat vooral vanaf ca. 1450 geleid heeft tot een indrukwekkende opeenvolging van meesterwerken.

De bedoeling van dit boek is om deze requiemtraditie in kaart te brengen, enerzijds door de grote lijnen van de geschiedenis van het genre uit te tekenen, anderzijds door een representatieve selectie van hoogstaande dodenmissen meer in detail te bespreken. Om dit doel te bereiken is het boek opgedeeld in een inleiding en een historisch overzicht. In de inleiding wordt de ontstaansgeschiedenis van de Latijnse requiemmis geschetst: eerst worden de historiek, de structuur en de betekenis van de tekst ontrafeld, daarna volgt een toelichting van de oude gregoriaanse muziek. Deze besprekingen vormen een onontbeerlijk uitgangspunt voor een adequaat begrip van de verdere ontwikkelingen van het genre. Doorheen de muziekgeschiedenis zijn componisten zich immers doorlopend blijven baseren op deze 'oerversie', hetzij door de (gedeeltelijke) overname van de tekst, hetzij

door de muziek ervan als uitgangs- of referentiepunt te hanteren. Het historisch overzicht zelf bestaat uit drie delen, respectievelijk vanaf ca. 1450 tot 1600, van 1600 tot 1900, en van 1900 tot heden. Ieder deel wordt ingeleid door een *Kroniek* waarin de specifieke muzikale karakteristieken en esthetische opvattingen van de betreffende periode kort worden aangehaald, en waarin ook de belangrijkste requiems worden vermeld. Daarna volgt de bespreking van de afzonderlijke werken, waarbij telkens hetzelfde stramien wordt gevolgd: eerst wordt elk requiem in zijn (muziek)historische context gesitueerd (1), dan wordt de globale structuur ervan geschetst (2), en ten slotte volgt een toelichting per afzonderlijk deel (3). Dit laatste en meest uitgebreide onderdeel van ieder hoofdstuk is expliciet opgevat als een luistergids, waarbij de muziek echt op de voet gevolgd wordt. Om de wisselwerking tussen de besprekingen en de luisterervaring nog te versterken hebben de auteurs nauwkeurige tijdsaanduidingen in hun essays verwerkt, die verwijzen naar een door hen uitgekozen cd-opname. Verder is bij elke bespreking een schema gevoegd, waarin het volledige verloop van ieder requiem in een oogopslag te overzien is, en waarin ook informatie te vinden is over de vorm en de bezetting. In principe kan iedere bespreking gelezen worden als een op zichzelf staande tekst, maar het verdient aanbeveling om vooraf de inleiding door nemen, evenals de bijhorende kroniek. Voor wie zich daarna nog verder in een of meerdere requiems wil verdiepen, is achteraan het boek een bibliografische lijst met leessuggesties opgenomen.

*

Dit boek is tot stand gekomen binnen de onderzoekseenheid Musicologie van de K.U.Leuven. Alle bijdragen werden geschreven door auteurs die als docent, onderzoeker of alumnus aan deze eenheid verbonden zijn. Mede hierdoor was het mogelijk om de hierboven aangegeven systematiek vrij strak door te voeren en zo de coherentie van het boek te waarborgen. Minstens even belangrijk echter is het feit dat alle auteurs de overtuiging delen dat besprekingen van muzikale (meester)werken wel degelijk over *de muziek zelf* moeten durven gaan, ook wanneer een publicatie zich in eerste instantie richt tot een breed publiek van liefhebbers. Zeker in de beschrijving van de afzonderlijke requiemdelen was het voor iedere auteur dan ook een uitdaging om te verduidelijken hoe de muziek werkt, hoe de compositie eigenlijk in elkaar zit, welke technieken gebruikt worden om bepaalde effecten te genereren of specifieke vormpatronen tot stand te brengen

– en dat alles zonder zijn of haar toevlucht te nemen tot een veilig, maar voor leken volstrekt onbegrijpelijk jargon. Een sinecure was dat zeker niet: hoe emotioneel en direct de muziek als ‘kunstvorm’ ook uit de hoek kan komen, als ‘compositie’ blijft zij een buitengewoon complex fenomeen waarin op ieder moment tal van verschillende factoren op een uiterst precieze manier met elkaar samenwerken. Melodie, harmonie, ritme, metrum, klankkleur, stemvoering zijn stuk voor stuk elementen die op duizenden verschillende manieren kunnen worden uitgewerkt, en op miljoenen manieren kunnen worden gecombineerd. De auteurs van dit boek hebben de taak op zich genomen om die combinatiekunst op een toegankelijke manier te ontleden, niet met de bedoeling om het kunstwerk uit elkaar te halen en daardoor van zijn ziel te beroven, maar wel vanuit de overtuiging dat enig inzicht in de compositorische organisatie van een muziekwerk een dieper begrijpen mogelijk maakt, en zo eventueel ook een extra dimensie kan verleenen aan de esthetische beleving ervan. Nu en dan is een technische term daarbij onvermijdelijk; het is immers niet mogelijk om de hierboven beschreven ambitie te realiseren zonder te spreken over hoge en lage noten, maatsoorten en gepunte ritmes, dissonanten en consonanten, enzovoort. In de mate van het mogelijke is getracht om de betekenis van dergelijke termen steeds binnen de context van de essays zelf toe te lichten; voor verdere verduidelijkingen zij hier verwezen naar een recente publicatie van collega (en medeauteur) Ignace Bossuyt waarvan de doelstelling precies is om de belangrijkste muziektermen op een bevattelijke manier toe te lichten (*Van noten en tonen*, Davidsfonds, 2010).

*

Tot slot wil ik alle auteurs van dit boek danken voor hun grote bereidheid om tegemoet te komen aan het vrij strakke concept van deze publicatie, voor hun intellectuele flexibiliteit en bewonderenswaardige werkkraft. Jan Christiaens, die mee aan de basis ligt van deze *Kroniek van het Requiem*, dank ik in het bijzonder, zowel voor zijn inhoudelijke suggesties en bijsturingen als voor zijn punctuele eindredactiewerk. Marike Schipper ten slotte ben ik bijzonder erkentelijk voor het onmiddellijke omarmen van dit project, voor de continue wil om nieuwe wendingen en mogelijkheden steeds weer grondig te overwegen, en voor haar initiatief om de vormgeving van dit boek met de grootst mogelijke zorg te omringen.

INLEIDING

Het gregoriaanse requiem

De tekst van het requiem:
historiek, structuur en betekenis

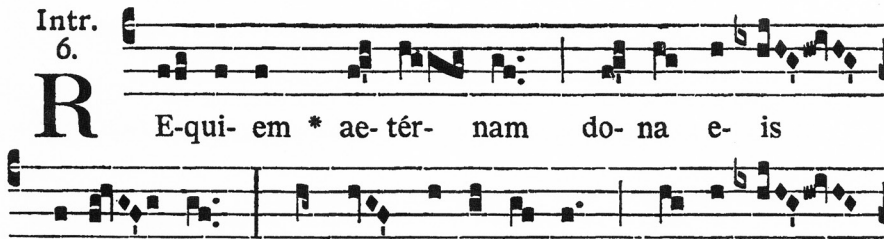
De muziek van het requiem:
historiek, structuur en compositie

MISSA

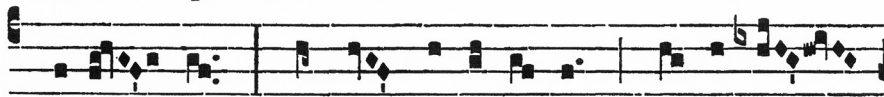
PRO DEFUNCTIS.

Intr.
6.

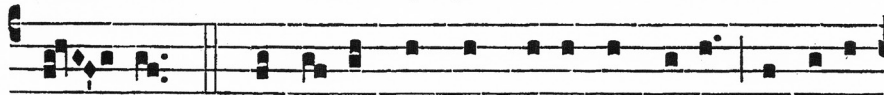
R



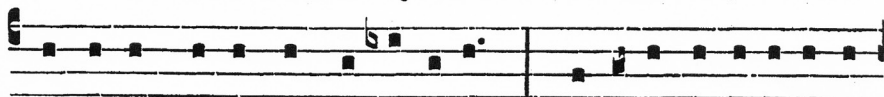
E-qui- em * ae-tér- nam do- na e- is



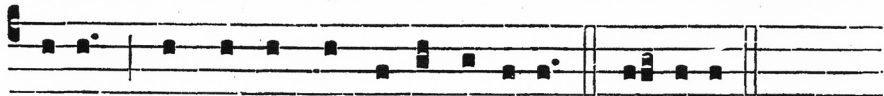
Dómi- ne : et lux perpé- tu- a lú- ce- at



e- is. *Ps.* Te de- cet hymnus De- us in Si- on, et ti- bi



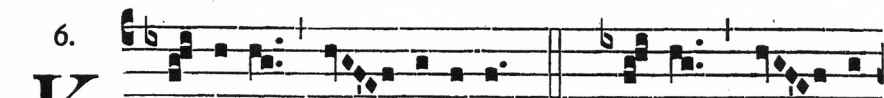
reddé- tur vo- tum in Je- rú- sa- lem : * exáudi o- ra- ti- ó- nem



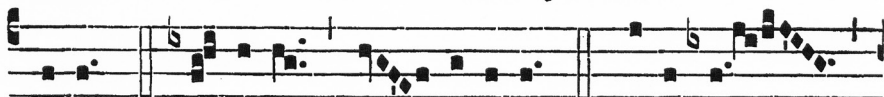
me- am, ad te omnis ca- ro vé- ni- et. Ré- qui- em.

6.

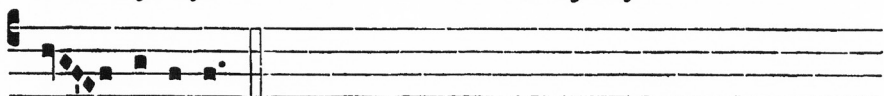
K



Y- ri- e * e- lé- i- son. *ijj.* Chri- ste e- lé-



i- son. *ijj.* Ký- ri- e e- lé- i- son. *ij.* Ký- ri- e *

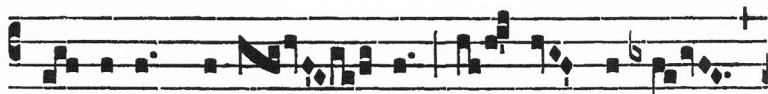


e- lé- i- son.

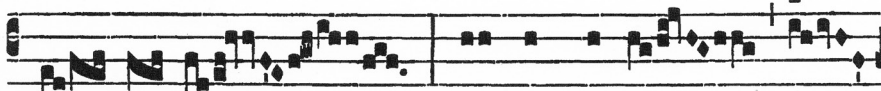
Missa pro Defunctis.

Grad.
2.

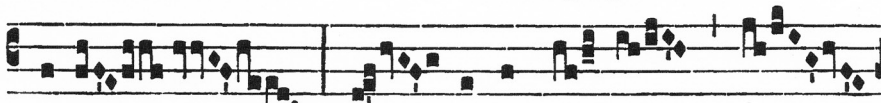
R



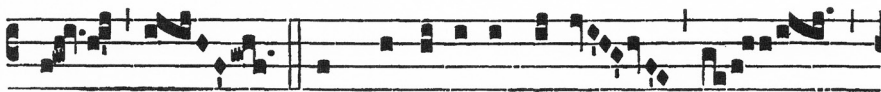
E-qui- em * aetér- nam do- na e- is



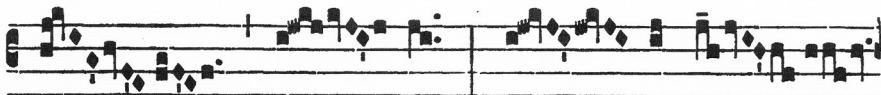
Dó- mi- ne : et lux perpé-



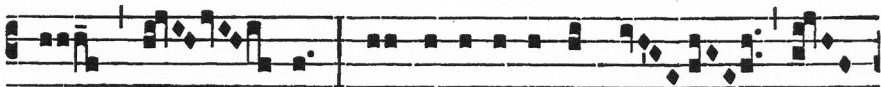
tu- a lú- ce- at e- is.



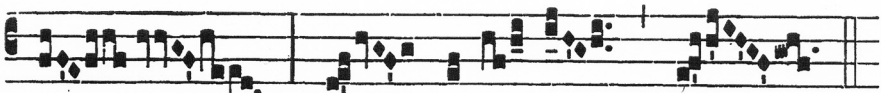
V. In memó-ri- a aetér-



na e- rit ju-



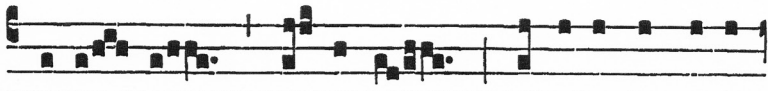
stus : ab audi- ti- ó- ne ma-



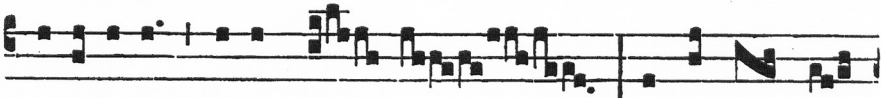
la * non timé- bit.

Tract.
8.

A



Bsól- ve, * Dó- mi- ne, á- nimas ómni- um



fi- dé- li- um de- functó- rum ab omni vín-

Missa pro Defunctis.

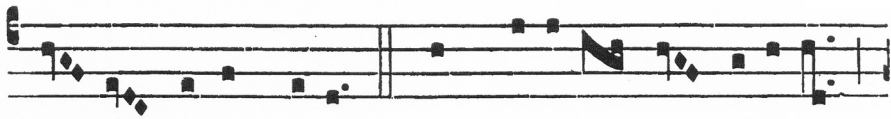
cu-lo de-li- ctó- rum. *ψ*. Et grá-ti- a tu- a il-lis
succurrén- te, me-re- ántur e- váde-re ju-
dí- ci- um ulti- ó- nis. *ψ*. Et lu- cis aetér-
nae be- a-ti- tú- di- ne * pér-fru- i.

Sequentia dici debet tantum in die Commemorationis omnium Fidelium defunctorum et in Missa exsequiali; omitti potest in aliis Missis.

Sequent.

I.
D I- es i-rae, di- es il-la, Solvet saeclum in favíl-la :
Teste Da-vid cum Si-býlla. Quantus tremor est fu-túrus, Quan-
do ju-dex est ventúrus, Cúnc-ta stricte discussúrus! Tuba
mi-rum spar-gens sonum Per sepúl-cra re-gi- ónum, Coget

Missa pro Defunctis.



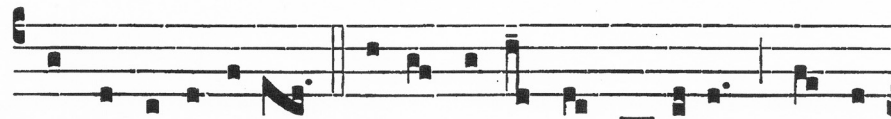
o-mnes ante thronum. Mors stupé-bit et na-tú-ra,



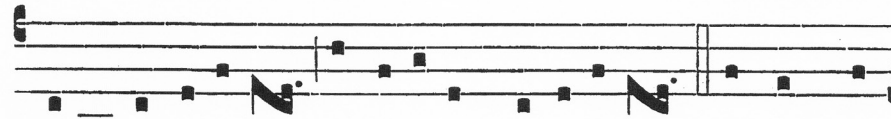
Cum re-súrget cre-a-tú-ra, Ju-di-cán-ti responsú-ra. Li-



ber scriptus pro-fe-ré-tur, In quo to-tum conti-né-tur, Unde



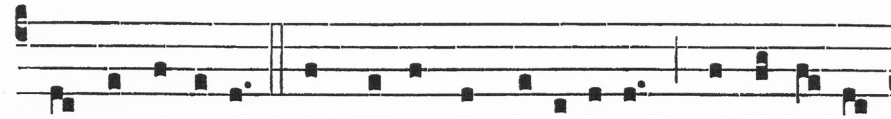
mundus ju-di-cé-tur. Ju-dex ergo cum se-dé-bit, Quidquid



la-tet appa-ré-bit : Nil inúltum remané-bit. Quid sum mi-



ser tunc dictú-rus? Quem patró-num roga-tú-rus? Cum vix ju-

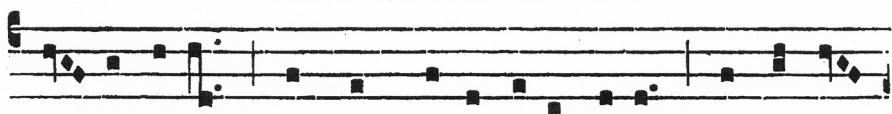


stus sit se-cúrus. Rex treménda-e ma-jestá-tis, Qui salvándos

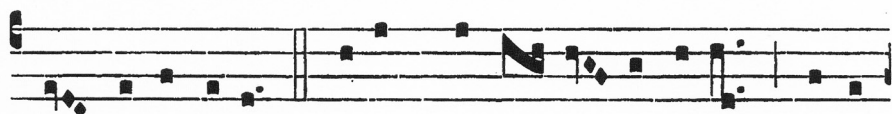


salvas gra-tis, Salva me, fons pi-e-tá-tis. Re-cordá-re

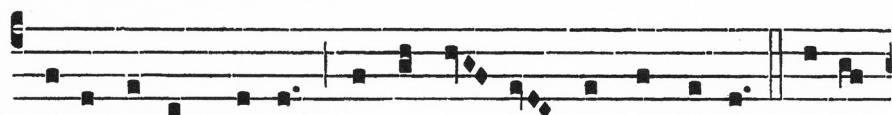
Missa pro Defunctis.



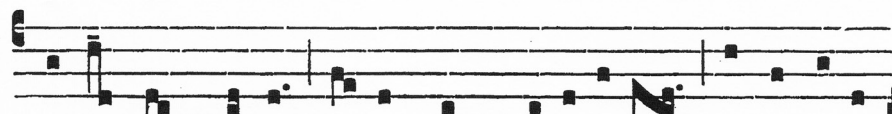
Je- su pi- e, Quod sum causa tu-ae vi-ae : Ne me per-



das il-la di- e. Quaerens me, se- dí- sti lassus : Red-e-



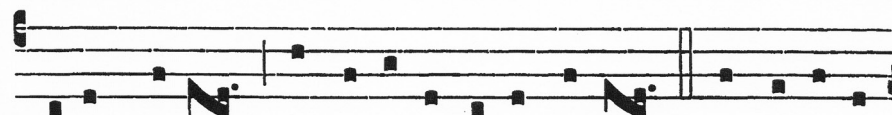
místi cru-cem passus : Tantus la- bor non sit cassus. Juste



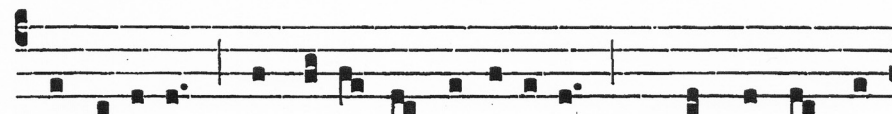
ju-dex ul-ti- ó-nis, Do-num fac remissi- ó-nis, Ante di- em



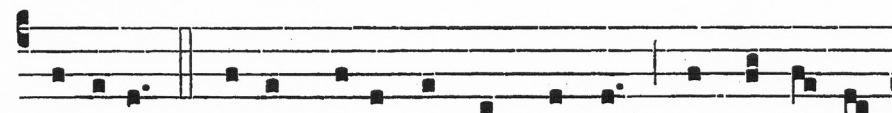
ra-ti- ó-nis. Inge-mísco, tamquam re- us : Culpa ru-bet



vultus me- us : Suppli-cánti parce De- us. Qui Ma-rí- am



absolvísti, Et latró- nem exaudísti, Mi- hi quoque spem



de-dísti. Pre-ces me-ae non sunt dignae : Sed tu bo- nus

Missa pro Defunctis.

fac be-nígne, Ne per-énni cremer igne. Inter o-ves
lo- cum praesta, Et ab haedis me sequéstra, Stá-tu-ens
in parte dextra. Confu-tá-tis ma- le-dí-ctis, Flammis
ácri-bus addíctis : Vo-ca me cum be-ne-díctis. O-ro
supplex et acclí-nis, Cor contrí-tum qua-si ci-nis : Ge-re
cu-ram me- i fi-nis. Lacri-mó-sa di-es il-la, Qua re-súr-
get ex favíl-la, Ju-di-cándus ho-mo re-us : Hu-ic
ergo par- ce De-us. Pi-e Je-su Dómi-ne, dona e- is
réqui-em. A- men.

Missa pro Defunctis.

Offert.

2.

D

Omi-ne Je-su Christe, * Rex gló- ri-

ae, lí-be-ra á-nimas ómni-um fi-dé- li- um de- fun-

ctó- rum de poenis infér- ni, et de pro-fúndo la- cu : lí-be-

ra e- as de o-re le- ó- nis, ne absórbe- at e- as tár-

ta-rus, ne cadant in obscú- rum : sed sígni-fer sanctus

Mí- cha- el repraeséntet e- as in lu- cem sanctam :

* Quam o- lim Abrahae promi- sísti, et sé-

mi- ni e- jus. √. Hósti- as et pre- ces ti- bi Dómi- ne

laudis of- fé- rimus : tu súsci- pe pro a- nimábus il- lis,

Missa pro Defunctis.



qua-rum hó-di-e memó-ri-am fá-ci-mus : fac e-as, Dómi-
ne, de mor-te transí-re ad vi-tam. * Quam o-lim.

Sanctus, * Sanctus, Sanctus Dómi-nus De-us Sá-
ba-oth. Ple-ni sunt caeli et terra gló-ri-a tu-a. Ho-sánna
in excélsis. Be-ne-díctus qui ve-nit in nó-mi-ne Dó-mi-ni.
Ho-sánna in excé-l-sis.

A-gnus De-i, * qui tol-lis peccá-ta mundi : do-na
e-is réqui-em. Agnus De-i, * qui tol-lis peccá-ta
mundi : dona e-is réqui-em. Agnus De-i, * qui tol-lis peccá-ta
mundi : dona e-is réqui-em ** sempi-térnam.

Absolutio pro Defunctis.

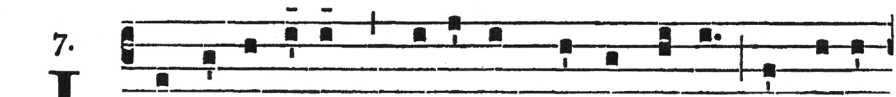
The image shows a musical score for a Latin liturgical text. It consists of ten staves of music, each with a vocal line and a corresponding line of Latin text. The text is: 'cá-re saé-cu-lum per i-gnem. V. Tremens factus sum ego, et tí-me-o, dum discússi-o vé-ne-rit, at-que ventú-ra i-ra. * Quando cae-li mo-vé-ndi sunt et ter-ra. V. Di-es il-la, di-es i-rae, ca-lami-tá-tis et mi-sé-ri-ae, di-es magna et amá-ra val-de. † Dum vé-ne-ris ju-di-cá-re saé-cu-lum per i-gnem. V. Réqui-em aetérnam dona e-is Dó-mi-ne :

et lux perpé-tu-a lú-ce-at e-is.

Repetitur Líbera me usque ad V. Tremens.

In Exsequiis Defuncti.


7.



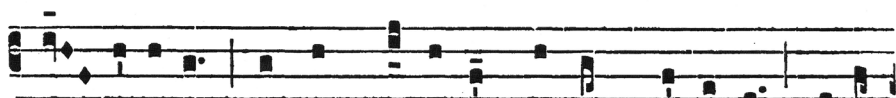
I N pa-ra-dí-sum * dedú-cant te Ange-li : in tu-o




advéntu suscí-pi-ant te Márty-res, et perdú-cant te in



ci-vi-tá-tem sanctam Je-rú-sa-lem. Cho-rus Ange-ló-rum te



sus-cí-pi-at, et cum Lá-za-ro quondam páu-pe-re aetér-



nam há-be-as réqui-em.

De tekst van het requiem: historiek, structuur en betekenis

HISTORIEK

Bij de dood van een geliefde ervaren de nabestaanden hoe belangrijk het is het laatste afscheid in een passend en waardig ritueel vorm te geven. Ook al kunnen rituelen best een persoonlijke toets verdragen, toch hebben ze in hun uitgesproken vormelijkheid ook altijd iets bovenpersoonlijks. Rituelen zijn nooit louter een private aangelegenheid. Wellicht ligt net daarin hun belangrijkste aantrekkingskracht. Ze slaan een brug tussen het individuele lot dat iemand treft en een hogere orde, die een ander licht werpt op die lotsbeschikking. Het hier en nu van de dood van deze unieke persoon blijkt in een dergelijk ritueel te resoneren met het overal en altijd van de menselijke conditie. Het ter sprake brengen alleen al van die alomvattende horizon kan verhelderend en troostend zijn.

In de christelijke rituelen rond de dood wordt het perspectief echter nog veel uitgestrekter: niets minder dan het paradijs wordt in het vooruitzicht gesteld. En toch zijn de christelijke afscheidsrituelen in oorsprong gebaseerd op heidense gebruiken die werden overgenomen voor zover ze strookten met de christelijke opvattingen. Zo kozen de christenen niet voor crematie, maar voor de begrafenis van de doden, de meest gangbare praktijk in het Romeinse Rijk. Verder namen ze de gewoonte over om een herdenkingsmaal te houden. Uit de iconografie van de Griekse en Romeinse oudheid blijkt dat familieleden op bepaalde tijdstippen een soort gedachtenismaal hielden bij het graf, op een stenen tafel [*mensa*] die naast of soms boven het graf geplaatst was. Dit vreemde gebruik vond in aangepaste vorm ook ingang in christelijke kringen, waar het gedachtenismaal bij de graven van heiligen en belangrijke bisschoppen in de eerste eeuwen een zeer populaire vorm van devotie was. Vreetpartijen, dronkenschap en andere excessen leidden er echter toe dat deze vorm van heiligenverering aan banden werd gelegd, en de 'graf tafel' meer en meer vervangen werd door een altaar in de nabijgelegen kerk. Ook al stemt dit gedachtenismaal op het eerste gezicht sterk overeen met de eucharistieviering, toch zijn er geen eenduidige bewijzen dat de eucharistie

in de eerste eeuwen al formeel deel uitmaakte van de christelijke begrafenisrituelen. De kerkvader Tertullianus (ca. 160-230) vermeldt enkel het zingen van psalmen en hymnen bij het graf, een praktijk die ten tijde van Hiëronymus (ca. 347-420) al aangeduid wordt als *christiana traditio* [“een christelijke traditie”]. Voor Augustinus daarentegen (354-430) lijkt het opdragen van de mis al een kernstuk van het begrafenisritueel te zijn.

De eerste manuscripten die een duidelijke beschrijving geven van de christelijke uitvaartliturgie dateren uit de zevende en de achtste eeuw. Wat daarbij opvalt, is dat uniformiteit toen ver te zoeken was. Dat had natuurlijk alles te maken met de uitgestrektheid van het Frankische Rijk. Sinds de troonsbestijging van de Merovingische koning Clovis (481) werden de grenzen van het rijk stelselmatig verlegd. De Frankische expansiedrang bereikte een hoogtepunt onder het bewind van Pepijn de Korte (†768) en diens zoon Karel de Grote (†814), die niet alleen sluwe veroveraars, maar ook gewiekste politici waren. Zij wisten maar al te goed dat de politieke eenheid van het Frankische Rijk niets voorstelde als ze niet doorsijpelde in de gewoonten en gebruiken van het volk. Daarom beijverden ze zich om op zoveel mogelijk domeinen van het openbare leven een zekere standaardisering te bereiken. In hun centralisatiepolitiek speelden cultuur en godsdienst daarbij een cruciale rol. Dit is niet verwonderlijk, aangezien beide maar bestaan bij de gratie van uitwendige, zichtbare en hoorbare verwezenlijkingen en rituelen. Juist daar was het de heersers om te doen: de politieke eenheid ook zichtbaar en hoorbaar maken in het dagelijkse leven. Daarom had Pepijn, betoverd door hun pracht en schoonheid, de roomse liturgie en zang als bindend afgekondigd voor heel het Frankische Rijk. In de praktijk bleek die eenheidsgedachte echter moeilijk te verwezenlijken. De roomse liturgie, die op maat van de plaatselijke cultus gemaakt was, liet zich niet zonder meer overplanten naar andere Frankische gebieden met een totaal verschillende culturele en liturgische achtergrond. Karel de Grote was er echter de persoon niet naar om terug te krabbelen. Integendeel, hij zette het door zijn vader ingezette proces van romanisering van de liturgie vastberaden verder. Daarbij wist hij zich geruggensteund door paus Hadrianus I, voor wie de versnippering van de gallicaanse liturgische praktijk, naast de roomse een van de belangrijkste tradities, een doorn in het oog was. Uiteindelijk werden er onder het bewind van Karel de Grote officiële liturgische boeken uitgevaardigd en werd het gregoriaans standaardrepertoire verspreid.

De roomse begrafenisliturgie uit die tijd bestond uit drie luiken, gecentreerd rond drie plaatsen en handelingen: huis (ophalen van de overledene), kerk (bidden voor de overledene) en begraafplaats (begraven van de overledene). Opmerkelijk voor de roomse praxis is dat de dienst in de kerk meer tijd in beslag nam dan in andere Frankische gebieden, en zodoende kon evolueren tot het kernstuk van de begrafenisliturgie. In deze evolutie, die zich tussen de negende en de dertiende eeuw voltrok, waren de monastieke kloosterordes de voornaamste katalysator. De abdijen waren namelijk de plaatsen bij uitstek waar liturgische boeken vervaardigd en gekopieerd werden. Bovendien hadden ze op het vlak van de liturgische praktijk een voorbeeldfunctie. Het is dan ook niet te verwonderen dat de kloosterordes het voortouw namen in het proces van implementatie van de roomse liturgie in heel het Frankische Rijk. Eerst waren de benedictijnen aan zet, vanaf de twaalfde eeuw voegden de dominicanen en de franciscanen zich bij de belangrijkste overlevertaars van liturgische gebruiken. Stellen dat de christelijke uitvaartliturgie op maat van een monastieke setting is gemaakt, is misschien wat veel gezegd, maar toch draagt zij ontegenzeggelijk veel sporen van haar passage door de monastieke scriptoria en kerken. Het duidelijkste spoor is het feit dat de halte in de kerk het middelpunt werd van een liturgie die in oorsprong geconcipeerd was als een begeleidende processie van het huis, via de kerk, naar de begraafplaats. De monniken hadden namelijk de gewoonte – in sommige contemplatieve ordes is dit nog steeds het geval – om de overleden medebroeders of -zusters in de abdijskerk op te baren om voor hen te kunnen bidden en de eucharistie te kunnen opdragen. Het opgebaarde lichaam bleef vooraan in de kerk staan tot na de eerstvolgende conventsmis (meestal 's morgens vroeg). Wanneer een broeder op de middag overleden was, werd hij derhalve tot 's anderendaags opgebaard in de kerk. Pas na de gemeenschapsmis werd het dode lichaam ten grave gedragen. Door die monastieke praktijk werd de eucharistie na verloop van tijd aanzien als de gebedsvorm bij uitstek om voor de overledene de vergeving van de zonden te bewerkstelligen. Het zou echter voorbarig zijn om de eucharistie in deze vorm, namelijk in het bijzijn van het dode lichaam, als een volwaardige requiemmis te bestempelen. Daarvoor moesten nog twee belangrijke stappen gezet worden. Eerst gingen de monniken in de eucharistie voor een overleden medebroeder de lezingen, gezangen en gebeden aanpassen aan de bijzondere omstandigheid, zodat er van een echte dodenmis sprake kon zijn. Vervolgens ontstond de gewoonte om de dodenmis niet langer te laten samenvallen met de dagelijkse conventsmis, maar ze op een apart tijdstip te celebreren. Op die manier werd de

dodenmis in de middeleeuwen een autonoom en substantieel onderdeel van de christelijke uitvaartliturgie.

Was er over het globale patroon van de dodenliturgie een zekere uniformiteit bereikt tegen de dertiende eeuw, voor inhoudelijke eenvormigheid wat betreft de gebeden, gezangen en lezingen van de dodenmis was het wachten op het *Missale Romanum* van 1570, dat in de nasleep van het Concilie van Trente uitgevaardigd werd. Uiteindelijk zou dit misformulier vier eeuwen van kracht blijven. In de jaren 1960 haalde het Tweede Vaticaans Concilie de kam door het oude missaal, wat resulteerde in een nieuwe *Ordo Exsequiarum* (1969). Daarin poogden de concilievaders de vinger aan de pols van de tijdsgeest te houden en de dodenliturgie bij de tijd te brengen. In de nieuwe orde van de dienst, die nog steeds van kracht is, verschoof het inhoudelijke accent van het angstaanjagende laatste oordeel naar de hoop te mogen delen in Christus' opstanding.

STRUCTUUR EN BETEKENIS

De liturgie van de rooms-katholieke eucharistieviering (of mis) gaat terug op de bijeenkomsten van de vroegste christenen, die in private huizen of bij de graven van de martelaren samenkwamen om uit de Bijbel te lezen en het laatste avondmaal te herdenken. Tegen de elfde eeuw had deze primitieve liturgie zich uitgekristalliseerd tot een solide opeenvolging van gebeden, lezingen, gezangen en rituele handelingen die we nu met de term mis of eucharistieviering aanduiden. In elke mis zijn er gezangen die veranderen naargelang de liturgische gelegenheid waarvoor ze moeten dienen en andere die onveranderd terugkeren. Deze laatste soort, de vaste misgezangen, duidt men aan met *ordinarium missae* [letterlijk "het gewone van de mis"] of kortweg *ordinarium*. Het bestaat uit het *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* en *Agnus Dei*. Dat deze gezangen tot de vaste bestanddelen van de mis behoren, betekent evenwel niet dat de melodie ook onveranderlijk is. De teksten zijn weliswaar gefixeerd, maar toch zijn er een hele reeks gregoriaanse misordinaria, met telkens andere melodieën: eenvoudige ordinaria voor de gewone zondagen, bijzonder fraai uitgewerkte voor de paastijd, enzovoort. Ook de requiemmis heeft eigen melodieën voor het *ordinarium*, dat hier trouwens twee delen minder telt (het *Gloria* en het *Credo* worden weggelaten). De andere misgezangen, die wisselen volgens de liturgische gelegenheid, worden aangeduid als het *proprium (missae)* [het "eigene van de mis"]. Zo bevat de requiemmis

naast het universeel inzetbare ordinarium ook gezangen die toegesneden zijn op de specifieke context van de dodenliturgie. De logica achter deze tweedeling is evident: het is begrijpelijk dat de intredezing voor de dodenmis een andere tekst heeft en een andere thematiek bespeelt dan bijvoorbeeld de intredezing voor het kerstfeest of voor de herdenking van een belangrijke heilige. *Schema 1* geeft een overzicht van alle proprium- en ordinariumgezangen (en -teksten) van de klassieke requiemmis.

Schema 1. Overzicht van alle proprium- en ordinariumgezangen (en -teksten) van de klassieke requiemmis.

	PROPRIUM	ORDINARIUM	OPMERKINGEN
WOORDDIENST	1. INTROITUS: Requiem aeternam <i>Intredezing</i>		
		2. KYRIE <i>schuldbelijdenis</i>	
	3. GRADUALE: Requiem aeternam <i>tussen de eerste en de tweede lezing</i>		<i>alternatief: Si ambulem</i>
	4. TRACTUS: Absolve, Domine <i>na de tweede lezing en voor het evangelie, ter vervanging van het Alleluia</i>		<i>alternatief: Sicut cervus; De profundis</i>
	5. SEQUENTIA: Dies Irae <i>na de Tractus</i>		tot 1969
TAFELDIENST	6. OFFERTORIUM: Domine Jesu Christe <i>tijdens de offerande</i>		
		7. SANCTUS <i>slot van de prelatie</i>	
		8. AGNUS DEI <i>tijdens de broodbreking</i>	
	9. COMMUNIO: Lux aeterna <i>tijdens de communie</i>		
	[10. LIBERA ME] <i>bij de bede om absolutie, na de mis</i>		
	[11. IN PARADISUM/ CHORUS ANGELORUM] <i>tijdens processie naar begraafplaats</i>		

Deze orde van de dienst is een resultaat van de liturgische standaardisering die door het Concilie van Trente werd doorgevoerd. Met het *Missale Romanum* (1570) en het *Rituale Romanum* (dat alle andere rituelen dan de mis beschrijft, 1614) kwam er een einde aan de versnippering van de liturgische gebruiken in de rooms-katholieke kerk. Zoals uit het vervolg zal blijken, is de algemene teneur van de teksten voor de dodenmis uit het missaal van 1570 er een van angst en beklemming, wat vooral op rekening van het *Dies irae* te schrijven is. De tekst van deze sequentia is een conglomeraat van bijwijlen inktzwarte beeldspraak uit de profeten, de evangeliën en de apocriefe geschriften, die generaties christenen gebukt deed gaan onder het juk van een kerkelijke angstcultuur. Dit was een van de redenen waarom Martin Luther en de zijnen zich in het begin van de zestiende eeuw distantiëerden van de katholieke kerk. In niet mis te verstane bewoordingen rekende Luther genadeloos af met de in katholieke kringen gebruikelijke bemiddeling voor de doden: tegen betaling missen opdragen voor een overledene, gebedswaques houden voor de zielenrust, de leer over hel en vagevuur, het gemarchandeer met aflaten – het was in Luthers ogen allemaal “pauselijke gruwel” die dringend opgeruimd moest worden. Om die reden heeft de requiemmis geen liturgische plaats in de gereformeerde kerken, zoals blijkt uit het feit dat de requiem-composities die uit deze confessie stammen (Heinrich Schütz en Johannes Brahms) op een totaal andere leest geschoeid zijn dan die van de Latijnse requiemmis. Zoals reeds vermeld kwam er in het kielzog van het Tweede Vaticaans Concilie een herziening van de uitvaartliturgie (1969), waarin de theologische klemtoon verschoof van de angst voor de verdoemenis naar de hoop op eeuwig leven. In die geest schrapten de concilievaarders het *Dies irae* uit de orde van de dienst en lasten ze de mogelijkheid in om voor de evangelielezing een alleluia te zingen. Aangezien de meeste requiemcomposities uit dit boek geen rekening (konden) houden met deze veranderingen, baseren we ons in de toelichting van de teksten die nu volgt op de orde van de dienst uit het Romeinse missaal van 1570 (zie *Schema 1*).

INTROITUS

*Requiem aeternam dona eis, Domine:
et lux perpetua luceat eis.*

IV Ezra 2,34-35

Geef hun de eeuwige rust, Heer, en laat het
eeuwig licht over hen lichten.*

ZJ

* De Nederlandse vertaling van de Latijnse misteksten is overgenomen uit Zingt Jubilate, uitg. door de Interdiocesane Commissie voor Liturgische Zielzorg, Averbode, 2006 (ZJ) en uit De Nieuwe Bijbelvertaling, uitg. door het Nederlands Bijbelgenootschap, Haarlem, 2004 (NBV).

De intredezing, waaraan de requiemmis haar naam ontleent, bevat de oudste tekstlaag van heel de mis. Het vers komt uit het vierde boek Ezra, dat, net als het derde boek, apocrief is en dus niet in de katholieke canon van bijbelboeken is opgenomen. Het dateert van rond het jaar 100 en werd geschreven als een reactie op de verwoesting van de tempel door de Romeinen, in het jaar 70. Opmerkelijk is dat het beeld van de dood als eeuwige rust in de officiële bijbelboeken niet voorkomt; daar is veeleer sprake van de verwachting van eeuwig leven als het over de dood gaat. Het beeld van eeuwig licht uit de tweede vershelft roept het boek Genesis in herinnering, waar de eerste scheppingsdaad van God in drie woorden samengebond is: “Er zij licht!”. Het keervers bevat een citaat uit psalm 65:

*Te decet hymnus, Deus, in Sion,
et tibi reddetur votum in Jerusalem:
exaudi orationem meam,
ad te omnis caro veniet.*

U komt de lof toe, God die woont op de Sion,
u zult ontvangen wat u is beloofd.
U die ons bidden hoort -
tot u komt de sterveling.

Ps. 65,2-5*

NBV

De psalmverzen die hier en elders in de requiemmis gebruikt worden, varen niet altijd wel bij hun overplanting naar een nieuwe context. Vaak wordt de oorspronkelijke betekenis, die maar uit de volledige psalm kan blijken, geweld aangedaan, zoals hier het geval is. In psalm 65 duidt “ad te omnis caro veniet” niet zozeer op het einde van de wereld of de opstanding van het lichaam als wel op diegene die wordt aangesproken in het gebed [“tot u komt de sterveling”].

KYRIE

*Kyrie eleison,
Christe eleison,
Kyrie eleison.*

Heer, ontferm u over ons,
Christus, ontferm u over ons,
Heer, ontferm u over ons.

< litanie

ZJ

Dit zijn de enige Griekse woorden in de voor het overige Latijnse requiemmis. “Kyrie eleison” was in de Griekse oudheid een wijdverspreide aanroeping van de goden. Het christelijke gebruik van de uitdrukking gaat echter terug op het feit

* De psalmen worden, net als in De Nieuwe Bijbelvertaling, genummerd volgens de Hebreeuwse Bijbel. De nummering in de Griekse en Latijnse vertalingen (Septuagint resp. Vulgaat) wijkt af van de Hebreeuwse Bijbel omdat deze vertalingen sommige psalmen samenvoegen en andere opsplitsen in twee psalmen.

dat de Romeinse keizer zich als “Kyrios” [“Heer”] liet vereren. Zo wordt begrijpelijk waarom de geloofsbelijdenis van de eerste christenen – “Kyrios Jesus” [“Jezus Christus is de Heer”] – in de oren van de Romeinse bezetter als een uiting van politiek verzet klonk. De uitdrukking “Kyrie eleison” is een eenvoudige bede om ontferming, die vaak voorkomt in het Nieuwe Testament, meestal in de mond gelegd van een zieke of bezetene die Jezus’ hulp inroept. Aanvankelijk vond deze bede een plaats in de mis in de vorm van een vrij lange litanie, waarin de diaken verschillende aanroepingen voordroeg en het volk telkens antwoordde met “Kyrie eleison”. Na verloop van tijd vonden deze voorbeden elders een plaats in de mis, en bleef van de litanie alleen het drieledige “Kyrie-Christe-Kyrie” over, dat dan op de drie personen van de triniteit betrokken werd (Vader-Zoon-Heilige Geest).

GRADUALE

<i>Requiem aeternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis.</i>	Geef hun de eeuwige rust, Heer, en laat het eeuwig licht over hen lichten.
IV Ezra 2, 34	ZJ
<i>In memoria aeterna erit justus ab auditione mala non timebit.</i>	Men zal [de rechtvaardige] eeuwig gedenken, voor een vals gerucht zal hij niet vrezen.
Ps. 112,6b-7a	NBV

De tekst van het graduale komt uit twee verschillende bronnen: het eerste vers (het zogenaamde *responsum*) is identiek aan het begin van het introitus, het keervers komt uit psalm 112. Hier vinden we opnieuw een illustratie van het feit dat met de context vaak ook de betekenis van psalmverzen verandert. Psalm 112 zingt de lof van de rechtvaardige, die gul uitdeelt aan de armen, en daarom niet vergeten zal worden en niet in opspraak zal komen. In dit graduale wordt die oorspronkelijke betekenis, door de meerduidigheid van “auditio” (“opspraak”/“oordeel”), omgeleid naar de regionen van hel en vagevuur: de rechtvaardige zal door God niet vergeten worden, hij hoeft niet te vrezen voor het oordeel. Overigens valt deze ombuiging van de oorspronkelijke betekenis maar moeilijk te rijmen met de teneur van het *Dies irae*. Voor de Tridentijnse uniformisering van de requiemmis was er nog een ander keervers in omloop, dat eigenlijk beter dan dat uit psalm 112 afgestemd was op de dodenliturgie:

<i>Si ambulem in medio umbrae mortis, non timebo mala quoniam tu mecum es, Domine, virga tua et baculus tuus ipsa me consolata sunt.</i>	Al gaat mijn weg door een donker dal, ik vrees geen gevaar, want u bent bij mij, uw stok en uw staf, zij geven mij moed.
Ps. 23,4	NBV

In de bekende psalm 23 (*De Heer is mijn herder*) bezingt de psalmist immers de trouw van God, die ook in het dal van de schaduw des doods blijft duren.

TRACTUS

Absolve, Domine, animas omnium fidelium defunctorum ab omni vinculo delictorum.

Et gratia tua illis succurrent mereantur evadere iudicium ultionis et lucis aeternae beatitudine perfrui.

Heer, ontsla de overleden gelovigen van alle banden der zonden.

Geef dat zij door de hulp van uw genade aan de veroordeling ontkomen en aan het geluk van het eeuwige licht deelachtig worden.*

De tractus is geen Bijbelse tekst, maar een liturgisch gebed om vergeving dat speciaal voor de dodenmis is geconcipeerd. Er is sprake van een soort samenwerking tussen God en de mens: zijn genade snelt de mens te hulp [“illis succurrent”]. Deze opvatting zou geen genade vinden in de ogen van de reformatie, die de redding van de mens als *pure* genade [“sola gratia”] – en niet als de beloning voor zijn verdiensten – beschouwt.

De twee alternatieve versies van de tractus gaan wel terug op een Bijbelse tekst, met name de psalmen:

Sicut cervus desiderat ad fontes aquarum ita desiderat anima mea ad te, Deus, sitivit anima mea ad Deum vivum.

Zoals een hinde smacht naar stromend water, zo smacht mijn ziel naar u, o God. Mijn ziel dorst naar God, naar de levende God.

Quando veniam et apparebo ante faciem Dei mei? Fuerunt mihi lacrimae meae panes die ac nocte dum dicitur mihi per singulos dies: ubi est Deus tuus?

Wanneer mag ik nader komen en Gods gelaat aanschouwen? Tranen zijn mijn brood, bij dag en bij nacht, want heel de dag hoor ik zeggen: ‘Waar is dan je God?’

Ps. 42,2-4

NBV

In psalm 42 is iemand aan het woord die ten tijde van de Babylonische ballingschap met heimwee terugdenkt aan Jeruzalem en de tempelcultus aldaar. De oudtestamentische godsdienstbeleving speelde zich namelijk af in en rond de tempel van Jeruzalem; daar alleen, en niet in de beslotenheid van de huiskamer, kon de vrome Israëliet zich voor zijn God neerbuigen. Door de ballingschap in den vreemde waren de Israëlieten echter afgesneden van het reële contact met de tempel. Dat dit hun geloof serieus op de proef stelde, blijkt uit de vertwijfelde vraag uit psalm 42: “Wanneer mag ik nader komen en Gods gelaat aanschouwen?”

* Katholiek Gebedenboek, Brugge, 1986, p. 1097.

Het zijn wellicht juist deze woorden die het gebruik van deze psalm in de requiemmis kunnen verklaren. Doch tegelijk krijgen ze in hun nieuwe context een op zijn minst merkwaardige betekenis. Het lijkt namelijk alsof hier iemand aan het woord is die het zich beklaagt dat hij nog leeft, omdat hij dan verstoken blijft van de *visio Dei*, het zien van God van aangezicht tot aangezicht. Bovendien zijn de andere verzen van deze psalm, die niet opgenomen zijn in de tractus, eerder positief van toon en dus maar moeilijk te rijmen met het gebruik van vers 2-4 in de betekenisfeer van de nakende dood.

In de tweede alternatieve versie van de tractus is het thema schuld en boete aan de orde, in de beklievende verwoording van de boetepsalm 130:

<i>De profundis clamavi ad te, Domine: Domine, exaudi vocem meam. Fiant aures tuae intendentes in orationem servi tui. Si iniquitates observaveris, Domine: Domine, quis sustinebit Quia apud te propitiatio est, et propter legem tuam sustinui te, Domine.</i>	Uit de diepte roep ik tot u, Heer, Heer, hoor mijn stem, wees aandachtig, luister naar mijn roep om genade. Als u de zonden blijft gedenken, Heer, Heer, wie houdt dan stand? Maar bij u is vergeving, daarom eert men u met ontzag.
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Ps. 130,1-4

NBV

In dit geval is de psalm echt op zijn plaats in de dodenliturgie. De eerste woorden bevatten namelijk een krachtig beeld voor het dodenrijk: “profundis” is de Latijnse vertaling van het Hebreeuwse woord voor watervloed of diepe wateren. Het is een van die typisch Bijbelse beelden waarmee het afgesneden zijn van het leven wordt geëvoceerd. De diepte is een oord van godverlatenheid, waarin geen straaltje levenslicht kan doordringen. Bij nader toezien blijkt het om de diepte van de zondigheid te gaan. Met een retorische vraag – wie zou standhouden als God zonden zou blijven aanrekenen? – wordt Gods barmhartigheid afgesmeekt.

SEQUENTIA

<i>1. Dies irae, dies illa solvet saeculum in favilla, teste David cum Sibylla.</i>	Dag des oordeels, dag des Heren. Alles zal tot as verteren, zoals de profeten leren.
<i>2. Quantus tremor est futurus, quando iudex est venturus, cuncta stricte discussurus!</i>	Dag van schrik die aan zal breken als de Rechter recht zal spreken en het kwaad op aarde wreken.
<i>3. Tuba mirum spargens sonum per sepulcra regionum, coget omnes ante thronum.</i>	De bazuinen zullen schallen door het dodenrijk en allen voor de troon terneer doen vallen.

4. <i>Mors stupebit et natura, cum resurget creatura, judicanti responsura.</i>	Dood en schepping zullen beven als de mens verrijst ten leven, als hij rekenschap moet geven.
5. <i>Liber scriptus proferetur, in quo totum continetur, unde mundus judicetur.</i>	En dan wordt het boek gelezen en de wereld wacht vol vrezzen hoe het vonnis wordt gewezen.
6. <i>Judex ergo cum sedebit, quidquid latet apparebit. Nil inultum remanebit.</i>	Is de Rechter dan gezeten, dan zal Hij 't verborgne weten, alle straf wordt toegemeten.
7. <i>Quid sum miser tunc dicturus? Quem patronum rogaturus, cum vix justus sit securus?</i>	Waar moet ik dan van gewagen? Welke helper moet ik vragen? Niemand kan uw oordeel dragen.
8. <i>Rex tremendae majestatis qui salvandos salvas gratis salva me, fons pietatis.</i>	Koning in verschrikking tronend, en toch mild de schuld verschonend, red mij, mij uw trouw betonend.
9. <i>Recordare, Jesu pie, quod sum causa tuae viae: ne me perdas illa die.</i>	Jezus, heb toch medelijden, denk, hoe Gij voor mij moest lijden. Sta mij op die dag terzijde.
10. <i>Quaerens me, sedisti, lassus; redemisti crucem passus; tantus labor non sit cassus.</i>	Die, mij zoekend, zijt gebonden, mij verlost hebt van mijn zonden, zijn dan tevergeefs uw wonden?
11. <i>Juste Judex ultionis, donum fac remissionis ante diem rationis.</i>	Grote Rechter van de wrake, laat mij uw vergeving smaken voor Gij 't vonnis op zult maken.
12. <i>Ingemisco tanquam reus, culpa rubet vultus meus; supplicanti parce, Deus.</i>	Schuldig ben ik aan het kwade, rood van schaamte om mijn daden. God, ik smEEK U, schenk genade.
13. <i>Qui Mariam absolvisti, et latronem exaudisti, mihi quoque spem dedisti.</i>	Die Maria hebt vergeven en de moordenaar schonkt het leven, mij ook hebt Gij hoop gegeven.
14. <i>Preces meae non sunt dignae, sed tu, bonus, fac benigne, ne perenni cremer igne.</i>	Houd mij mijn gebed ten goede. Wil, Getrouwe, voor het woeden van het helse vuur mij hoeden.
15. <i>Inter oves locum praesta, et ab hoedis me sequestra, statuens in parte dextra.</i>	Wil mij met uw schapen weiden, en mij van de bokken scheiden, mij ter rechterzijde leiden.
16. <i>Confutatis maledictis flammis acribus addictis, voca me cum benedictis.</i>	Gaan de zondaars eens verloren, is hun 't helse vuur beschoren, roep mij uit als uitverkoren.

17. <i>Oro supplex et acclinis, cor contritum quasi cinis, gere curam mei finis.</i>	Hoor, ik roep in angstig klagen, 't hart verbrijzeld en verslagen, red mij op die dag der dagen.
18. <i>Lacrimosa dies illa, qua resurget ex favilla judicandus homo reus. Huic ergo parce, Deus.</i>	Het zal een dag van tranen zijn waarop de mens, met schuld beladen, opstaat uit de as, om geoordeeld te worden. God, wees hem dan genadig.
19. <i>Pie Jesu Domine, dona eis requiem. Amen.</i>	Milde Heer Jezus, geef hun rust. Amen
Thomas van Celano (?)/Sef. 1,15-16	str. 1-17: J.W. Schulte Nordholt* str. 18-19: eigen vertaling

Deze sequentia, waarvan de tekst toegeschreven wordt aan Thomas van Celano (†1250), is zowel qua omvang als qua impact het meest indrukwekkende onderdeel van de requiemmis. In zijn eentje is deze tekst verantwoordelijk voor de hardnekkig eenzijdige beeldvorming over het theologische gegeven van het laatste oordeel. Bijbelse en niet-Bijbelse beelden schetsen samen een sinister beeld van God als een tirannieke rechter, die het doen en laten van de overledene op de weegschaal legt. Vanuit het standpunt van de moraal is dit natuurlijk goed te begrijpen. Het is immers maar zinvol om over goed en kwaad te spreken als er ook een instantie is die kan instaan voor het uiteindelijke oordeel. Reeds in het Oude Testament, met name bij de profeet Amos (Am. 5,18-20), is er sprake van een oordeel. De sequentia neemt echter niet Amos, maar David als getuige (1), hiermee vermoedelijk doelend op een passage uit het tweede boek Samuël (2 Sam. 22,5-16). Daarnaast zinspeelt de sequens op de sibylle. Bedoeld zijn de “Oracula Sibyllina”, een apocriefe, joods-christelijke verzameling orakelspreuken ontstaan tussen de tweede en de vierde eeuw na Christus. Ze vormen een soort gekerstende nabootsing van de Grieks-Romeinse praxis, en orakelen vooral over het hiernamaals.

Het laatste oordeel veronderstelt de algemene opstanding van de doden (3 en 4). Deze wordt aangekondigd met bazuingeschal (3), een beeldspraak die ook Paulus gebruikt in zijn eerste brief aan de Korintiërs: “Wanneer de bazuin weerklinkt, zullen de doden worden opgewekt met een onvergankelijk lichaam en zullen ook wij veranderen.” (1 Kor. 15,52). Dat voor God niets verborgen zal blijven (“nil

* De vertaling van de strofes 1 tot en met 17 is van de hand van Jan Willem Schulte Nordholt (1920-1995), terug te vinden in Liedboek voor de Kerken (gezang nr. 278), 's Gravenhage, 1973, 423-25.

inultum remanebit”, 6) is niet alleen angstaanjagend, maar brengt ook definitieve gerechtigheid: geen onrecht, geen traan blijft ongezien. Opvallend is dat de toon van de sequentia vanaf de zevende strofe verandert. Na de objectieve schildering van het oordeel komt in strofe 7 en volgende de ik-persoon aan het woord, die zich rechtstreeks tot Jezus richt (“Pie Jesu”, 9) om genade af te smeken. Dat was nodig volgens de toenmalige theologie van de predestinatie. “Salvandos” [“zij die voorbestemd zijn om gered te worden”, 8] verwijst naar die befaamde predestinatieleer, die sinds Augustinus opgang maakte, en die voorhoudt dat niet alle mensen gered worden, maar alleen zij die voorbestemd zijn. Zo blijft het oordeel in feite nog onbeslist, en kan de mens alleen maar bidden om genade (8-18). Daar hoort ook de belijdenis van de zonden bij. Strofe 12 kan gelezen worden als een biecht, aangezien de twee voorwaarden voor de geldigheid van het boetesacrament in de tekst verwerkt en vervuld zijn. Enerzijds is er sprake van een mondelinge belijdenis (*confessio oris*; zie “ingemisco tamquam reus”), anderzijds gaat de belijdenis gepaard met oprecht berouw (*contritio cordis*; zie “culpa rubet vultus meus”, 12). Om de eigen zaak nog extra kracht bij te zetten, voert de ik-persoon in strofe 13 twee extreme (Bijbelse) gevallen van schuld en vergeving aan. Als er zelfs voor de overspelige Maria (aan wie veel vergeven werd, zie Lc. 7,47) en voor de goede moordenaar [“latronem”] die samen met Jezus gekruisigd werd nog genade is (Lc. 23,43), dan is er voor de arme zondaar die aan het woord is ook nog hoop [“mihi quoque spem dedisti”]. De laatste strofen schrijven verder aan dit gebed om genade. Alleen op het einde verandert de toon en het perspectief (18 en 19). Daar is niet langer de ik-persoon aan het woord, maar nemen de nabestaanden hun rol van voorspreker voor de overledene op.

Aangezien de laatste twee strofen duidelijk een ander rijmschema vertonen dan de rest van deze sequentia, gaat men ervan uit dat ze een latere toevoeging zijn. Dit kan verklaren waarom het *Lacrimosa* en het *Pie Jesu* in de meeste requiemcomposities als een afzonderlijk deel zijn getoonzet. De oorspronkelijke tekst van de sequentia eindigde derhalve waarschijnlijk na de zeventiende strofe, wat gezien de tekst een plausibele hypothese is. In die vorm fungeerde het *Dies irae* wellicht als een gebed bedoeld voor de private devotie van de gelovige, dat later werd uitgebreid met zes regels, zodat de tekst bruikbaar werd in de liturgie. In plaats van het gebruikelijke rijmschema per drie verzen (*aaa, bbb, ccc* enzovoort) telt de “*Lacrimosa*”-strofe vier verzen met het rijmschema *aa bb*. Het aantal lettergrepen per regel blijft evenwel op acht, zoals in de vorige zeventien strofen. In de “*Pie Jesu*”-strofe daarentegen wordt de rijmstructuur vervangen door assonantie

of klinkerrijm (Domine – requiem) en tellen de twee regels slechts zeven lettergrepen (het “Amen” niet meegerekend). Deze laatste twee verzen, die de woorddienst afsluiten, zorgen overigens voor een zekere cyclische structuur in de woorddienst door de duidelijke verwijzing naar het introitus.

OFFERTORIUM

*Domine Jesu Christe, rex gloriae,
libera animas omnium fidelium defunctorum
de poenis infernis et de profundo lacu:
libera eas de ore leonis,
ne absorbeat eas tartarus,
ne cadant in obscurum:
sed signifer sanctus Michael repraesentat eas
in lucem sanctam,
quam olim Abrahae promisisti et semini eius.*

Heer Jezus Christus, Koning in heerlijkheid,
verlos de zielen van alle overleden gelovigen
van de straffen van de hel en van de ondergang.
Ontruk hen aan de mond van de leeuw,
opdat de afgrond hen niet verslindt
en zij niet in de duisternis vallen.
Maar moge de aanvoerder, de heilige Michaël, hen
binnenleiden in het heilige licht dat Gij eertijds
beloofd hebt aan Abraham en zijn nageslacht.

*Hostias et preces tibi, Domine, laudis offerimus:
tu suscipe pro animabus illis,
quarum hodie memoriam facimus.
Fac eas, Domine, de morte transire ad vitam,
quam olim Abrahae promisisti et semini eius.*

Offers en gebeden van lof dragen wij u op, Heer:
neem ze aan voor de zielen
die wij vandaag gedenken;
doe hen overgaan, Heer, van de dood naar het
leven dat Gij eertijds beloofd hebt aan Abraham
en zijn nageslacht.

ZJ

Het offertorium, dat gezongen wordt tijdens de bereiding van de gaven (brood en wijn), schetst een soort tweesprong waarvan de ene weg naar de hel, de andere naar het licht voert. “Poenis infernis” of straffen van de hel klinkt voorbijgestreefd voor moderne oren. Nochtans zit er een zekere wijsheid in het idee van de loutering. Zoals goud in het vuur gezuiverd wordt, zo bidt de tekst van het offertorium om het vergankelijke en onzuivere weg te smelten, zodat enkel wat eeuwigheidswaarde heeft, behouden blijft. De andere beelden schetsen een zeer levendig beeld van de verschrikkingen waarvan Christus de overledenen moet bewaren: de ondergang [“profundo lacu”], de mond van de leeuw [“ore leonis”; zie Ps. 22,22], de tartarus (het donkerste deel van de onderwereld) en het volkomen duister [“obscurum”]. De andere weg van de tweesprong wordt hier voorgesteld als een belofte, eertijds aan Abraham gedaan (zie Gen. 12,1-3). Met het vers “Hostias et preces” [“offers en gebeden”] wordt verwezen naar de eucharistie als een herhaling van het eenmalige offer van Christus op het kruis.

SANCTUS

<i>Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus, Deus Sabaoth, pleni sunt caeli et terra gloria tua. Hosanna in excelsis.</i>	Heilig, heilig, heilig de Heer, de God der hemelse machten! Vol zijn hemel en aarde van uw heerlijkheid. Hosanna in den hoge.
Jes. 6,3	ZJ
<i>Benedictus qui venit in nomine Domini. Hosanna in excelsis.</i>	Gezegend Hij die komt in de naam des Heren. Hosanna in den hoge.
Mt. 21,9	ZJ

Het *Sanctus* hoort thuis in het eucharistisch gebed, waar het logisch voortvloeit uit de prefatie, een plechtige dankbede waarin God wordt verheerlijkt. De tekst van de eerste helft komt uit de profeet Jesaja, meer bepaald uit het roepingsvisioen van de profeet (Jes. 6). Hij beschrijft in dat hoofdstuk hoe hij de Heer op een hoge troon zag, omringd door serafijnen die elkaar de woorden van het *Sanctus* toeriepen. Met het *Benedictus*, dat uit het verhaal van Jezus' intocht in Jeruzalem is geplukt, wordt Christus voorgesteld als de vervulling van het oudtestamentische visioen.

AGNUS DEI

<i>Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis (2x). Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem OF dona eis requiem sempiternam.</i>	Lam Gods, dat wegneemt de zonden der wereld, ontferm u over ons (2x). Lam Gods, dat wegneemt de zonden der wereld, geef ons de vrede OF geef hen de eeuwige rust.
cf. Joh. 1, 29	ZJ

Het *Agnus Dei* wordt gezongen tijdens de broodbreking, net voor de communie. Het eerste vers werd zo vaak herhaald als nodig (totdat al het brood in kleinere stukken gebroken was). Na de vereenvoudiging van de broodbreking werd het *Agnus Dei* ingekort tot drie aanroepingen, waarvan de derde eindigde met een bede om vrede (met het oog op de vredeswens). In het requiem wordt dat meestal een bede om rust voor de overledenen. Het beeld van het Lam Gods is terug te vinden in het Johannes-evangelie, waar Johannes de Doper Jezus aanwijst met de woorden: "Daar is het lam van God, dat de zonde van de wereld wegneemt." (Joh. 1,29). Daarmee laat de evangelist Jezus verschijnen als de vervulling van een oudtestamentische profetie uit de profeet Jesaja, die de lijdende dienaar van God beschrijft als "een schaap dat naar de slacht wordt geleid" (Jes. 53,7).

COMMUNIO

*Lux aeterna luceat eis, Domine,
cum sanctis tuis in aeternum,
quia pius es.*

Het eeuwig licht moge over hen schijnen, Heer,
voor eeuwig bij uw heiligen,
want Gij zijt liefde.

IV Ezra 2,35

ZJ

De tekst van de communio komt uit het vierde boek Ezra, net als het introitus (hier echter: “lux aeterna” in plaats van “lux perpetua”). Dit is het laatste gezang van de eigenlijke requiemmis. In heel wat gecomponeerde requiems zijn echter nog twee extra teksten opgenomen, die uit de liturgische afscheidsrituelen afkomstig zijn: het responsorium “Libera me”, dat tijdens de absolutie-ceremonie (na afloop van de mis) gezongen werd en de antifonen “In paradisum/Chorus angelorum”, die de processie naar de begraafplaats begeleidden.

RESPONSORIUM

*Libera me, Domine, de morte aeterna,
in die illa tremenda,
quando caeli movendi sunt et terra,
dum veneris judicare saeculum per ignem.
Tremens factus sum ego et timeo,
dum discussio venerit atque ventura ira.
Dies irae, dies illa, calamitatis et miseriae,
dies magna et amara valde.
Requiem aeternam dona eis, Domine,
et lux perpetua luceat eis.*

Bevrijd mij, Heer, van de eeuwige dood,
op die verschrikkelijke dag,
wanneer hemel en aarde zullen wankelen,
wanneer U de wereld met vuur komt oordelen.
Angstig ben ik en vol vrees,
want het oordeel komt en uw toorn is nabij.
Die dag van toorn, rampspoed en ellende,
die lange en bittere dag.
Geef hen de eeuwige rust, Heer,
en moge het eeuwige licht over hen lichten.

Thomas van Celano (?)

eigen vertaling

De term “responsorium” betekende oorspronkelijk het keervers of antwoordvers waarmee het volk de psalmverzen gezongen door de voorzanger beantwoordde. Later kreeg het de bredere betekenis van een (psalm)gezang als antwoord op een Bijbellezing. Net als het *Dies irae* wordt ook de tekst van het *Libera me* toegeschreven aan Thomas van Celano. De inhoud van beide teksten is overigens tot op zekere hoogte gelijklopend. Op basis van die inhoudelijke overeenkomsten beweren sommige auteurs dat het *Dies irae* een omstandig uitgewerkte parafrase is van het *Libera me*. Opmerkelijk is verder dat de laatste twee verzen identiek zijn aan de openingsverzen van het introitus.

IN PARADISUM

*In paradġsum deducant te angeli,
in tuo adventu suscipiant te martyres,
et perducant te
in civitatem sanctam Jerusalem.*

Ten paradijze geleiden u de engelen.
Dat bij uw aankomst u begroeten mogen de
martelaren. Zij geleiden u tot in de hemelse Stad,
Jeruzalem.

*Chorus angelorum te suscipiat,
et cum Lazaro quondam paupere
aeternam habeas requiem.*

Moge 't koor der engelen u met vreugde
ontvangen. En als Lazarus, de arme van weleer,
zult gij voor eeuwig in het land van vrede zijn.

ZJ

Het *In paradġsum* bestaat in feite uit twee afzonderlijke antifonen die werden samengevoegd tot één processiegezing. Muzikaal gesproken is dit een anomalie, aangezien in het gregoriaans de twee stukken in een verschillende modus staan en de overgang ertussen dan ook allesbehalve gestroomlijnd is. Wat er ook van zij, na de huiveringwekkende beeldspraak van het *Dies irae* en het *Libera me* komt de lichtheid van het *In paradġsum* des te beter tot zijn recht. De uiteindelijke bestemming van de mens wordt in deze antifoön aangeduid als het paradijs of het hemelse Jeruzalem. In Genesis is te lezen hoe de Bijbelse mensvisie ook de oorsprong van de mens in het paradijs situeert, meer bepaald in de tuin van Eden, waar Adam (“de mens”) en Eva elkaar ontmoeten (zie Gen. 2,8 e.v.). Door dit beeld weer op te nemen bij de processie naar de begraafplaats verkondigt de Kerk onrechtstreeks de zienswijze van de dood als een *restitutio ad integrum*, een herstelling van de paradijselijke menselijke conditie.

De tweede antifoön anticipeert op de aankomst in het hemelse Jeruzalem en spreekt een aantal wensen uit voor de ontvangst aldaar. Hoe muzikaal het ook mag klinken, “chorus angelorum” duidt niet zozeer op een koor van (zingende) engelen als wel op een engelenschaar. Verder wordt de overledene het gezelschap van de arme Lazarus toegewenst. Met die eigennaam verwijst de liturgie naar het verhaal van Lazarus uit het Lucas-evangelie (Lc. 16,19-31), een van de weinige plaatsen in het Nieuwe Testament waar Jezus zelf uitspraken doet over het hiernamaals. Voor de gelovige die vertrouwd is met dit verhaal, klinkt de vermelding van de naam Lazarus als een uitermate deugdelijk onderpand – want door Jezus zelf gegeven – voor het bestaan van een eeuwig leven.

De muziek van het requiem: historiek, structuur en compositie

HISTORIEK

28 januari 814, negen uur 's morgens. Na blikseminslagen, aardshokken, zonsverduisteringen en talrijke andere voortekenen sterft Karel de Grote. Zijn lichaam wordt op de gebruikelijke wijze gewassen en afgelegd en “onder groot rouwbeklag van de hele bevolking” naar de paleiskerk van Aken gebracht. In deze kerk, die hij zelf had laten bouwen, wordt hij dezelfde dag nog begraven. Over het verloop van de ceremonie geeft Einhard, Karels biograaf, geen verdere details, maar we mogen aannemen dat er gregoriaans werd gezongen. In navolging van zijn vader Pepijn de Korte had Karel in zijn verordening *Admonitio generalis* (789) aan alle clerici opgelegd om de zang uit Rome te leren. Bovendien werden de teksten en de volgorde van gebeden en gezangen voor de christelijke begrafenisliturgie in toenemende mate schriftelijk vastgelegd; de oudste (tekst)bronnen dateren uit de zevende en achtste eeuw. De overbrenging van het omvangrijke Romeinse muzikale repertoire verliep echter hoofdzakelijk langs mondelinge weg, waarbij de Frankische zangers het repertoire niet helemaal vlekkeloos assimileerden. Wat wij nu als gregoriaans kennen, is wellicht het resultaat van een vermenging van de Romeinse en Frankische tradities, de herwerking van een Romeins basisrepertoire naar een Frankische esthetiek.

In de loop van zijn zevenenveertigjarige bewind had Karel heel wat gerealiseerd, niet het minst de eenmaking van een groot deel van Europa. Tot dit beleid behoorde ook het bewerkstelligen van een betere administratie door de invoering van een vlot leesbaar schrifttype (de Karolingische minuskel) en door een betere opleiding voor de clerus, inclusief de studie van het Latijn. De invoering van de roomse liturgie in het hele rijk was dan ook niet enkel ingegeven door politieke motieven, maar maakte deel uit van een breder humanistisch programma. Als we Einhard mogen geloven, speelden ook Karels persoonlijke devotie en zijn vriendschappelijke contacten met paus Hadrianus I daarbij een belangrijke rol.

Tijdens en na Karels heerschappij vond een verdere consolidering en uitbreiding van het gregoriaanse repertoire plaats. Nieuwe muziek werd gecomponeerd,

en vanaf de late negende eeuw werd het repertoire vastgelegd in muzieknotatie door middel van neumen. De kroon op het werk was de sacralisering van het repertoire. Johannes Hymonides' levensbeschrijving (872-82) van Gregorius I de Grote stelde deze paus voor als de auteur of samensteller van het Frankische liturgische repertoire, een toeschrijving die aan het gregoriaanse repertoire zowel zijn naam gaf als bijkomende autoriteit moest verlenen.

De gezangen voor de gregoriaanse *Missa pro Defunctis* zijn in meerdere opzichten karakteristiek voor de oudste laag (tot de negende eeuw) van het gregoriaanse repertoire: de gezangen zijn anoniem, hun oudste overlevering bevat enkel de teksten, en hun precieze datum en plaats van ontstaan blijven onbekend. De stijl – of beter stijlen – van de gezangen, balancerend tussen extreme soberheid en beheerste virtuositeit, zijn eveneens typerend voor het klassieke gregoriaans, met uitzondering van de sequens *Dies irae*, die een latere toevoeging is. De begrafenisgezangen zijn bijzonder representatief omdat ze zonder enige twijfel tot de meest uitgevoerde gezangen behoorden. De gregoriaanse requiemmis werd immers niet enkel gezongen bij de begrafenis, maar ook als individuele herdenking op de derde, zevende en dertigste dag na de dood, bij elke verjaardag van het overlijden en als collectieve herdenking voor alle overledenen op 2 november (Allerzielen). Daarnaast was het niet ongewoon dat abdijen en kloosters een volledig dodenofficie zongen bij het overlijden en herdenken van een medebroeder of -zuster; in sommige gemeenschappen gebeurde dit zelfs dagelijks.

Rond 830 schreef de beroemde liturgist en bisschop Amalarius van Metz dat “het officie voor de overledenen op één wijze wordt gecelebreerd”, waarmee hij bedoelde dat er geen onderscheid werd gemaakt naar rang of stand van de overledene. Niettegenstaande Amalarius' gezag wat betreft de liturgie van de Karolingische periode, draagt zijn uitspraak vermoedelijk niet verder dan zijn eigen tijd. Want ondanks het Karolingische streven naar eenheid bleef liturgische uniformiteit vaak een ideaal dat nooit volledig werd gerealiseerd. Dat gold in het bijzonder voor de begrafenisliturgie en de hiervoor gebruikte gezangen. Traditioneel wordt een onderscheid gemaakt tussen de teksten die in (bijna) elke mis worden gezongen – het zogenaamde *ordinarium* van de mis, dat bestaat uit *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* en *Agnus Dei* – en de teksten die bij elke liturgische gelegenheid anders zijn – het *proprium*, dat introitus, graduale, alleluia of tractus, offertorium en *communio* omvat. Tijdens de *Missa pro Defunctis* werden ook voor de *ordinarium*delen eigen melodieën gezongen, waardoor de begrafenis zich voor zowel *proprium*- als *ordinarium*delen van de gewone mis onderscheidde.

Het is echter vooral in het rijke propriumrepertoire dat de uniformiteit aanvankelijk ver te zoeken was. In gregoriaanse handschriften vanaf de tiende eeuw bleven immers meer dan driehonderd verschillende misformulieren (dit wil zeggen: het geheel van gebeden, gezangen en schriftlezingen voor een specifiek liturgisch feest) bewaard. De oudste bronnen voor de muziek van de dodenmis zijn de tiende-eeuwse gradualen uit Chartres en Laon. Beide bevatten de nog steeds gangbare gezangen voor het introitus en graduale (*Requiem aeternam*), maar de overige delen verschillen van de later vastgelegde standaardgezangen. Meer dan honderd verschillende gezangen bleven bewaard in vergelijkbare bronnen van de tiende tot de veertiende eeuw, deels specifieke gezangen voor de dodenmis, deels gezangen ontleend aan andere liturgische feesten. Een groot deel van de specifieke gezangen was relatief zeldzaam en circuleerde slechts in een beperkte regio en een klein aantal bronnen. Verdere diversiteit is te vinden in de repertoires van religieuze orden als de kartuizers, cisterciënzers en dominicanen, die elk hun eigen varianten van de gregoriaanse melodieën cultiveerden. Tot slot bleven in de aan het gregoriaans verwante repertoires, zoals het ambrosiaans (Milaan) en het oud-Romeins (de Romeinse stadskerken) eveneens eigen gezangen bewaard, hoewel ook deze uit een gemeenschappelijke melodische bron putten. De oud-Romeinse tractus *De profundis*, de ambrosiaanse ingressa *Requiem aeternam* en zowel het oud-Romeinse als het ambrosiaanse offertorium *Domine Jesu Christe* zijn sterk verwant met hun gregoriaanse tegenhangers. Het gregoriaanse (en aanverwante) repertoire voor de begrafenismis omvat dus een bijzonder groot aantal gezangen, waarvan de selectie verschilde naar plaats, tijd en gemeenschap. Soms werd die keuze ook aan de uitvoerders zelf gelaten. Sommige handschriften bieden verschillende keuzemogelijkheden per genre (introitus, graduale, enz.), andere bevatten meerdere volledige misformulieren. Deze diversiteit verklaart waarom composities van voor 1570 geregeld andere dan de standaard propriumdelen bevatten, zoals het graduale *Si ambulem* en de tractus *Sicut cervus* in het requiem van Johannes Ockeghem. Het gebruik van sommige van deze gezangen was relatief courant: zo komt *Si ambulem* ook voor in de requiems van Jean Richafort en Orlandus Lassus.

Halfweg de dertiende eeuw werd het gregoriaans verrijkt met een compositie die tot de meest bekende en geciteerde uit het repertoire zou gaan behoren: de sequentia *Dies irae*, die voor het eerst voorkomt in Italiaanse franciscaanse handschriften uit deze periode. Omstreeks 1390 wordt de sequentia toegeschreven aan Thomas van Celano (†ca. 1250), de biograaf van Franciscus van Assisi. Deze toeschrijving is evenwel moeilijk te verifiëren, en bovendien wijzen de tekstbronnen voor het

later toegevoegde slot van de sequentia (vanaf “*Lacrimosa*”) eerder op een Franse herkomst. De beeldende tekst was succesvol en verspreidde zich in de loop van de veertiende eeuw over heel Europa. Nochtans vond hij niet onmiddellijk en overal ingang: noch de gezaghebbende liturgist Durandus van Mende (ca. 1290), noch de pauselijke liturgie (*Ordo Romanus xv*, ca. 1430) maken melding van de sequentia voor de dodenmis. De definitieve doorbraak kwam vermoedelijk pas in de late vijftiende en vroege zestiende eeuw. Sindsdien bleef haar populariteit ook duren, want het *Dies irae* was één van de vier sequentia’s die na het Concilie van Trente toegelaten bleef (1545-63), terwijl vele andere – althans in principe – werden afgeschaft.

Hetzelfde concilie was uiteindelijk verantwoordelijk voor de standaardisering van de hele dodenliturgie: het Romeins *Missale* uitgegeven onder Pius v (1570) legde de opeenvolging van de gezangen vast voor de volgende vier eeuwen. Sinds het Tweede Vaticaans Concilie (1962-65) worden opnieuw enkele keuzemogelijkheden geboden waarbij voornamelijk gezangen met teksten over hoop en vergeving terug werden ingevoerd, met als meest opvallende items de vijf alleluia’s waaruit kan worden gekozen. In het licht van deze keuze voor hoopvolle en troostende teksten leek het *Dies irae* te negatief en te demonisch, en werd besloten om het weg te laten uit de dodenmis.

STRUCTUUR

De dodenliturgie, waarvan de requiemmis maar een klein onderdeel vormt, begon aan het sterfbed, waar verschillende gebeden en psalmen werden gelezen en gereciteerd. Het eerste substantiële muzikale item was het responsorium *Subvenite sancti Dei*, dat werd gezongen onmiddellijk na het overlijden. Bronnen vanaf de achtste eeuw wijzen dit *Subvenite* toe aan drie verschillende momenten: op het ogenblik van de dood, bij het binnenkomen van de kerk en bij de absolutie. Na het overlijden werd het lichaam met wijwater besprenkeld door de priester waarbij de antifoon *Si iniquitates* werd gezegd of gezongen, gevolgd door psalm 130 (*De profundis*). Na het wassen en verzorgen van het lichaam werd het processegewijs naar de kerk gebracht. De processie begon en eindigde met de antifoon *Exsultabunt Domino*, gevolgd door psalm 51 (*Miserere mei Deus*); sommige bronnen schrijven voor dat deze antifoon door de priester met diepe stem [“*gravi voce*”] moest worden geïntoneerd. In de mate van het mogelijke werd gepсалmodieerd gedurende de volledige processie. Afhankelijk van de af te leggen afstand

werd psalm 51 eventueel aangevuld met andere psalmen. Na het binnenkomen van de kerk klonk opnieuw het responsorium *Subvenite sancti Dei* met de verzen “Suscipiat te” en “Requiem aeternam”. Typerend voor responsoria met meerdere verzen was de praktijk om het herhaalde deel dat op het solistische vers volgde (de zogenaamde *repetenda*) gaandeweg in te korten.

De eigenlijke mis begon bij de processie met de kist naar het altaar, begeleid door het introitus *Requiem aeternam*, met “Te decet hymnus” als psalmvers. Vervolgens werd de kist met het voeteneinde naar het altaar geplaatst, tenzij de overledene een priester was. Het introitus werd gevolgd door het *Kyrie eleison*. Na de epistel-lezing volgde het graduale *Requiem aeternam*. Zoals Amalarius in zijn traktaat over de Karolingische liturgie opmerkte, onderscheidt de begrafenis mis zich omwille van haar rouw karakter van andere missen door het ontbreken van het *Gloria*, het alleluia en de vredeskus. Net als in de vasten werd het alleluia vervangen door een tractus (*Absolve Domine*), gevolgd door de *Dies irae*-sequentia. De offerande van de requiem mis, begeleid door het offertorium *Domine Jesu Christe*, bewaart nog steeds een archaisch kenmerk dat dateert van voor de twaalfde eeuw: het aanbrennen van offergaven door de gelovigen. Aangezien dit meer tijd in beslag neemt dan wanneer deze enkel door de priester worden aangebracht, wordt ook – in principe door een solist – een vers gezongen: “Hostias et preces”. Passend bij het rouw karakter werden eenvoudiger versies van de priefatie, het *Sanctus* en het *Pater noster* gezongen. Tijdens de broodbreking klonk het *Agnus Dei*, tijdens de communie de *communio Lux aeterna*, met als vers “Requiem aeternam”.

Na de communie besloot de eigenlijke mis met een kort vers gezongen door de priester (“Requiescant in pace”), beantwoord door de gelovigen met “Amen”; dit vers vervangt de gebruikelijke zending *Ite missa est*. Onmiddellijk hierna begon de absolutie-ceremonie, waarbij het lichaam werd bewierookt en besprenkeld met wijwater. De oudste bronnen schrijven ook hier het responsorium *Subvenite* voor. Later werd dat vervangen door het responsorium *Libera me*. Traditioneel werden bij dit responsorium zeer veel verzen gezongen. In sommige bronnen neemt dit excessieve proporties aan van tien tot meer dan veertig verzen. In zijn meest gangbare vorm werd het responsorium echter vergezeld van twee of drie verzen; ook hier werd de *repetenda* geleidelijk ingekort: na het eerste vers werden tekst en melodie vanaf “Quando caeli movendi sunt” herhaald, vanaf het tweede vers startte de herhaling vanaf “Dum veneris iudicare”. Het lijkt geen twijfel dat de *Dies irae*-sequentia verwant is aan dit responsorium, aangezien de tekst van het tweede responsoriumvers begint met “Dies illa, dies irae”, en de melodie van alle

drie de verzen begint met de karakteristieke vier openingsnoten van de sequentiamelodie. Het vers “Dies irae” was rond het jaar 1000 al in gebruik, getuige het antifonarium van Hartker, monnik van Sankt Gallen.

Bij het verlaten van de kerk werd de processie naar het graf opnieuw begeleid met een antifoon, *In paradisum/Chorus angelorum*. Dit gezang bestaat in feite uit twee antifonen die, zonder tussenliggende psalm, steeds in onmiddellijke opeenvolging werden gezongen. Indien er een lange afstand moest worden afgelegd, werd de antifoon gevolgd door psalmen uit het dodenofficie. Het graf en het lichaam werden gezegend en besprenkeld met wijwater en wierook, waarna de kantieek *Benedictus* (afkomstig uit de lauden; zie Lc. 1,68-79) gezongen werd, voorafgegaan en gevolgd door de antifoon *Ego sum resurrectio*. De terugkeer naar de kerk verliep opnieuw in een sobere processie, waarbij dit keer de antifoon *Si iniquitates* en de psalm *De profundis* niet werden gezongen, maar gezegd.

COMPOSITIE

Het gregoriaanse requiem combineert verschillende gregoriaanse stijlen. De meeste gezangen zijn relatief eenvoudig en syllabisch of oligotonisch (respectievelijk één of meerdere noten per lettergreep), terwijl een enkel *pièce de résistance* veel virtuozer is en door zijn versierde melodieën en melismen (notenslierten op één lettergreep) aan het requiem een muzikale plechtigheid verleent. De meeste van deze complexere stukken zijn vaak geheel of gedeeltelijk bestemd om door een solist te worden uitgevoerd. Het requiem in zijn standaardsamenstelling – zoals hier besproken – spant een muzikale boog die begint en eindigt met enkele relatief tot zeer eenvoudige, haast archaische gezangen (introitus, *Kyrie*, *Sanctus*, *Agnus Dei* en *communio*), met in de kern een aantal complexere stukken (*graduale*, *tractus*, *sequentia* en *offertorium*).

Het *INTROITUS REQUIEM AETERNAM* begint ingetogen, bijna reciterend op slechts drie verschillende noten (“requiem aeternam”, |4| 00’00”|*) om vervolgens op

* De tijdsaanduidingen verwijzen naar de opname uit 1995 door Aurora Surgit o.l.v. Alessio Randon (Naxos). Dit is de meest volledige beschikbare opname van de misliturgie, inclusief gebeden, epistel en evangelie. Omdat de cd-tracks zijn ingedeeld naar liturgische eerder dan naar muzikale eenheden, vormen het introitus *Requiem aeternam* en het *Kyrie* één track, net als de prelatie en het *Sanctus*. De *Ritus communionis* – gebeden en gezangen voorafgaand aan de communie van de gelovigen – omvat zowel het *Pater noster* als het *Agnus Dei*.

“eis” | 00'18” | en “luceat” | 00'46” | de melodie naar vijf noten uit te breiden. Het hele gezang speelt zich af binnen deze beperkte toonruimte. De structuur van het gezang is even eenvoudig, en bestaat uit twee nagenoeg identieke frasen. Het psalmvers “Te decet hymnus” | 01'05” | illustreert dat het gregoriaans zich wellicht ontwikkelde uit de recitatie van de psalmen. Het reciteert op één enkele noot met slechts een enkele buiging bij het begin en het eind van de halfverzen en blijft zo helemaal in de stijl en sfeer van de introitus-antifoon.

Het *KYRIE* sluit naadloos bij het introitus aan. Behoudens twee kleine uitwijkingen blijft ook deze melodie binnen dezelfde omvang van vijf tonen (fa-do). De oorspronkelijke gedaante van het *Kyrie* als litanie is nog terug te vinden in de structuur, waarbij elke aanroeping – “Kyrie eleison”, “Christe eleison”, “Kyrie eleison” – driemaal wordt herhaald, met een eenvoudige ABA'-vorm als resultaat. Enkel de allerlaatste herhaling van het “Kyrie” | 03'28” | heeft een kleine variatie, waarbij de toonumfang met twee noten naar boven wordt uitgebreid; het antwoord op “eleison” is wel hetzelfde als alle voorgaande.

Met de twee volgende gezangen wordt de archaische eenvoud verlaten en ingehuuld voor een veel melismatische tekstzetting. Het *GRADUALE REQUIEM AETERNAM* gebruikt een zogenaamde typemelodie voor gradualen in een bepaalde modus. Dat betekent dat de melodie die gebruikt wordt niet uniek is, maar ook fungeert als basis voor vergelijkbare gezangen in hetzelfde genre (graduale) en in dezelfde modus maar met een andere tekst. Het gebruik van dergelijke typemelodieën wijst wellicht op hun ontstaan in een mondelinge traditie, zoals ook blijkt uit het veelvuldig gebruik van muzikale formules. Deze formules komen zowel in het *responsum* (het eerste deel van het graduale *Requiem aeternam*) als in het vers “In memoria aeterna” | 6 | 01'33” | voor. Het graduale begint sober maar vanaf “dona” neemt de melodie een hogere vlucht, met op de laatste lettergreep van “Domine” een eerste melisme. De volgende zin, “et lux perpetua” | 00'40” |, zet opnieuw in met enkele noten recitatie, gevolgd door melismes op de even lettergrepen van “perpetua”; nagenoeg dezelfde melodie is te horen op “ab auditione mala” in het vers | 02'15” |. Op dezelfde manier wordt het vervolg van het *responsum*, vanaf “luceat eis” | 01'04” |, herhaald in de twee laatste woorden van het vers “non timebit” | 02'36” |. Het langste melisme voor de solist komt bij het begin van het vers, niet toevallig op het woord “aeterna” [“eeuwig”] | 01'35” |.

De *TRACTUS ABSOLVE DOMINE* zet de stijl en compositiewijze van het graduale verder door. De typemelodie die hier wordt gebruikt vinden we ook in andere tractuszettingen en in de beroemde kantieken van de paasnacht. Hoewel deze tractus al sinds 1039 in Italiaanse bronnen bekend is en later tot de standaardset van gregoriaanse gezangen voor de *Missa pro Defunctis* zou gaan behoren, is het niet de meest voorkomende tractus in de bronnen. Die eer is voorbehouden voor twee andere tractuszettingen, *De profundis* en *Sicut cervus*. Het herhalen van melodische formules is hier nog veel pregnanter aanwezig: de melodie van beide verzen, “Et gratia tua illis” | 7 | 00’49” | en “Et lucis aeternae” | 01’28” |, herhaalt volledig het reciterende gedeelte vanaf “animas omnium fidelium” | 00’13” |.

Met de *SEQUENTIA DIES IRAE* komen we in de muzikale taal van de dertiende eeuw terecht. Dit gezang overspant met tien tonen de grootste toonumfang van alle requiemgezangen. De stijl van de melodie is in bepaalde opzichten verwant met die van de zogenaamde Parijse sequentia’s uit de twaalfde en dertiende eeuw: de tekst wordt overwegend syllabisch gezet (een noot per lettergreep), waarbij melodische segmenten doorheen verschillende strofen worden herhaald. De tekst is bovendien berijmd, wat een stijlkenmerk is van het latere gregoriaans vanaf de twaalfde eeuw. Formeel is *Dies irae* een atypische sequentia. Anders dan gangbaar was in het Parijse repertoire wordt niet voor elke dubbelstrofe een nieuwe melodie voorzien. Het lange eerste deel van de sequentia (tot vóór “Lacrimosa”) maakt daarentegen gebruik van drie melodieën die meerdere keren worden herhaald. Net als in de Parijse sequentia wordt elk van de melodieën per twee strofen gebruikt. Zo worden strofen 1 en 2 elk op melodie A gezet, strofen 3 en 4 op melodie B, strofen 5 en 6 op melodie C. Atypisch is echter dat de strofen 7 en 8 melodie A hernemen, 9 en 10 melodie B, enzovoort. Deze opeenvolging AA-BB-CC wordt zelf ook drie maal herhaald (beginnend bij strofen 1, 7 en 13); de enige onregelmatigheid is dat de laatste C slechts bij één strofe (17) wordt gebruikt. In Duitse handschriften werd vanaf de veertiende eeuw deze onregelmatigheid gecorrigeerd door de toevoeging van een nieuwe strofe (18).

De drie melodieën bestaan elk uit drie melodische segmenten, die telkens overeenstemmen met een vers van acht lettergrepen. Zo vormen de beroemde openingsnoten op “dies irae dies illa” één segment, “solvet saeculum in favilla” een tweede, “teste David cum Sibylla” het derde, enzovoort. De tekst van elk segment heeft telkens dezelfde lengte en – binnen elke strofe – hetzelfde eindrijm. Zoals in de Parijse sequentia’s komen enkele segmenten in identieke of licht gewijzigde

vorm terug op verschillende plaatsen in de melodieën. Zo wordt het openingsmotief letterlijk herhaald als tweede segment van de derde strofe, “per sepulcra regionum”. Dit openingssegment verwijst bovendien tekstueel én muzikaal naar één van de verzen van het responsorium *Libera me* (“dies illa dies irae”).

Het slot van de sequens (strofen 18 en 19, vanaf “Lacrimosa”) verschilt duidelijk van wat voorafgaat | 8 | 06’24”|. Strofe 18 bestaat uit vier segmenten van acht lettergrepen, strofe 19 uit twee segmenten van zeven lettergrepen. Bovendien maakt alleen strofe 18 gebruik van eindrijm. De melodie waarop deze strofen zijn gezet, verschilt ook van de drie eerder gebruikte, met slechts een enkele verwijzing naar de eerste sectie van de sequentia. De even verzen van deze strofen hebben nagenoeg dezelfde melodie, waarbij de allerlaatste op “dona eis requiem” enigszins is ingekort. De talrijke verschillen in de opbouw van tekst en melodie maken de conclusie aannemelijk dat dit slot wellicht een latere toevoeging is.

Het OFFERTORIUM *DOMINE JESU CHRISTE* is weer heel wat eenvoudiger in stijl, en bestaat eigenlijk uit een versierde recitatie rond de noot re: op elke tweede lettergreep van de openingswoorden “Domine Jesu Christe” wordt even van deze noot afgeweken, hetzij naar de onderliggende noot do, hetzij (op “Christe”) heel even naar de fa, twee noten hoger. De inzet van de volgende zinsdelen “libera animas” en “de poenis inferni” is nagenoeg identiek. Vanaf “libera eas” | 10 | 00’26”| wordt de melodie iets beweeglijker en wordt af en toe afgeweken van het reciteerkarakter. Dit gebeurt hetzij om een woord meer gewicht te geven, zoals de net iets hogere noten op “leonis” [“leeuw”] en “eas” [“hen”, i.e. alle overledenen], vergelijkbaar met “rex” [“koning”] in het begin, hetzij om de tekst weer te geven, zoals de dalende beweging op “cadant” [“vallen”] | 01’35”|. Hoewel het gebruik van verzen verdween gedurende de twaalfde en dertiende eeuw, bleef het vers “Hostias et preces” in de begrafenismis bewaard | 03’14”|. Net als in het offertorium zelf draagt de beperkte toonumfang in het vers bij tot de indruk van een versierde recitatie. Het lijkt wel alsof de zanger aan het begin van het vers drie keer opnieuw begint (“hostias”, “et preces”, “tibi Domine”) op dezelfde noten, eer hij echt een melodie begint te vormen (vanaf “laudis offerimus”) | 03’25”|. Erg origineel is hij daarbij niet, want vanaf “tu suscipe” volgt een gevarieerde herhaling van wat we al eerder hoorden vanaf “sed signifer”. De aanwezigheid van de *repetenda* (“Quam olim Abrahae”) maakt duidelijk dat het offertorium-met-verzen oorspronkelijk een responsoriumstructuur had | 02’32” en 04’24”|.

Met de twee volgende ordinariumdelen keert de stijl van het archaïsche gregoriaans terug. Het *SANCTUS* behoort tot de oudste en meest eenvoudige gezangen van het volledige misordinarium. Het vertoont een duidelijke melodische verwantschap met de door de priester gezongen prelatie, die eraan voorafgaat. In geen ander requiemgezang is de recitatie als melodische basis zo duidelijk hoorbaar als hier, na de drievoudige acclamatie “Sanctus” | 11 | 02’43” |.

Dezelfde eenvoud vertoont het *AGNUS DEI* | 13 |, waarbij net als het *Kyrie* het litaniekarakter doorschemert in de vraag- en antwoordstructuur (“Agnus Dei...” en “dona eis requiem”). Het archaïsche karakter van de melodie blijkt uit het feit dat slechts vier verschillende noten worden gebruikt.

De *COMMUNIO LUX AETERNA* is een korte en eenvoudige antifoon; de psalmodie wordt uitzonderlijk niet gezongen op een psalmtekst, maar op het vers “Requiem aeternam”, afkomstig uit het vierde boek Ezra | 14 | 00’30” |. Uiteraard is dit ene vers niet voldoende om de handeling van de communie volledig te begeleiden; voor verdere psalmverzen werd teruggегреpen naar één van de overige psalmen uit de begrafenisliturgie.

DEEL	TEKST	MUZIKALE VORM	PLAATS IN DE DODENLITURGIE
VOOR DE MIS	<i>Subvenite</i> <i>V. Suscipiat te</i> <i>V. Requiem aeternam</i>	responsorium met verzen	meteen na het overlijden
	<i>Si iniquitates observaveris</i> <i>Ps. 130 De profundis</i>	antifoon met psalmodie	na het overlijden; soms gezegd en niet gezongen
	<i>Exsultabunt Domino</i> <i>Ps. 51 Miserere mei</i>	antifoon met psalmodie	processie naar de kerk
	<i>Subvenite</i> <i>V. Suscipiat te</i> <i>V. Requiem aeternam</i>	responsorium met verzen	bij het binnenkomen van de kerk
INTROITUS	<i>Requiem aeternam</i> <i>Ps. 65, 2 Te decet hymnus</i>	antifoon met psalmodie	processie naar het altaar
KYRIE	<i>Kyrie eleison</i> <i>Christe eleison</i> <i>Kyrie eleison</i>	A B A'	schuldbelijdenis
GRADUALE	<i>Requiem aeternam</i> <i>V. In memoria aeterna</i>	responsorium met vers	na het epistel

TRACTUS	<i>Absolve Domine V. Et gratia tua V. Et lucis aeternae</i>	psalmodie 'in directum'	na het evangelie
SEQUENTIA	<i>Dies irae dies illa</i>	AABBCC AABBCC AABBC DEF	
OFFERTORIUM	<i>Domine Jesu Christe V. Hostias et preces</i>	responsorium met vers	offerande
SANCTUS	<i>Sanctus Benedictus</i>		
PATER NOSTER	<i>Pater noster</i>		
AGNUS DEI	<i>Agnus Dei</i>	A A A'	broodbreking
COMMUNIO	<i>Lux aeterna V. Requiem aeternam</i>	antifoon met psalmodie	communie
ZENDING	<i>Requiescant in pace R. Amen</i>	versikel met antwoord	vervangt het gebruikelijke "Ite missa est"
N A D E M I S	<i>Libera me V. Tremens factus V. Dies illa dies irae V. Requiem aeternam</i>	responsorium met verzen	absolutie
	<i>In paradisum / Chorus angelorum</i>	antifoon (eventueel met psalmodie)	processie van kerk naar graf
	<i>Ego sum resurrectio Cant. Benedictus Dominus</i>	antifoon met psalmodie	aan het graf
	<i>Si iniquitates observaveris Ps. 130 De profundis</i>	antifoon met psalmodie	processie van graf naar kerk; gezegd, niet gezongen

PIETER MANNAERTS



1400

1500

1600

1700

1800

1900

2000

I

Het requiem tot 1600

Johannes Ockeghem

Pierre de la Rue

Antoine Brumel

Jean Richafort

Cristóbal de Morales

Orlandus Lassus

Kroniek 1

Het requiem tot 1600

DE MUZIEK TOT CA. 1600 STAAT in onze contreien – niet zonder een vleugje chauvinisme – bekend als de Vlaamse polyfonie. De vijftiende en zestiende eeuw vormen inderdaad een periode in de muziekgeschiedenis waarin de musici uit onze streken – inclusief de Zuidelijke Nederlanden – letterlijk en figuurlijk een toonaangevende rol hebben gespeeld. Vlaanderen was een kweekvijver van voor- aanstaande componisten, kapelmeesters, zangers en muziekpedagogen die zich steeds meer over Europa gingen verspreiden en aan alle hoven en grote kerken belangrijke posities bekleedden.

In dit tijdperk, waarin het culturele leven nog overwegend bepaald werd door de Kerk en haar geboden, stond vanzelfsprekend ook de muziekkunst grotendeels in het teken van de verheerlijking van God. Religieuze genres waren met voorsprong de belangrijkste, kerken en kloosters vormden de eigenlijke centra van de muzikale ontwikkeling. In het zenit van deze cultuur stond de mis, en dit vooral vanaf het midden van de vijftiende eeuw. Tot die tijd had de mis vooral gefloreerd in haar verschillende gregoriaanse varianten, maar vanaf ca. 1450 gingen steeds meer componisten hun meerstemmige vaardigheden ook in dit hoogste genre ontplooiën. Tussen 1450 en (minstens) 1600 heeft dit geleid tot een absolute bloei van het misgenre, dat zonder meer het koninginnenstuk van de Vlaamse polyfonie mag worden genoemd.

Gezien de hoge vlucht van het misgenre in deze periode, is het op het eerste gezicht verwonderlijk dat de ontwikkeling van het meerstemmige requiem – toch ook een mis! – pas veel later op gang gekomen is. Eén mogelijke reden hiervoor is dat meerstemmigheid aanvankelijk niet altijd even positief bejegend werd door de kerkelijke overheden. Waar dit al geldt in zijn algemeenheid, geldt het a fortiori voor het requiem: meerstemmigheid heeft immers een onvermijdelijke connotatie van feestelijkheid en zelfs exuberantie, twee factoren die vanzelfsprekend bijzonder ongeschikt geacht werden voor het opluisteren van

begrafenisrituelen. Het traditionele eenstemmige requiem, zoals beschreven in het inleidende deel van dit boek, is dan ook zeer lang dominant gebleven, des te meer daar op heel wat plaatsen zelfs een regelrecht verbod op meerstemmige kerkmuziek heerste. De allereerste volledige, en redelijk geïsoleerde meerstemmige dodenmissen dateren dan ook maar pas uit het laatste kwart van de vijftiende eeuw, en een echte requiem*traditie* is eigenlijk maar diep in de loop van de zestiende eeuw op gang gekomen. In zoverre er daarvoor toch al meerstemmige requiems werden gecomponeerd, ging het vrijwel altijd om dodenmissen voor bijzondere gelegenheden en/of hooggeplaatste personen, als was een zekere rang en stand toch wel een minimum vereiste om de dodenmis van de nodige muzikale grandeur te voorzien.

Gewoonlijk wordt het eerste meerstemmige requiem toegeschreven aan Guillaume du Fay. Het werk is weliswaar niet bewaard, maar er zijn meer dan voldoende documenten die het bestaan ervan bevestigen. Du Fay schreef zijn dodenmis allicht in de jaren 1460, op vraag van de Orde van het Gulden Vlies die er gedurende meerdere jaren haar votiefmissen mee opluisterde. Hoogstwaarschijnlijk werd het werk ook uitgevoerd op du Fay's eigen begrafenis in Cambrai in 1474, een wens die de componist alvast uitte in zijn testament. Het eerste *bewaarde* requiem werd geschreven door Johannes OCKEGHEM, maar de datering van deze dodenmis is onzeker: sommigen sluiten niet uit dat Ockeghems mis zelfs ouder is dan die van du Fay, terwijl anderen vooral de hypothese ondersteunen dat het werk gedeeltelijk op dat van du Fay voortbouwt, en bijgevolg recenter is. Belangrijker evenwel dan de vraag welk meerstemmig requiem het oudste is, is de vaststelling dat er uit de vijftiende eeuw *geen enkel* ander meerstemmig requiem overgeleverd is. Het componeren van meerstemmige dodenmissen bleek in deze periode dus veeleer uitzondering dan regel te zijn.

Ook in de eerste decennia van de zestiende eeuw zijn de meerstemmige dodenmissen niet dik gezaaid. Voor zover ze toch bestaan gaat het daarenboven niet altijd om meesterwerken of om werken van grote meesters. De requiems uit deze periode die hierna uitvoerig besproken worden – Pierre DE LA RUE (ca. 1500-10), Antoine BRUMEL (ca. 1505-10), Jean RICHAFORT (1532) en Cristóbal de MORALES (1544) – zijn dat zeer zeker wel, en het lijstje zou zonder twijfel ook nog kunnen aangevuld worden met bijvoorbeeld de dodenmissen van Antoine de Févin (1511), Johannes Prioris (1514) of Claudin de Sermisy (1532), maar toch blijft het een relatief beperkt repertoire. Pas in de tweede helft van de zestiende eeuw wint het genre duidelijk aan belang, wat vooral in Italië leidt tot een explosie van

het aantal werken. Naast het hieronder besproken vierstemmige requiem van ORLANDUS LASSUS (1577) – hij schreef ook nog een vijfstemmig exemplaar – verdient daarbij zeker ook het requiem van Giovanni Pierluigi da Palestrina (1591) de nodige aandacht. Andere vermeldenswaardige requiems uit de tweede helft van de zestiende eeuw werden bijvoorbeeld gecomponeerd door Clemens non Papa (ca. 1550), Tomas Luis de Victoria (1583), en Eustache du Caurroy (ca. 1589). Deze laatste componist is bij ons allicht wat minder bekend, maar in Frankrijk was zijn vijfstemmige *Missa pro Defunctis* dat des te meer: gedurende meer dan tweehonderd jaar werd deze mis uitgevoerd op de begrafenis van de Franse koningen, waardoor zij ook vandaag nog geboekstaafd staat als “la Messe pour les Enterrements des Rois de France”.

Wat opvalt aan de verschillende hierboven vernoemde requiems is hun grote onderlinge verscheidenheid. Weliswaar nemen al deze composities het gregoriaans als uitgangspunt, maar dat betekent nog niet dat elk requiem ook vertrekt van dezelfde tekstuele en muzikale modellen. Zoals aangegeven in de inleiding van dit boek waren er voor sommige onderdelen – in het bijzonder het graduale en de tractus – meerdere keuzemogelijkheden, en bijgevolg ook verschillende muzikale uitgangspunten. Pas later, tijdens het Concilie van Trente, zou de requiemmis enigszins gestandaardiseerd worden. De teksten van het graduale en de tractus werden vastgelegd en de sequentia werd een vast en verplicht onderdeel van de requiemliturgie. Vanaf het laatste derde van de zestiende eeuw is er als gevolg van deze ingrepen dan ook een groter vergelijk tussen de verschillende missen mogelijk, al blijven heel wat componisten zich toch een relatief grote vrijheid voorbehouden.

Een ander opmerkelijk aspect van de zestiende-eeuwse requiemcultuur is dat er klaarblijkelijk geen vaste traditie leek te bestaan die bepaalde welke delen eenstemmig werden gehouden en welke meerstemmig werden uitgewerkt. In ieder geval zijn de meeste requiemmissen uit de periode 1450-1600 niet integraal meerstemmig getoonzet, waardoor er vrijwel altijd een afwisseling tussen één- en meerstemmigheid plaatsvindt. Een blik op de requiems die hierna besproken worden, maakt dit meteen duidelijk: Brumel en de la Rue schreven geen meerstemmig graduale; een polyfoon tractus-deel komt enkel voor bij Ockeghem, de la Rue en Lassus; en enkel het requiem van Brumel (en in heel beperkte mate ook dat van Morales) voorziet in een sequentia, waarbij overigens in het deel zelf ook weer een afwisseling van één- en meerstemmige passages plaatsvindt. Enigszins apart in dit verband is het requiem van Ockeghem: naast het graduale ontbreekt

hier namelijk ook een meerstemmige zetting van het *Sanctus*, het *Agnus Dei* en de *communio*. De vraag is echter of deze delen daadwerkelijk ontbreken dan wel of de componist een gewone gregoriaanse uitvoering ervan vooropstelde.

Een laatste factor van belang is de relatief conservatieve toonspraak die in de vijftiende- en zestiende-eeuwse requiems overheerst. Allicht speelt hierbij opnieuw de temperende context van de dodenliturgie een rol van betekenis: componisten die zich elders vaak grootmeesters toonden in doorgedreven imitaties of ingewikkelde metrische bravourestukjes, blijken in hun requiemzetting(en) vaak – niet altijd – de voorkeur te geven aan een eenvoudigere en breedvoerigere toonspraak. Niet alleen is een begrafenis (of een herdenkingsmis) inderdaad niet de meest ideale gelegenheid om te pronken met de eigen artistieke vaardigheden, maar vooral ook weet een dergelijke toon natuurlijk heel goed de gepaste droefenis uit te drukken. Een gelijkaardige terughoudendheid valt op in de muzikale weergave van de tekst: hoewel het requiem – in tegenstelling tot de gewone mis – heel wat fragmenten bevat die zich bijzonder goed lenen tot verregaande muzikale uitbeelding, houden zelfs die componisten die van tekstverklanking één van hun belangrijkste handelsmerken hebben gemaakt, zich in dit genre hoorbaar op de vlakte. Het is dan ook duidelijk dat de dodenmissen uit de vijftiende en zestiende eeuw – evenals hun vele conservatieve nakomers in de zeventiende eeuw – in allereerste instantie opgevat zijn als devote en deemoedige werken: zij vertolken vooral een functioneel-liturgische rol, en vertonen daarbij nog niet de doorgedreven theatrale allures die in latere eeuwen zo sterk op de voorgrond zullen treden.

Eenzelfde conservatisme blijkt ten slotte ook uit het compositieproces zelf, meer bepaald uit de manier waarop de meerstemmige missen zich tot het gregoriaanse model verhouden. In de gewone miscompositie is er tussen 1450 en 1600 een duidelijke verschuiving waar te nemen van de zogenaamde *cantus firmus-mis* over de *parafrasemis* naar de *parodiemis*. In het eerste type houdt een van de partijen (veelal de tenor) vast aan een oorspronkelijke (vaak gregoriaanse) melodie, die in lange noten voorgedragen wordt en waar de andere partijen omheen gesponnen worden. In het tweede type, de *parafrasemis*, fungeert de gregoriaanse (of eventueel ook een andere, niet-liturgische) melodie nog steeds als uitgangspunt, maar de behandeling ervan is vrijer en kan ook over verschillende partijen gespreid worden. In de *parodiemis* ten slotte vertrekken componisten niet langer van een eenstemmig, maar van een meerstemmig model. Opmerkelijk nu aan de requiemmis tot 1600 is dat de *cantus firmus*-techniek er

vrij lang een dominante rol blijft spelen, hoewel er in de tweede helft van de zestiende eeuw ook steeds vaker geparafraseerd wordt. Met uitzondering van de mis van Lassus, is in bijna alle hier geselecteerde requiems de gregoriaanse dodenmis nagenoeg op de voet te volgen. Concreet betekent dit dat de aloude dodenliturgie echt heel lang de muzikale kern van de requiemcompositie is blijven uitmaken: precies in het laten doorklinken van dit verleden toont de requiemtraditie zich conservatief, als zou het eerbetoon aan een dode beter gediend worden door het aansluiten bij een gemeenschappelijk verleden dan bij het toepassen van de meest actuele compositietechnieken.

PB

Requiem

JOHANNES OCKEGHEM

ca. 1461

- 1 Tijdgenoten en latere generaties portretteren Johannes Ockeghem (ca. 1420-1497) afwisselend als de zachtmoedige en wijze leraar, de intellectueel, de kernfiguur van de a-capellatraditie, of de diepzinnige mysticus – allemaal portretten die niet gemakkelijk aan de bronnen te toetsen zijn. Ockeghem was zowel bij leven als na zijn dood een beroemdheid, wat blijkt uit de bewaard gebleven herdenkingspoëzie: Erasmus bezingt zo'n tien jaar na zijn dood Ockeghems gouden stem ["*aurea vox Okegi*"], en de *Déploration* van Guillaume Crétin (ca. 1497) vermeldt meerdere van Ockeghems werken, waaronder diens "voortreffelijke en volmaakte *Requiem*" ["*La messe aussi exquise et tres parfaite / de Requiem par ledict defunct faicte*"].

Ockeghem werd vermoedelijk rond 1420 in Saint-Ghislain (Henegouwen) geboren. Na een korte dienst in Antwerpen (1443-44) komt hij in Frankrijk terecht, waar hij vanaf 1451 deel uitmaakt van de Franse hofkapel en er in 1454 eerste kapelaan ["*premier chapelain*"] wordt. In 1459 gaat hij aan de slag als schatmeester aan de abdij van Saint-Martin in Tours. Vanaf 1461 resideert de Franse koning bij voorkeur in Tours, wat Ockeghems dubbele functie als kapelaan-schatbewaarder aanzienlijk vergemakkelijkt. Na enkele jaren wordt hij vrijgesteld van residentie, waardoor hij regelmatig kan reizen. Hij overlijdt in Tours in 1497.

Ockeghems bekendste werken zijn ongetwijfeld zijn dertien miscycli. Verder componeerde hij motetten en chansons, die stilistisch een andere taal spreken maar historisch en muzikaal even belangrijk zijn. De diversiteit aan stijlen waarin hij componeerde maakt het moeilijk om de chronologie van zijn werken te bepalen. Ockeghems muziekhistorisch belang staat echter buiten kijf: hij was

ca. 1461

de belangrijkste componist van zijn generatie, de eerste die zich voornamelijk toelegde op de meerstemmige mis, en de eerste ook om de basstem in de polyfonie een centrale plaats te geven.

Het vierstemmige *Requiem* van Johannes Ockeghem is het oudst bewaarde meerstemmige requiem uit de muziekgeschiedenis. Uit administratieve bronnen is bekend dat de belangrijkste componist van de eerste generatie polyfonisten, Guillaume du Fay, reeds eerder een meerstemmig requiem componeerde. Al in 1470 werd dit werk namelijk door Simon Mellet als een nieuw werk gekopieerd in de boeken van de kathedraal van Cambrai; verder werd het requiem ook uitgevoerd tijdens kapittelzittingen van de Orde van het Gulden Vlies en bij du Fay's eigen begrafenis in november 1474. De muziek is echter verloren gegaan, al wordt in recent onderzoek geopperd dat Ockeghems *Requiem* een gedeeltelijke bewerking zou zijn van dat van du Fay.

De enige bron waarin Ockeghems *Requiem* als geheel bewaard bleef is de zogenaamde Chigi-codex, een luxueus verlucht koorboek met voornamelijk polyfone missen van Ockeghem en motetten van tijdgenoten. Dit handschrift, vervaardigd tussen 1493 en 1505, is verlucht in de Gents-Brugse stijl, gekenmerkt door de versierde marges waarin bloemen en insecten zijn uitgestrooid. De openingspagina van het *Requiem* is hierop geen uitzondering, maar werd wel aangepast aan de inhoud: ze toont een kader met een grijnzend doodshoofd en in de marges vinden we beenderen, ribben en schouderbladen als macabere decoratie. Opvallend is dat de muzieknootatie niet erg economisch is aangebracht: op meerdere plaatsen zijn notenbalken voorzien voor vier stemmen, terwijl de muziek vaak slechts twee- of driestemmig is. Buiten dit handschrift zijn er maar weinig bronnen bewaard. Het voormalige handschrift 163 van de Leuvense Universiteitsbibliotheek, een stemboekje voor contratenor uit 1546, bevatte het offertorium, maar werd vernietigd in de brand die tijdens de Eerste Wereldoorlog de bibliotheek in de as legde. Een andere bron bevat eveneens een *Requiem*-deel: in handschrift 5 uit de kathedraal van Tarazona (Aragón) vinden we niet enkel het vroegst bewaarde Spaanse requiem (Juan García de Basurto), maar ook Ockeghems tractus *Sicut cervus*. Het stuk staat hier als een anoniem duo vermeld; verderop komt ook de *communio* uit het *Requiem* van Brumel voor. Het handschrift laat zien dat de requiems van beide polyfonisten bekend waren in het vroegzestiende-eeuwse Spanje. Deze situatie wordt wat Ockeghem betreft bevestigd door de Chigi-codex, die zich eveneens tussen 1514 en het eind van de eeuw op het Iberisch schiereiland bevond.

Voor wie Ockeghem zijn *Requiem* precies componeerde, blijft voorlopig onduidelijk. Mogelijk werd het geschreven voor het overlijden van een van de koningen onder wie Ockeghem als kapelmeester aan de koninklijke kapel verbonden was: Charles VII (†1461) of Louis XI (†1483). Charles VII was de koning aan wie Ockeghem het meest te danken had, omdat deze hem in 1451 in zijn entourage had opgenomen. Het is echter volledig speculatief om hieruit af te leiden dat het werk ook voor hem werd geschreven. In dat geval zou Ockeghems *Requiem* overigens ouder zijn dan dat van du Fay, dat in de jaren 1470 nog als recent werd omschreven.

- 2 Voor wie vertrouwd is met requiems uit de latere muziekgeschiedenis kan de opeenvolging van de delen van Ockeghems *Requiem* verwondering wekken (zie schema p. 60). Het graduale en de tractus zijn gecomponeerd op andere dan de gebruikelijke teksten, en het *Sanctus*, het *Agnus Dei* en de *communio* ontbreken of bleven althans in de bronnen niet bewaard. Dit roept vragen op: is Ockeghems *Requiem* onvoltooid, of werden deze delen in hun gregoriaanse versie gezongen en werden ze daarom niet genoteerd? Ook andere missen in de Chigi-codex zijn onvolledig. Anderzijds was het, alvast in het begin van de zestiende eeuw, relatief courant om alle misdelen wel degelijk polyfoon uit te componeren, zoals blijkt uit de requiems van onder meer Pierre de la Rue, Antoine Brumel, en Jean Richafort. De teksten van het graduale en de tractus laten zien dat het gebruik van de gregoriaanse begrafenisgezangen voor 1570 nog niet gestandaardiseerd was. De teksten die Ockeghem selecteert voor het graduale en de tractus behoren immers niet tot de vanaf 1570 opgelegde requiemgezangen. Dat neemt niet weg dat zowel *Si ambulem* als *Sicut cervus* zeer frequent voorkwamen, onder meer in de Franse bronnen die Ockeghem moet hebben gekend. Na *Requiem aeternam* is *Si ambulem* het meest gebruikte graduale in middeleeuwse gregoriaanse handschriften; oorspronkelijk was het bestemd voor de zaterdag van de derde vastenweek. Ook de tractus *Sicut cervus* was, samen met de tractus *De profundis clamavi*, de meest voorkomende in de gregoriaanse bronnen. Oorspronkelijk werd *Sicut cervus* gezongen op paaszaterdag en op de dag voor Pinksteren, meer bepaald tijdens de processie naar de doopvont. Voor een publiek dat vertrouwd was met de liturgie en haar gezangen werd zo het levengevende water van het doopsel in verband gebracht met de verwachting van een nieuw leven na de dood.

ca. 1461

	TEKST	VORM	BEZETTING	TIMING
Introitus 04'32"	<i>Requiem aeternam</i>	A	123-	7 00'00"
	<i>Te decet hymnus</i>	B	123-	7 01'40"
	<i>Requiem aeternam</i>	A	123-	7 02'44"
Kyrie 04'28"	<i>Kyrie eleison</i>	A	1-34	8 00'00"
	<i>Kyrie eleison</i>	B	12--	8 00'28"
	<i>Kyrie eleison</i>	A	1-34	8 00'54"
	<i>Christe eleison</i>	C	12--	8 01'22"
	<i>Christe eleison</i>	D	1-34	8 01'46"
	<i>Christe eleison</i>	C	12--	8 02'11"
	<i>Kyrie eleison</i>	E	1-34	8 02'37"
	<i>Kyrie eleison</i>	F	12--	8 03'03"
	<i>Kyrie eleison</i>	G	1234	8 03'29"
Graduale 04'52"	<i>Si ambulem</i>	A	123-	9 00'00"
	<i>Virga tua</i>	B	1234	9 02'08"
Tractus 07'43"	<i>Sicut cervus</i>	A	12--	10 00'00"
	<i>Sitivit anima</i>	B	--34	10 01'53"
	<i>Fuerunt mihi lacrimae</i>	C	123-	10 04'50"
	<i>Ubi est Deus tuus</i>	D	1234	10 06'49"
Sequentia			GREG	
Offertorium 08'20"	<i>Domine Jesu Christe</i>	A	1234	11 00'00"
	<i>Sed signifer</i>	B	1-34	11 02'48"
	<i>Quam olim Abrahae</i>	C	1234	11 03'49"
	<i>Hostias et preces</i>	D	123-	11 05'30"
	<i>Quam olim Abrahae</i>	C	1234	11 07'06"
Sanctus			GREG	
Agnus dei			GREG	
Communio			GREG	

Hoofdletters A, B, C, enz. verwijzen naar segmenten met een specifieke tekst en muziek binnen hetzelfde deel.

Indien binnen een deel een letter hernomen wordt, betekent dit dat tekst en muziek identiek zijn. De letters duiden ook de verwantschap aan tussen de gregoriaanse en meerstemmige secties: meerstemmige sectie A is gebaseerd op gregoriaanse sectie a, enzovoort.

1 = superius; 2 = cantus; 3 = tenor; 4 = bassus; GREG = gregoriaans

- De afwezigheid van een *Sanctus*, *Agnus Dei* en *communio* hoeft niet per se te betekenen dat het werk door Ockeghem niet werd voltooid. Een alternatieve verklaring berust op stilistische argumenten. Met uitzondering van het offertorium is de stijl van de neergeschreven misdelen relatief eenvoudig; Ockeghems polyfonie maakt hier gebruik van de zogenaamde *fauxbourdon*-techniek. Deze bestaat

in essentie uit een gegeven melodie in een stem (meestal de bovenstem) die in de andere stemmen wordt aangevuld met passende akkoordnoten (in sextligging) die de melodie volgen in dezelfde richting en in hetzelfde ritme. In de eerste vier misdelen van Ockeghems *Requiem* wordt deze techniek selectief en met heel wat variaties en versieringen gebruikt, wat het noteren noodzakelijk maakte. De basistoepassing van de *fauxbourdon*-techniek is evenwel eenvoudig, en kon derhalve door zangers met enige ervaring ook zonder problemen worden geïmproviseerd. Het ontbreken van het *Sanctus*, het *Agnus Dei* en de *communio* kan mee hierdoor verklaard worden.

De stilistische verscheidenheid binnen het werk – de complexiteit van het offertorium tegenover de grotere eenvoud van de overige delen – roept de vraag op naar de eenheid van het werk. Sommigen zien in het *Requiem* een compilatie van losse delen, gecomponeerd op verschillende tijdstippen of zelfs door meerdere componisten. Anderen zien in die verscheidenheid net een kenmerk van Ockeghems componeerwijze: een afwisseling van twee- en driestemmige delen in een sobere en eenvoudige stijl in combinatie met het effectvol inzetten van vierstemmigheid. De oorspronkelijke gregoriaanse melodie die het uitgangspunt vormt voor Ockeghems polyfonie is meestal in de bovenstem te vinden, waar ze geparafraseerd, versierd en uitgebreid wordt.

Met de korte gregoriaanse intonatie die het *Requiem* opent zet Ockeghem letterlijk én figuurlijk de toon. In tegenstelling tot andere tradities zullen Franco-Vlaamse polyfonisten na Ockeghem meestal enkel het eerste woord van het *INTROITUS* (“*Requiem*”) gebruiken als gregoriaanse inzet, waarna de polyfonie inzet op “*aeternam*”. In de polyfonie die volgt draagt de bovenstem bijna voortdurend de gregoriaanse melodie. Sporen van de improvisatietraditie zijn bij Ockeghem te vinden in de parallelle kwinten tussen de boven- en de middenstem (“*dona eis*”); wat in de strenge compositieleer vanaf de vijftiende eeuw een zonde is, wordt hier oogluikend toegestaan. De eerste helft van het vers (“*Te decet hymnus*”) is opnieuw gregoriaans |7| 01'40" |*, de tweede helft |01'48" | wordt door Ockeghem driestemmig gezet, met een parafrase van de gregoriaanse psalmodie in de bovenstem. Meer nog dan in de *introitus*-antifoon regeert hier de soberheid, doordat de drie stemmen nagenoeg steeds tegelijkertijd in hetzelfde

ca. 1461

* De tijdsaanduidingen verwijzen naar de opname uit 1997 door The Clerk's Group o.l.v. Edward Wickham (ASV).

ritme bewegen, met slechts kleine afwijkingen bij cadensen. Vaak blijft één stem nog enkele noten doorzingen tot ook de twee overige stemmen haar weer vergezellen bij de inzet van een volgend segment van de tekst. De vorm is ABA, want na het vers wordt de antifoon *Requiem aeternam* herhaald |02'44"|.

Het *KYRIE* |8| volgt getrouw de structuur van het gregoriaanse ordinariumgezag, dat bestaat uit een drievoudige herhaling van elke aanroeping “Kyrie eleison” – “Christe eleison” – “Kyrie eleison”. Tegelijkertijd legt Ockeghem over dit patroon een tweede, dat speelt met de afwisseling van trio- (superius, tenor en bas) en duobezetting (superius en contratenor). Het misdeel zet driestemmig in, met opnieuw de gregoriaanse melodie in de bovenstem. Deze is voornamelijk in de “Kyrie”-delen duidelijk te volgen; in de “Christe”-delen is die werkwijze minder opvallend, hoewel bij nader toehoren ook hier (de tweede helft van) de gregoriaanse melodie wel degelijk verwerkt is. In de duo's laat Ockeghem de stemmen vaak kruisen, waardoor de contratenor boven de superius uitklinkt. Het duo in het midden van het tweede “Kyrie”-deel is – op de slotcadens na – een strikte canon tussen beide stemmen. Het *Kyrie* eindigt met een climax in Ockeghems stemmenregie: pas hier weerklinken alle vier de stemmen samen.

Net als het introitus opent het *GRADUALE SI AMBULEM* met een gregoriaanse intonatie, waarna het driestemmige weefsel zich rustig ontplooit, met een toenemende dynamiek in de stemmen naar het einde van het eerste deel toe. Het *graduale Si ambulem* ontleent zijn tekst aan psalm 23. Het vers “Virga tua” |9|02'08"| reflecteert de gregoriaanse uitvoeringswijze van het *graduale*: het in het gregoriaans solistisch gezongen vers wordt door Ockeghem namelijk in een kleinere bezetting gezet, namelijk bijna volledig als een duo voor superius en contratenor. Pas naar het einde toe klinken ook de lagere stemmen tenor en bas mee |04'04"|. Deze plaats is strategisch op de tekst “consolata sunt” gekozen; na een passage van een onzeker zwevende melodie krijgt de muziek opnieuw een akoestisch fundament, wat voor een bijkomend troostend effect zorgt.

In de *TRACTUS SICUT CERVUS* hanteert Ockeghem een weloverwogen, kwalitatief zeer hoogstaande stemmenregie die aan het geheel een organische, effectvolle opbouw verleent. *Sicut cervus* opent met een duo voor de bovenstemmen, gevolgd door een tegenhanger voor beide onderstemmen (“Sitivit anima”) |10|01'53"|. In “Fuerunt mihi lacrimae” |04'50"| wordt aan de superius en de contratenor

een tenorpartij toegevoegd, maar van driestemmigheid is niet echt sprake. De korte melodische fragmenten die de tenor zingt worden immers onderbroken door rusten die het snikken (“lacrimae” = “tranen”) lijken te suggereren. In overeenstemming met het gregoriaanse model begint Ockeghem een nieuwe sectie bij elk van de verzen. Wellicht om het retorische aspect te benadrukken, maakt hij ook van de tekst “Ubi est Deus tuus?” | 06'49” | een nieuwe sectie, hoewel deze strikt genomen tot het laatste vers behoort. De luisteraar krijgt de vraag des te nadrukkelijker toegeschoven doordat deze zin opnieuw als enige vierstemmig is gezet.

Het OFFERTORIUM *DOMINE JESU CHRISTE* klinkt als een verderzetting van deze passage: dit is het enige deel dat overwegend vierstemmig is getoonzet. Deze klankvolheid zorgt bij de moderne luisteraar voor een ervaring van climax en afsluiting. Voor Ockeghems tijdgenoten was dit zeker anders: liturgisch beschouwd is het offertorium immers niet het eindpunt van de requiemmis. Een hoogtepunt en een uitdaging voor de uitvoerder vormen de gesofisticeerde notatie vanaf de tekst “Rex gloriae” en in het vers “Quam olim Abrahae”, met de frequente maatwisselingen in de contratenor en het simultane gebruik van minstens drie verschillende maatsoorten in de vier partijen. Een dergelijke combinatie duidt mogelijk op het tragere tempo dat in de jaren 1470 passend werd geacht voor het plechtige en respectvolle karakter van een uitvaartceremonie. Dat eerder langzame basistempo laat ook passages in snelle ritmes toe, zoals de onrustige passage waarin de tenor de kwellingen van de hel evoceert [“de poenis inferni”] | 11 | 01'10” | terwijl de bas even de *cantus firmus* voor zijn rekening neemt. Zeker bij een herbeluistering valt deze passus op: een nerveuze onrust die nergens eerder in dit deel te horen was en ook later niet terugkeert. Het is een korte stuiptrekking die – in overeenstemming met de tekst – verdwijnt op “libera eas” | 01'25” | in de superius en de contratenor. Tot aan het slot van het offertorium blijft de karakteristieke sereniteit van dit werk bewaard.

ca. 1461

Missa pro Defunctis

PIERRE DE LA RUE

ca. 1500-10

- 1 “In tumulo Petrus de Vico conditur isto / nobile cui nomen musica sacra dedit” [“In dit graf ligt Pierre de la Rue, aan wie de geestelijke muziek een edele naam gaf”]. Zo begon het grafschrift van Pierre de la Rue (ca. 1452-1518) in de kerk van Onze-Lieve-Vrouw te Kortrijk. Al zullen we wel nooit weten welke composities de anonieme schrijver van dit epitaaf in gedachte had toen hij deze woorden schreef, het is zeker niet onmogelijk dat zijn tekst onder meer verwijst naar de la Rue’s *Requiem*. Zowel in diens eigen oeuvre als in de algemene context van de muziek uit de vijftiende en vroege zestiende eeuw neemt dit werk namelijk een bijzondere plaats in: meerstemmige zettingen van het requiem kwamen in deze periode nog maar heel zelden voor, en de muzikale bijzonderheden van de la Rue’s mis zijn zo opvallend dat ze zeker meteen de aandacht moesten trekken van iemand die het werk hoorde of zag. Tot diep in de zestiende eeuw bleef dit requiem dan ook een van de la Rue’s bekendste werken, en ook vandaag is het nog zijn meest uitgevoerde compositie.

Het is niet bekend wanneer en voor welke gelegenheid de la Rue zijn *Requiem* heeft gecomponeerd. Het is zelfs niet makkelijk om een antwoord te geven op de vraag wie de la Rue eigenlijk was. Lange tijd werd hij immers verward met een zanger met een gelijkaardige naam. Recent onderzoek heeft deze verwarring grotendeels weggenomen, waardoor we nu – paradoxaal genoeg – eigenlijk veel minder weten over de la Rue dan wat we tien jaar geleden voor waar aannamen. Volgens het huidige beeld kan niets met zekerheid gezegd worden over de la Rue’s leven van voor 1492, het jaar waarin hij lid werd van de kapel van het Habsburgse hof in de Lage Landen. Hoogstwaarschijnlijk werd hij in Doornik geboren. De la

Rue bleef in dienst van het hof tot aan zijn dood in 1518. Vergeleken met sommige tijdgenoten lijkt deze carrière misschien nogal saai, maar het hof bood meer dan genoeg avontuur. Hij diende onder vijf verschillende heersers, met wie hij tochten ondernam door Frankrijk, Oostenrijk en Duitsland, drie maanden aan het Engelse hof van Hendrik VII verbleef na een schipbreuk, en ook twee maal voor een langere periode in Spanje verbleef (1501-03 en 1506-08). Er is dus een rijke waaier aan contexten waarin de la Rue zijn *Requiem* zou kunnen gecomponeerd hebben, maar over een precieze aanleiding ontbreekt alle informatie. Een hypothese is dat het werk geschreven is voor de begrafenis in Innsbruck van Hermes Sforza van Milaan in september 1503, maar een sluitend bewijs hiervoor ontbreekt. Een andere mogelijkheid is dat de la Rue zijn dodenmis componeerde ter nagedachtenis van zijn mecenas Filips de Schone, die in 1506 plots een tragische dood stierf in Burgos. Het is natuurlijk verleidelijk om deze laatste hypothese voor waar aan te nemen, maar het is minstens even plausibel om te veronderstellen dat de la Rue zijn *Requiem* zonder specifieke aanleiding componeerde. Als hofcomponist vergaarde hij zijn reputatie immers vooral als miscomponist, en mogelijk maakt het *Requiem* gewoon deel uit van het dertigtal missen dat de la Rue voor de Habsburgse kapel schreef ter gelegenheid van de belangrijkste jaarlijkse feestdagen. Het *Requiem* zou dan de mis zijn voor het welbekende feest van Allerzielen dat ook toen al op 2 november gevierd werd.

ca. 1500-10

- 2 Toen de la Rue zijn *Requiem* begon te componeren, stond de traditie van de meerstemmige dodenmis nog in de kinderschoenen: enkel de zettingen van Johannes Ockeghem en Guillaume du Fay zijn ouder. Zonder enige twijfel zijn deze twee werken voor de la Rue van cruciaal belang geweest. De directe invloed van du Fay's requiem is vanzelfsprekend niet meer traceerbaar, aangezien dit werk verloren is gegaan. Wat Ockeghem betreft echter, zijn er in de la Rue's requiem een tweetal elementen die wijzen op een duidelijke verwantschap. Ten eerste was het in deze periode normaal om het aantal stemmen doorheen de miszetting constant te houden, op enkele uitzonderingen na. De la Rue's *Requiem* wisselt echter voortdurend af tussen een vier- en vijfstemmige bezetting, net zoals Ockeghem had geopteerd voor een afwisseling van drie- en vierstemmige passages. Ten tweede was het ook gebruikelijk dat elke stem consequent haar ambitus (de afstand tussen de hoogste en de laagste noot binnen één partij) bewaarde. Ockeghem koos echter voor een afwisseling tussen lagere en hogere stemmencombinaties, en de la Rue doet hetzelfde op een nog extremere manier. Bij hem

	TEKST	VORM	BEZETTING		TIMING	
Introitus 04'13"	Requiem aeternam	A	123-5	L	1	00'00"
	Te decet hymnus	B	123-5		1	01'37"
	Requiem aeternam	A			1	02'36"
Kyrie 03'51"	Kyrie eleison	A	123-5	L	2	00'00"
	[Kyrie eleison]	a	GREG		2	00'34"
	Kyrie eleison	A	123-5		2	00'46"
	[Christe eleison]	b	GREG		2	01'14"
	Christe eleison	B	123-5		2	01'24"
	[Christe eleison]	b	GREG		2	02'02"
	Kyrie eleison	A	123-5		2	02'13"
	[Kyrie eleison]	a	GREG		2	02'41"
Kyrie eleison	C	12345		2	02'53"	
Graduale			GREG			
Tractus 03'13"	Sicut cervus	A	DC	H	3	00'00"
	Sitivit anima mea	B	--3-5		3	01'04"
	Fuerunt mihi lacrimae	C	123-5		3	02'01"
Sequentia			GREG			
Offertorium 05'13"	Domine Jesu Christe	A	123-5	H	4	00'00"
	Quam olim Abrahae	B	12345		4	02'08"
	Hostias et preces	C	123-5		4	02'45"
	Quam olim Abrahae	B	12345		4	04'36"
Sanctus 03'59"	Sanctus	A	12345	H	5	00'00"
	Pleni sunt caeli	B	123-5		5	01'15"
	Hosanna	C	12345		5	01'54"
	Benedictus	D	-2345		5	02'25"
	Hosanna	C	12345		5	03'32"
Agnus Dei 03'45"	Agnus I	A	12345		6	00'00"
	Agnus II	B	12345		6	01'21"
	Agnus III	A	12345		6	02'25"
Communio 02'24"	Lux aeterna	A	123-5		7	00'00"
	Requiem aeternam	B	123-5		7	01'02"
	Cum sanctis tuis	A, 2de helft	123-5		7	01'39"

Hoofdletters A, B, C, enz. verwijzen naar segmenten met een specifieke tekst en muziek binnen hetzelfde deel. Indien binnen een deel een letter hernomen wordt, betekent dit dat tekst en muziek identiek zijn. Kleine letters verwijzen naar een gregoriaanse zetting. De letters duiden ook de verwantschap aan tussen de gregoriaanse en meerstemmige secties: meerstemmige sectie A is gebaseerd op gregoriaanse sectie a, enzovoort.

1 = discantus; 2 = contratenor; 3 = tenor; 4 = vagans (een extra stem in min of meer dezelfde ambitus als de basstem);

5 = bassus; GREG = gregoriaans.

L = laag; H = hoog. Hiermee wordt de bezettingscombinatie aangeduid.

worden bezettings- en ambituscontrasten in feite fundamenteel vormgevende technieken: ze zorgen zowel voor een dynamische overkoepelende structuur als voor lokale dramatische effecten (zie verder). Los hiervan sluit de la Rue aan bij de algemene muzikale praktijk om de verschillende meerstemmige misdelen te baseren op de gregoriaanse melodieën. Een zekere kennis van de relevante gregoriaanse melodieën, hun formele en muzikale kenmerken, en de procedures die toegepast werden in meerstemmige zettingen is dan ook meer dan wenselijk om het stuk in zijn diepste essentie te kunnen begrijpen. Overigens was in deze tijd ook nog niet gestandaardiseerd welke delen in het gregoriaans behouden bleven en welke meerstemmig konden worden gezet. Mogelijk heeft de la Rue ook hier Ockeghem als model gehanteerd, zeker wat de uitwerking van de tractus en het offertorium betreft.

- 3 De structuur van het *INTROITUS REQUIEM AETERNAM* komt exact overeen met zijn gregoriaanse tegenhanger: drie secties, waarvan de derde een herhaling is van de eerste (zie schema p. 66). Het verband met het gregoriaanse introitus blijkt onmiddellijk uit het feit dat de la Rue het eerste woord in zijn originele gregoriaanse vorm laat |tot 1|00'07"|*. De verrassend donkere sonoriteit van de lage stemmencombinatie – waarvoor het stuk terecht beroemd is, en die de sfeer van rouw uitstekend weergeeft – wordt snel duidelijk wanneer de vier partijen inzetten, en de volle textuur aangehouden blijft tot het einde van de eerste frase |00'08"-00'41"|. Deze frase eindigt met een lage do in de laagste stem, vijf noten onder de noot die volgens de toenmalige theorie als laagste werd aangenomen. Het slotakkoord van de sectie zal zelfs nog een toon dieper gaan (si mol |01'36"|). (In slechts drie andere stukken uit het hele renaissancerepertoire treffen we zo'n lage noot aan, en slechts één enkele renaissancecomponist heeft ooit nog diepere regionen aangeboord!) Wanneer vervolgens in de tekst sprake is van het licht ("et lux perpetua"), vallen de twee laagste stemmen weg. Een ritmisch en melodisch eenvoudig duet, dat in dialoog verloopt tussen een hoger en een lager stempaar, creëert een kort moment van helderheid |00'41"-00'54"|. De volgende frase ondermijnt dit moment echter met een nieuw en verwarrend element: de opeenstapeling van twee botsende metrische lagen, eentje met twee tellen per maat, de andere met drie |00'54"-01'11"|. De conflicten die de rest van de

ca. 1500-10

* De tijdsaanduidingen verwijzen naar de opname uit 2005 door The Clerks' Group o.l.v. Edward Wickham (Gaudeamus).

mis zullen bepalen zijn hier in miniatuurvorm voorgesteld: tussen laag en hoog, helderheid en onduidelijkheid, een uitgedunde en een volle textuur.

Het tweede segment van het introitus is gebaseerd op het psalmvers “Te decet hymnus” |vanaf 01’37”|. In de la Rue’s tijd was het gebruikelijk om de eerste woorden hiervan in het gregoriaans te zingen waarna in een heldere homofone stijl werd verdergegaan. Deze werkwijze is onder meer terug te vinden in de introitusverzen van Ockeghems en Brumels requiemzettingen. De la Rue kiest echter voor een andere voortzetting: vanaf het begin loopt het lagere stempaar achterop op het hogere, en vervolgens wordt de declamatie alsmaar minder voorspelbaar. De simultane declamatie op het woord “exaudi” biedt een kortstondig rustpunt |02’10”|, maar al snel mondt de textuur uit in nog grotere verwarring door een nieuwe opeenstapeling van verschillende metrische lagen |02’23”-02’26”|.

In het volgende deel, het *KYRIE*, blijft de la Rue bij zijn lage stemmencombinatie. Een correcte uitvoering (die vandaag niet altijd gevolgd wordt) vereist dat elk van de drie tekstzinnen drie keer wordt gezongen. In polyfone “Kyrie”-zettingen gebeurt dit door een regelmatige afwisseling tussen meerstemmigheid en gregoriaanse melodieën. Het hele *Kyrie* bestaat dus uit drie keer drie verzen (Kyrie-Christe-Kyrie), waarbij de la Rue bij de herneming van het “Kyrie” muzikaal terug aansluit bij het begin van het deel. De grootschalige structurele herhaling die het *Kyrie* als geheel karakteriseert, heeft de la Rue geïnspireerd om verschillende soorten interne herhalingen binnen de drie meerstemmige secties uit te werken. In de eerste wordt het basismateriaal voorgesteld door de twee hogere stemmen |2 | 00’00”-00’07”|. Een echo in het lagere paar |00’07”-00’12”| wordt gevolgd door een volle vierstemmige versie die een eerste climax genereert |00’23”-00’33”|. In het “Christe”-segment wordt deze logische groei ingeruild voor een diametrale tegenstelling: de beginmuziek wordt aanvankelijk letterlijk en goed hoorbaar herhaald in alle stemmen |01’25”-01’30” en 01’36”-01’41”|. Een tweede herhaling wordt echter zorgvuldig verborgen: in het slotdeel van de sectie stelt de tenor een ritmisch gewijzigde versie van zijn vorige materiaal voor, terwijl de omringende stemmen nieuw gecomponeerd zijn |01’46”-02’00”|. Het laatste “Kyrie”-segment zorgt voor een grootschalige climax door een uitbreiding van vier naar vijf stemmen. Deze heel ongebruikelijke procedure werd ongetwijfeld door Ockeghem geïnspireerd. Bovendien wordt de toegevoegde stem in het laagste register geplaatst, zodat de al donkere sonoriteit nog verder wordt verrijkt met een ongehoorde diepte. De la Rue vindt nu een compromis tussen de vorige procedures,

door herhalingen in te bouwen die noch letterlijk noch verborgen zijn. De sectie wordt gestructureerd rond twee bijna identieke voorstellingen van de gregoriaanse melodie, die haast onhoorbaar in het midden van de textuur zijn ingebed. De omringende stemmen kondigen het einde van de eerste voorstelling aan met een dramatische ritmische versnelling en een rustpunt | 03'06"-03'11" |. Ze luiden dan het begin van de tweede voorstelling in met een herkenbare variant van de beginmelodie in de hoogste stem | 03'12"-03'19" |. Behalve deze ondubbelzinnige referentiepunten hebben de twee voorstellingen echter een heel eigen karakter.

In tegenstelling tot elk ander deel, is de *TRACTUS SICUT CERVUS* volledig meerstemmig. Het deel bestaat uit drie polyfone secties, zonder herhalingen. Na de onderaardse klank van het introitus en het *Kyrie* komen de verschuiving naar een normaal register en de standaard vierstemmige zetting over als een zonnestraal die door de wolken schijnt. Enkel de twee hoogste stemmen zingen in de eerste sectie van het deel, wat het contrast nog dramatisch verscherpt. De tweede sectie is ook een duet, ditmaal voor het lagere paar. Deze procedure verwijst opnieuw naar Ockeghem. Maar het is niet enkel de sonoriteit die verlichtend werkt. De muziek wordt ook regelmatig dan voordien, en de stemmen zijn veel meer met elkaar verbonden. In beide duetten geeft de la Rue elke tekstfrase een aparte melodie (gebaseerd op het gregoriaans) om deze vervolgens in de twee stemmen te laten imiteren. Het principe is duidelijk aan het begin van de sectie en komt ook in het verdere verloop vaak terug: de hoogste stem begint alleen met een melodisch thema dat verbonden is met de eerste woorden ("Sicut cervus"); kort daarna worden dan dezelfde melodie en tekst door de tweede stem overgenomen | 3 | 00'05" |. Het einde van de ene melodisch-tekstuele combinatie en het begin van de volgende is doorgaans duidelijk hoorbaar (bv. | 00'23"-00'25" |). In de laatste sectie van het deel ontstaat een climax doordat de twee duet-combinaties verenigd worden in volle vierstemmigheid. De la Rue maakt dit onmiddellijk duidelijk met een dramatische vierstemmige declamatie op de eerste woorden ("Fuerunt mihi"). Daarna bepaalt de gregoriaanse melodie in de tenorstem de basisstructuur. Het begin van elke frase wordt gemarkeerd doordat dezelfde melodie in een of meer van de andere stemmen weerklinkt ("panes die", vanaf | 02'15" |; "dum dicitur", vanaf | 02'27" |; "per singulos", vanaf | 02'39" |; "ubi est Deus tuus?", vanaf | 02'49" |). In de laatste tekstfrase ("ubi est Deus tuus?" ["Waar is uw God?"]) krijgt de echo-techniek een tekstexpressieve kwaliteit en fungeert ze als krachtige weergave van de herhaalde, spottende vraag van de heidenen.

Het OFFERTORIUM *DOMINE JESU CHRISTE* bestaat uit vier secties, waarvan de vierde een exacte herhaling is van de tweede. De structuur kan dus netjes onderverdeeld worden in twee gelijkaardige helften. De la Rue heeft daar een architecturaal plan bovenop geplaatst dat de cumulatieve vocale opbouw van de eerder besproken tractus versterkt. De overeenkomstige helften bieden de kans om niet één, maar twee keer op te bouwen van weinig naar veel stemmen; bovendien groeit de opbouw deze keer niet van twee tot vier stemmen, maar van één tot vijf. Aan het begin van deze procedure behoudt de la Rue de eerste frase van het deel in zijn oorspronkelijk gregoriaanse vorm | tot 4 | 00'10" |. Een hoog duet geeft daar een antwoord op, gevolgd door een laag duet | vanaf 01'03" | en een passage voor de twee paren samen | vanaf 01'25" |. De twee duetten zijn stilistisch nauw verwant met die van de tractus: elke tekstfrase krijgt opnieuw een aparte melodie die imitatief wordt voorgesteld tussen de stemmen; bovendien wordt elke frase duidelijk afgerond vooraleer de volgende begint. De simultane declamatie van de vierstemmige slotpassage, met het verzoek dat de Heilige Michaël de geest van de doden naar het licht zou leiden, is opvallend direct in vergelijking met alle eerdere muziek. De luisteraar die denkt dat het vocale accumulatieproces zijn eindpunt hier bereikt heeft, moet zijn mening al snel bijsturen. De tweede sectie, "Quam olim Abrahae", brengt het tot een logische conclusie: een vijfde stem wordt toegevoegd en een volle vijfstemmige textuur beheerst nagenoeg de volledige sectie. De extra stem gaat echter ten koste van de voordien moeizaam tot stand gekomen helderheid. Melodische motieven zwerven doorheen de stemmen in dichte opeenstapelingen (bv. het motief op "promisisti" | 02'20"-02'26" |). Aan het einde begint de basstem terug te zinken naar het ultralage register van de eerste twee delen. De derde sectie, "Hostias et preces", heeft een gelijkaardig structureel plan als de eerste. Ook zij begint met een gregoriaanse intonatie | 02'45"-03'03" |, die wordt gevolgd door twee duetten | 03'04"-03'33" en 03'33"-03'45" | en een vierstemmige passage waarin beide worden verenigd | vanaf 03'45" |. De verschillende onderdelen en hun constituerende elementen zijn echter veel minder duidelijk gedefinieerd. Wanneer de herhaling van het vijfstemmige "Quam olim Abrahae" opnieuw voor de climax van het proces zorgt, heeft dat niet het effect van verrassing maar van onvermijdelijkheid.

In het *SANCTUS* opteert de la Rue voor een gebruikelijke onderverdeling in vijf secties. De vijfde sectie is een herhaling van de derde. Opnieuw volgt de organisatie van de stemmen een globaal architecturaal plan, maar de dynamische groei

van de tractus wordt nu vervangen door stabiele symmetrie: twee vierstemmige secties hangen tussen drie vijfstemmige zuilen. Aan het begin wordt het structurele belang van de vijfstemmige textuur duidelijk gemaakt aan de hand van een indrukwekkend retorisch gebaar: na de eenstemmige gregoriaanse intonatie zetten de stemmen achtereenvolgens plechtig in, van hoog naar laag, en het maximum aantal stemmen wordt snel bereikt. De hoogste stem stelt de gregoriaanse melodie in ontzettend lange noten voor | 5 | 00'06"-00'23" |. Na een laatste "Sanctus"-declamatie | 00'25"-00'40" | verhuist de gregoriaanse melodie naar het midden van de textuur. Daar vormt ze een verborgen ruggengraat waarrond de andere stemmen vrij filigraan weven | vanaf 00'39" |. Het "Pleni" begint met een procedure die doet denken aan het eerste "Kyrie": een duet voor het hogere stempaar wordt exact herhaald door het lagere paar. Het duet ontwikkelt zich tot trio | 01'27" | en uit het trio ontstaat een kwartet | 01'29" |. Dit proces wordt afgerond door het "Hosanna", de tweede van de drie vijfstemmige pilaren. Hier zingen de vijf stemmen samen voor het grootste deel van de sectie, en opnieuw is de verborgen leidraad de gregoriaanse melodie, die in lange noten door de middenstem wordt gezongen. Het *Benedictus* maakt gebruik van een andere vierstemmige combinatie dan het "Pleni". Een echte hoge stempartij is nu afwezig, en de twee lagere stemmen bewegen zich in dezelfde ambitus. Beide kenmerken doen denken aan de lage stemmencombinatie van de eerste twee delen. Na de gregoriaanse intonatie begint de sectie op een normale manier met een thema op de tekst "qui venit", in imitatie | 02'30"-02'41" |. "In nomine" wekt aanvankelijk ook de indruk dat dezelfde procedure zal gevolgd worden | vanaf 02'41" |. Met de inzet van de bas gebeurt er echter iets speciaals: in plaats van de vorige stem slaafs te volgen, zet hij in met een melodie die vanuit een andere wereld lijkt te komen | vanaf 02'46" |. De hoogste stem probeert de orde te herstellen | 02'49" |, maar het gewicht van de extreem lange basnoten doet de andere stemmen, die zich op een totaal ander ritmisch vlak bewegen, struikelen | 02'51"-03'01" |. Geleidelijk aan groeit de basstem naar het ritme van de andere partijen toe, zonder daarbij evenwel alle conflicten ongedaan te maken | 03'02"-03'12"; 03'13"-03'20" |.

ca. 1500-10

De la Rue neemt het idee van globale symmetrie over in het *AGNUS DEI*. In plaats van de herhalingen van de gregoriaanse melodie te respecteren, creëert hij een boogvorm, waarin de eerste en derde sectie muzikaal identiek zijn en de tweede contrasterend (de wat langere tekst van de slotsectie heeft geen impact op de muziek). De sombere, lage stemmencombinatie van de eerste twee delen duikt

hier weer op. Maar ditmaal biedt de la Rue geen adempauze: de subtiële opbouw van de vorige secties is uitgespeeld, en de vijf stemmen zijn, nagenoeg zonder onderbreking, doorheen het hele deel actief. Binnen deze parameters slaagt de la Rue er toch in om twee verschillende klankwerelden voor te stellen. In de eerste en laatste sectie wordt de gregoriaanse melodie niet alleen in uiterst lange notenwaarden voorgesteld in de middenstem, maar ook versluierd door de snelle echo's en overlappingen in de omringende partijen. De tweede voorziet een tegengewicht van de grootste helderheid. Het stabiele ritmische verloop van het begin | 6 | 01'28"-01'42" | maakt heel eventjes plaats voor meer gevarieerde patronen | 01'46"-02'00" | voordat het terugkomt en de sectie tot een heldere conclusie brengt | vanaf 02'03" |.

De la Rue eindigt zijn mis met een vleugje optimisme: de *COMMUNIO LUX AETERNA* wisselt een laatste keer van bezetting, en de hoge stemmencombinatie keert terug in haar lichte vierstemmige vorm. De simultane declamatie van de beginfrase koppelt onmiddellijk de heldere textuur aan een opvallende tekstverstaanbaarheid | 7 | 00'09"-00'22" |. "Cum sanctis tuis" is even duidelijk georganiseerd rond een thema, dat regelmatig en voorspelbaar tussen de stemmen onderling wordt uitgewisseld | 00'22"-00'37" |. Deze passage zal aan het einde van het deel terugkomen en zachtjes het werk afronden. Er is geen duidelijker voorbeeld van de tocht die dit werk aflegt tussen dramatiek, extremen en tegenstellingen dan een vergelijking tussen de tweede sectie van de *communio* en de tweede van het *introitus*. Beide vertrekken vanuit een identiek startpunt, een gregoriaanse reciteerformule, maar de muziek die de la Rue daarop laat volgen is twee maal uitermate verschillend. Terwijl het *introitus* moest worstelen met donkere onduidelijkheid en verwarring, spreekt de *communio* op een manier die de grootst mogelijke eenvoud uitstraalt | 01'14"-01'38" |.

DAVID BURN

Missa pro Defunctis

ANTOINE BRUMEL

ca. 1505-10

- 1 Toen de Franse *rhétoriquer* Jean Molinet de toonaangevende componisten van zijn tijd opriep om de dood van Johannes Ockeghem te beklagen, noemde hij daarbij vier van hen bij naam: Josquin des Prez, Pierre de la Rue, Loyset Compère en Antoine Brumel (ca. 1460-1512/13). Josquin reageerde met een prachtige zetting van Molinets gedicht *Nymphes des bois*. Van Brumel bezitten we geen direct antwoord op Molinets *déploration*, maar de dood is nooit ver weg in het werk van renaissancecomponisten en zoals de meeste van zijn tijdgenoten heeft ook Brumel meerdere werken van rouw en herdenking gecomponeerd. Van hem stamt onder meer een van de vroegst bewaarde meerstemmige zettingen van de dodenmis. Weliswaar heeft dit werk veel minder aandacht gekregen dan Brumels bekendste compositie – de monumentale twaalfstemmige miszetting op de paasantifoon *Et ecce terrae motus* – maar het belang ervan voor de ontwikkeling van het vroege meerstemmige requiem is niet te onderschatten. Vóór Brumel is er immers maar zekerheid over twee andere requiemzettingen: een van Guillaume du Fay (die verloren is gegaan) en een van Johannes Ockeghem. Vergeleken met deze werken, wilde Brumel evenwel duidelijk nieuwe wegen bewandelen.

Zoals zo vaak met de muziek van de vijftiende en zestiende eeuw, is er bijna niets bekend over de omstandigheden waarin het stuk gecomponeerd werd. De enige zekerheid die we over Brumels *Missa pro Defunctis* hebben, is dat de vroegste bewaarde bron een druk is die in 1516 door Andrea Antico in Rome werd uitgegeven. Deze publicatie werd hoogstwaarschijnlijk pas voorbereid na Brumels dood. De gevarieerde en rusteloze carrière van de componist – een gevolg van zijn talent, ambitie en moeilijk karakter – laat ruimte voor een brede waaier

van mogelijke ontstaanscontexten voor het stuk. Brumel werd geboren rond 1460, ofwel in Brunelles, een dorp vlakbij Chartres, ofwel ergens in het bisdom Laon, ten noordoosten van Parijs. Vanaf 1483 was hij zanger aan de kathedraal van Chartres. Van 1486 tot 1492 was hij verantwoordelijk voor de opleiding van de koorknappen van de Sint-Pieterskathedraal in Genève, en van 1498 tot 1500 bekleedde hij diezelfde positie aan de Parijse Notre-Dame. Door conflicten met de autoriteiten gaf hij deze posities echter op. Na een korte aanstelling bij de hertogen van Savoy werd hij in 1505 lid van een van de meest prestigieuze muzikale instellingen van zijn tijd, de kapel van het hof van Ferrara. Hoe hoog Brumels aanzien was, blijkt uit het feit dat de hertog van Ferrara de componist persoonlijk vroeg om in zijn dienst te treden. Toen de Ferrarese kapel in 1510 om financiële redenen ontbonden werd, keerde Brumel niet terug naar het noorden, maar bleef hij in Italië. De laatste documenten over hem, die dateren van 1512, geven aan dat hij ziek was, zodat het goed mogelijk is dat hij korte tijd later stierf. Tegenwoordig gaat men er meestal van uit dat Brumel zijn requiem in Italië gecomponeerd heeft, na 1505. Naast de publicatiegeschiedenis en de muzikale taal van het werk, is ook het feit dat zijn requiem bepaalde Italiaanse liturgische praktijken volgde daarvoor een belangrijke aanwijzing.

- 2 Brumels *Missa pro Defunctis* bestaat uit zes delen, evenwichtig verdeeld tussen het misproprium (introitus, sequentia, communio) en misordinarium (*Kyrie, Sanctus/Benedictus*, en *Agnus Dei*). Zijn cyclus is de allereerste met een meerstemmige zetting van de sequentia *Dies irae*; ‘losse’ zettingen van de sequentia bestonden weliswaar al langer, maar niet in de context van een volledige requiemmis. In tegenstelling tot Ockeghem heeft Brumel geen zetting van het graduale, de tractus, of het offertorium voorzien. De bezetting is vierstemmig: allemaal mannenstemmen, één hoge, twee in min of meer hetzelfde middenregister, en één lage. Zoals gebruikelijk bij de vroegste requiemzettingen, is ook die van Brumel nauw verbonden met de gregoriaanse dodenmis. Niet alleen worden de resterende, niet uitgecomponeerde delen van de dodenliturgie sowieso in het gregoriaans gezongen, maar ook Brumels compositie zelf put haar thematische inhoud en vorm uit de overeenkomstige gregoriaanse melodieën. Dit laatste moet geenszins beschouwd worden als een gebrek aan originaliteit: de bewaring en verering van de traditionele melodieën was voor de componisten uit de renaissance immers van centraal belang: zonder deze link zou de mis volgens sommige eigentijdse auteurs zelfs niet hebben kunnen functioneren als een middel voor verlossing.

De meerstemmige bewerkingen verrijken de oude gregoriaanse melodieën met fijnzinnige harmonieën en met afwisselende texturen die licht en schaduw lijken te suggereren. De helderheid en verstaanbaarheid van de tekst zijn daarbij primordiaal. De woordgeoriënteerde, vaak declamatorische stijl die Brumel gebruikt om dit te bereiken, komt ook voor in zijn andere werken die een stilistische invloed verraden van Italiaanse geestelijke werken in de volkstaal (zogenaamde *laude*). Excessief emotionele uitdrukkingen hebben geen plaats in Brumels mis. Volgens de esthetische criteria van de liturgische muziek van zijn tijd zouden deze immers als ongepast, en zelfs als gevaarlijk en zondig veroordeeld zijn.

- 3 Een tenorstem zingt het eerste woord van het *INTROITUS REQUIEM AETERNAM*, net zoals in de gregoriaanse mis | 8 | 00'02"-00'07" |* (zie schema p. 76-77). Elk van de vier stemmen zet achtereenvolgens in, telkens met dezelfde melodische frase | vanaf 00'08" |. De geleidelijke opbouw van één naar vier stemmen overbrugt de wereld van het gregoriaans naar die van de meerstemmigheid. De herhaling van melodisch materiaal tussen de stemmen onderling (imitatie) zal in het verdere verloop van de mis nog zelden te horen zijn. De techniek krijgt daardoor een bijzonder statuut in de context van de mis als geheel: zij wordt enkel gebruikt om belangrijke momenten in de schijnwerper te zetten. Het culminatiepunt van dit proces wordt gemarkeerd door de eerste voorstelling van een klein melodisch-ritmisch patroon, dat verderop in het werk nog vaak zal terugkeren wanneer in de gregoriaanse melodie van de noot sol naar la geklommen wordt. Dit melodische interval wordt steevast ondersteund door een dalende baslijn (mi-re), waardoor telkens ook een opeenvolging van twee karakteristieke akkoorden wordt gevormd (achtereenvolgens een groot en een klein tertsakkoord). Veel herkenbaarder echter is de versnellende ritmische versieringsfiguur die systematisch door een van de bovenstemmen aan gekoppeld wordt | 00'18"-00'19" |. Het motief lijkt in eerste instantie onopvallend, maar het is precies door de frequente terugkeer ervan dat het geleidelijk aan een bindende functie gaat vervullen: het is als het ware een terugkerende vingerafdruk die samenhang schept en het verband tussen de delen verduidelijkt. De stem die in dit introitus als laatste inzet, de tenor, draagt de gregoriaanse melodie doorheen de rest van de sectie met

ca. 1505-10

* De tijdsaanduidingen verwijzen naar de opname uit 2005 door The Clerks' Group o.l.v. Edward Wickham (Gaudeamus).

	TEKST	VORM	BEZETTING	TIMING
Introitus 05'17"	Requiem aeternam	A	1234	8 00'00"
	Te decet hymnus	B	1234	8 02'10"
	Requiem aeternam	A	1234	8 02'58"
Kyrie 03'20"	Kyrie eleison	A	1234	9 00'00"
	[Kyrie eleison]	a	GREG	9 00'31"
	Kyrie eleison	A	1234	9 00'43"
	[Christe eleison]	b	GREG	9 01'13"
	Christe eleison	B	1234	9 01'25"
	[Christe eleison]	b	GREG	9 01'57"
	Kyrie eleison	C	1234	9 02'08"
	[Kyrie eleison]	c (= a)	GREG	9 02'33"
	Kyrie eleison	D	1234	9 02'45"
Graduale			GREG	
Tractus			GREG	
Sequentia 13'04"	Dies irae	A	1234	10 00'00"
	[Quantus tremor]	a	GREG	10 00'46"
	Tuba mirum	B	1234	10 01'04"
	[Mors stupebit]	b	GREG	10 01'46"
	Liber scriptus	C	12--	10 02'04"
	[Judex ergo]	c	GREG	10 02'51"
	Quid sum miser	D	1234	10 03'10"
	[Rex tremendae majestatis]	d (=a)	GREG	10 04'29"
	Recordare pie Jesu	B	1234	10 04'48"
	[Quaerens me sedisti lassus]	b	GREG	10 05'39"
	Juste judex	E	1234	10 06'00"
	[Ingerisco tamquam réus]	e (=c)	GREG	10 06'46"
	Qui Mariam	D	1234	10 07'07"
	[Preces meae non sunt dignae]	d (=a)	GREG	10 08'06"
	Inter oves locum praesta	C	12--	10 08'25"
	[Confutatis maledictis]	b	GREG	10 09'13"
	Oro supplex	E	1234	10 09'34"
[Lacrimosa]	g	GREG	10 10'49"	
Judicandus homo refus	B	1234	10 11'05"	
Pie Jesu	F	1234	10 11'57"	
Offertorium			GREG	
Sanctus 01'37"	Sanctus	A	1234	11 00'00"
	Hosanna	B	1234	11 00'41"
	Benedictus	C	1234	11 00'54"
	Hosanna	D	1234	11 01'18"
Agnus Dei 01'33"	Agnus I	A	1234	12 00'00"
	Agnus II	A	1234	12 00'26"
	Agnus III	B	1234	12 00'52"

Communio	Lux aeterna	A	1234	13	00'00"
03'11"	Requiem aeternam	B	1234	13	01'37"
	Cum sanctis tuis	A, 2de helft	1234	13	02'02"

Hoofdletters A, B, C, enz. verwijzen naar segmenten met een specifieke tekst en muziek binnen hetzelfde deel.

Indien binnen een deel een letter hernomen wordt, betekent dit dat tekst en muziek identiek zijn. Kleine letters verwijzen naar een gregoriaanse zetting. De letters duiden ook de verwantschap aan tussen de gregoriaanse en meerstemmige secties: meerstemmige sectie A is gebaseerd op gregoriaanse sectie a, enzovoort.

1 = superius; 2 = altus; 3 = tenor; 4 = bassus; GREG = gregoriaans

vrij weinig veranderingen ten opzichte van het originele model |vanaf 00'17"|. Een dergelijke werkwijze blijft een basisprincipe doorheen de rest van de mis. Rondom de gregoriaanse melodie, die de (doorgaans niet makkelijk waarneembare) ruggengraat van de compositie vormt, weeft Brumel de muzikale frasen in de andere, vrij gecomponeerde stemmen die ritmisch veel beweeglijker zijn. Maximale activiteit wordt vaak bereikt onmiddellijk voor een moment van rust, zoals aan het einde van de eerste frase |00'31"|. Elders valt de ritmische beweging plots in het midden van de frase weg en blijft de muziek gewichtloos hangen, zoals vlak voor het einde van de eerste sectie |01'54"-01'58"|: mogelijk is dit een muzikale voorstelling van de eeuwige rust waarvoor de zangers bidden tot de Almachtige.

De tweede sectie van het introitus is traditiegetrouw gebaseerd op het psalmvers "Te decet hymnus". Brumel laat het eerste deel van dit vers onversierd |02'10"-02'18"|. De interne afwisseling tussen gregoriaans en meerstemmigheid was gebruikelijk bij uitgewerkte introitusdelen in de tijd van Brumel, en weerspiegelt trouwens een gelijkaardige praktijk in de requiemliturgie als geheel. Tijdens het verdere verloop van het vers zingt de hoogste stem de gregoriaanse melodie, die in deze sectie hoofdzakelijk uit een herhaling van dezelfde toonhoogte bestaat |02'19"-02'57"|. Brumel toont hier overduidelijk het belang van de tekstverstaanbaarheid: simultane syllabische declamatie primeert, en het ritme wordt bepaald door de sterke en zwakke accenten van de woorden. Na afloop van het vers volgt een exacte herhaling van de eerste sectie ("Requiem aeternam") zoals gebruikt in de gregoriaanse introitusvorm.

Het introitus zet de bakens uit voor de rest van de mis. Zo volgt ook het KYRIE de globale structuur van het gregoriaans, met negen tekstzinnen, die telkens behandeld worden als een aparte sectie. De secties wisselen systematisch af

tussen meerstemmigheid en gregoriaans. Aanvankelijk organiseert Brumel de meerstemmigheid zodanig dat de melodische verwantschap met het eenstemmige origineel herkenbaar blijft: hij herhaalt de eerste sectie als derde, net zoals het gregoriaanse *Kyrie* dezelfde melodie gebruikt op deze momenten. Aangezien die melodie in het tweede “Kyrie” eenstemmig weerklinkt, krijgt de luisteraar de kans om te ontdekken hoe Brumel het eenstemmige gezang polyfoon heeft verwerkt. Ook in het “Christe” keert eenzelfde gregoriaanse melodie in alle drie tekstzinnen terug. Brumels bewerking en de onversierde bestaande melodie staan dus opnieuw onmiddellijk naast elkaar. Bij de terugkeer van het “Kyrie” herneemt Brumel in sectie zeven en acht de gregoriaanse melodie van sectie één, maar werkt het materiaal wel op een nieuwe manier uit. Daardoor creëert hij een verrassende macrostructuur, waarbij de laatste drie tekstdelen niet ervaren worden als een terugkeer van het begin. De allerlaatste sectie (sectie negen) is natuurlijk sowieso uniek, aangezien op deze plaats ook in het gregoriaanse model een nieuwe melodie wordt geïntroduceerd. Hoe dan ook is duidelijk dat een ingewikkelde en uitgebreide behandeling van de materie geen prioriteit was voor Brumel. Elke “Kyrie”-sectie is eerder een gecondenseerde, bijna epigrammatische miniatuur, waardoor elk gebaar een bijzondere betekenis krijgt. De gregoriaanse melodie wordt altijd in de tenorstem geplaatst. De andere stemmen weven daar vrije, grotendeels onafhankelijke melodieën omheen. Zoals in het introitus creëert Brumel hoorbare oriëntatiepunten door ritmische densiteit af te wisselen met momenten van onverwachte stilstand. Deze techniek van plotse ritmische contrasten verschijnt voor de eerste keer al in de openingsmaten van het deel, wanneer namelijk het einde van de hogerop aangehaalde vingerafdruk opvallend uitgerekt wordt | 9 | 00'04" - 0'06" |. Een gelijkaardige procedure past Brumel ook toe vlak voor het ritmisch stabiele einde van de eerste sectie | 00'18" - 00'21" |. Ook aan het begin van de meerstemmige “Christe”-sectie verschijnt Brumels harmonisch-melodische signatuur, waarbij ze opnieuw tot stilstand komt in haar slotakkoord | 01'30" - 01'33" |. Een eerste poging om aan de aantrekkingskracht van dit slotakkoord te ontsnappen blijft zonder succes | 01'33" - 01'37" |, maar een tweede verzamelt wel genoeg energie om de sectie tot voltooiing te brengen. In sectie zeven begint de muziek vrij normaal: een stabiele puls wordt gevestigd, een vast rustpunt snel bereikt | 02'15" |. Vervolgens wordt een nieuw thema voorgesteld in bijna regelmatige imitatie tussen de stemmen, een techniek die Brumel hier voor het eerst gebruikt sinds het begin van het introitus | vanaf 02'15" |. Dit is echter een voorbereiding op het volgende moment van harmonische stilstand

– het extreemste tot nu toe – vóór het einde van de sectie | 02'22"–02'27" |. De laatste sectie van het deel biedt een soort oplossing met twee frasen die vlot en zonder onderbreking versnellen | 02'45"–03'03" en 03'04"–einde |.

De *SEQUENTIA DIES IRAE* | 10 | is het langste deel van Brumels *Requiem*. Zoals in het *Kyrie* wisselt de zetting per vers af tussen meerstemmige secties (gebaseerd op de gregoriaanse melodie) en ongewijzigd gregoriaans. Dit was een normale procedure in meerstemmige sequentia-zettingen in de tijd van Brumel. Net zoals in het *Kyrie* is Brumel zuinig met het materiaal: de meeste meerstemmige secties komen meerdere keren voor, met verschillende teksten. Vanzelfsprekend sluit een dergelijke werkwijze uit dat, zoals in latere zettingen, een dichte verwantschap tussen de muziek en de woorden wordt verwezenlijkt. Lokale tekst-expressie behoort echter niet tot de muzikale principes van Brumels tijd. Veeleer wilde de componist verzekeren dat de melodische structuur van de gregoriaanse sequentia duidelijk blijft: de meerstemmigheid handhaaft daarbij de herhalingen binnen de bestaande melodie. Er is echter één veelzeggende uitzondering op de regel dat secties op basis van dezelfde gregoriaanse melodie dezelfde meerstemmigheid kunnen gebruiken. In het gregoriaanse model is de melodie van de eerste sectie (sectie A/a) dezelfde als die van een aantal latere secties (sectie D/d=a). Voor de latere secties heeft Brumel echter een nieuwe zetting van die melodie gecomponeerd in plaats van gewoon de eerste sectie te hernemen. Op die manier stelt de eerste sectie een heel bijzonder dramatisch openend gebaar. Het is namelijk de enige passage waar Brumel gebruik maakt van een krachtige en onmisbare dubbele voorstelling van de gregoriaanse melodie in de twee hoogste stemmen, daar waar deze melodie in de eerdere delen grotendeels verborgen bleef in de middenstemmen. Zodoende contrasteert het begin van de sequentia sterk met alle muziek die eraan voorafgaat, maar ook verderop in de mis zal Brumel de basismelodie nergens nog zo nadrukkelijk laten doorklinken.

Als tegengewicht voor de grootschalige herhalingen is het belangrijk dat de individuele secties sterk met elkaar contrasteren. Het “Tuba mirum”, “Recordare” en “Judicandus” keren terug naar de stijl van het introitus, waarbij de ontleende melodie opnieuw in de tenor schuilt en de omringende stemmen grotendeels onafhankelijk verlopen (sectie B). “Liber scriptus” en “Inter oves” bieden een opvallend textuurcontrast, niet enkel binnen de sequentia, maar ook met de rest van het requiem (sectie C): terwijl haast in de hele mis een volle vierstemmige zetting primeert, zijn deze secties duetten voor de twee hoogste stemmen.

Het lijkt wel alsof we hier eventjes de wereld van het hoofse lied betreden. De hoogste stem verandert de gregoriaanse melodie in een reeks lyrische, ritmisch vloeiende frasen, telkens met een rust aan het einde, terwijl de actievere en thematisch onverwante lagere stem ervoor zorgt dat de muziek nooit tot stilstand komt. “Quid sum miser” en “Qui Mariam” beperken de ontleende melodie tot de hoogste stem (sectie D). “Juste judex” en “Oro supplex” stellen hun eerste woorden met zachte simultane declamatie voor (sectie E). Het laatste vers, “Pie Jesu”, onderbreekt de regelmatige afwisseling tussen het gregoriaans en de meerstemmigheid van de rest van het deel (sectie F). Het doorbreken van het verwachtingspatroon geeft aan dat het deel weldra zal eindigen. De plaatsing van de gregoriaanse melodie in de hoogste stem, de aparte benadrukking van elk woord en het gebruik van een eenvoudige harmonische ondersteuning creëren een sfeer van uiterste tederheid.

De eenvoudige oprechtheid van het “Pie Jesu” loopt over in het *SANCTUS*. In Brumels tijd inspireerde deze tekst niet zelden tot een extatische en uitgebreide muzikale zetting. Brumel focust echter op absolute tekstverstaanbaarheid. De twee invocaties aan het begin krijgen een gepaste plechtige behandeling, telkens in lange noten met een aangehouden akkoord op de laatste lettergreep | 11 | 00'00"-00'06" en 00'07"-00'10" |. De resterende tekst wordt in langere frasen getoonzet, met een ritme (meestal identiek in alle stemmen) dat de sterke en zwakke accenten van de tekst volgt. Elke frase eindigt opnieuw met een aangehouden akkoord. De sterk declamatorische stijl wordt uiteindelijk in het laatste “Hosanna” verzacht, en het deel eindigt met een verwijzing naar de harmonisch-melodische vingerafdruk | 01'26"-01'31" |.

Ook het *AGNUS DEI* is ontwapenend eenvoudig vergeleken met de complexiteit die doorgaans met dit deel gepaard gaat in Brumels tijd. Het bestaat uit drie secties, waarbij, zoals in het gregoriaanse model, de tweede een herhaling is van de eerste. Hier primeert dezelfde intense focus op tekstverstaanbaarheid als in het *Sanctus*. Twee subtiel verschillende declamatorische technieken verschijnen naast elkaar. De eerste twee secties beginnen met lange noten met simultane tekstplaatsing op de beginwoorden “Agnus Dei”, waarna de stemmen minder synchroon beginnen te verlopen | vanaf 12 | 00'07" |. De derde sectie creëert een meer gespannen effect met een meer gevarieerd ritme | 00'52"-01'04" |. De laatste frase ontspant zich opnieuw met noten van gelijke lengte | vanaf 01'08" |.

Met de *COMMUNIO LUX AETERNA* wordt de cirkel rondgemaakt. Het slot luidt de terugkeer in van de muzikale stijl en technieken van zijn formele tweeling, het introitus. Zoals het introitus begint de *communio* met een eerste frase in het gregoriaans |tot 13|00'07"|. Een geleidelijke, imitatieve opbouw zorgt opnieuw voor een vlotte overgang naar een volle vierstemmige textuur: de stemmen zetten elk op hun beurt in, telkens met dezelfde melodie |00'08"-00'18"|. De gregoriaanse vorm vereist dat de tweede helft van de eerste sectie herhaald wordt om het deel af te ronden. Brumel bereidt dit logisch voor met een gevarieerde versie van de beginmuziek op de woorden "cum sanctis tuis" |vanaf 00'35"|. Zoals in het introitus blijft de eerste helft van het psalmvers in het gregoriaans |01'37"-01'43"|. In de meerstemmige tweede helft versterkt Brumel opnieuw de reciterende stijl van het gregoriaanse model door de melodie in de hoogste stem te plaatsen, met een minieme versiering en een identiek ritme in de onderstemmen. Met de herhaling van de tweede helft van de eerste sectie verschijnt voor de laatste keer de harmonisch-melodische vingerafdruk |02'46"|. De eenvoudige akkoordische declamatie van het *Sanctus* en het *Agnus Dei* keren terug en brengen dit uiterst geraffineerde requiem tot een ingetogen en gevoelige voltooiing.

DAVID BURN

Missa pro Defunctis

JEAN RICHAFORT

1521-1532

- 1 Tot de populairste componisten uit de generatie na Josquin des Prez behoort ongetwijfeld de Zuid-Nederlander Jean Richafort (ca. 1480-ca. 1550). In meer dan zeventig verzameldrukken en zo'n honderdzeventig handschriften uit de zestiende eeuw is werk van zijn hand – of aan hem toegeschreven – opgenomen. In een voorwoord tot een Parijse uitgave met Franse chansons uit 1560 vermeldt de dichter Pierre de Ronsard hem als leerling van Josquin. Na zijn overlijden in 1521 verwierf deze laatste de status van *princeps musicorum*, de prins (of letterlijk: de eerste, de voornaamste) onder de musici. Ongetwijfeld was hij de centrale figuur die de brug sloeg tussen de vijftiende en de zestiende eeuw, of, anders uitgedrukt, tussen de muzikale middeleeuwen en de renaissance. Martin Luther prees hem als “der Notensteur”, “hij die heerst over de noten, terwijl de andere componisten door de noten worden gedicteerd”. Componisten konden dan ook geen vleierder compliment krijgen dan leerling van Josquin genoemd te worden. Of Richafort ook werkelijk bij Josquin in de leer is geweest, is echter moeilijk te achterhalen. In elk geval wijst Ronsards vermelding op zijn faam en prestige als componist. Behalve uit de ruime verspreiding van zijn werken is zijn populariteit ook af te lezen uit de voorkeur van heel wat tijdgenoten en latere componisten om enkele van zijn motetten als model te ontleen voor parodiemissen. Erg geliefd was het motet *Quem dicunt homines*, waarop niet alleen collega's als Antonius Divitis en Jean Mouton, maar ook de Spanjaard Cristóbal de Morales en, in de tweede helft van de zestiende eeuw, de Italiaan Giovanni Pierluigi da Palestrina een mis baseerden. Hoe dan ook, zelfs als Richafort geen rechtstreekse leerling van Josquin is geweest, dan nog mag hij beschouwd worden als een van

zijn trouwste muzikale erfgenamen. Zijn *Missa pro Defunctis* spreekt in dit verband boekdelen.

Zoals zovelen van zijn tijd- en streekgenoten was Jean Richafort verre van honkvast. Wellicht rond 1480 geboren in de Zuidelijke Nederlanden, was hij van 1507 tot 1509 als *maître de chant* verbonden aan Sint-Rombouts te Mechelen. Tijdens het volgende decennium onderhield hij nauwe contacten met het koningspaar Louis XII en Anne de Bretagne aan het Franse hof. In 1515-16 begeleidde hij als een van de zangers de Franse koning François I naar Bologna voor een belangrijke politieke ontmoeting met paus Leo X. Van zijn verdere levensloop is weinig bekend. In 1528 zou hij in Aardenburg zanger zijn geweest. Met zekerheid verbleef hij de laatste jaren van zijn leven (vanaf 1542) in Brugge, waar hij “zancmeester” aan Sint-Gillis werd. Hij overleed omstreeks 1550.

Tot zijn gevarieerd oeuvre, bestaande uit motetten, chansons, Magnificats en enkele missen, behoort dus ook een zesstemmige *Missa pro Defunctis*, die in 1532 door de “koninklijke drukker” Pierre Attaingnant in Parijs werd gepubliceerd. Met Attaingnant beleefde de muziekdruk in Parijs een eerste bloeiperiode. In 1532 gaf hij zeven bundels met missen uit (onder meer ook de requiemmissen van Claudin de Sermisy en Johannes Prioris), in 1534-35 gevolgd door dertien anthologieën met motetten. Tijdens de volgende generatie domineerde in Parijs de uitgeverij van Adrian le Roy en Robert Ballard, die in 1556 postuum een volledige uitgave wijdde aan motetten van Richafort, de enige druk die uitsluitend werk van hem bevat. In verband met het ontstaan van Richaforts requiemmis wijzen heel wat elementen in de richting van een compositie ter nagedachtenis van Josquin des Prez. Binnen het zesstemmige contrapuntische weefsel zingen twee tenorpartijen een canon op de tekst en de (liturgische) melodie “Circumdederunt me”, die ontleend is aan de eveneens tweestemmige canon in Josquins zesstemmige Franse chanson *Nimphes, nappés*. Nog een ander letterlijk citaat (in het graduale en het offertorium) verwijst overduidelijk naar Josquin, namelijk een fragment uit het chanson *Faulte d'argent* op de tekst “C'est douleur non pareille”. Deze ontleningen zijn symbolisch verbonden met de requiemtekst. De tekst “Circumdederunt me gemitus mortis, dolores inferni circumdederunt” [“Mij omsloten de banden van de dood, de banden van het dodenrijk omklemden mij”] verwijst naar psalm 18, vers 5-6. De melodie is een liturgisch gezang voor het dodenofficie uit een Engelse traditie, die ook op het vasteland in gebruik was (*Sarum Use*). Zoals Richafort koos Josquin voor dit fragment omwille van de relatie met de tekst van zijn compositie: *Nimphes, nappés* is een *lamento*, een klaagzang. De gelegenheid

	TEKST	VORM	BEZETTING	TIMING
Introitus 04'20"	Requiem aeternam	A	123456	1 00'00"
	Te decet hymnus	B	123456	1 02'54"
	[Requiem aeternam]*	[A]	-	-
Kyrie 04'39"	Kyrie - Christe	A	123456	2 00'00"
	Kyrie	B	123456	2 02'43"
Graduale 06'25"	Si ambulem	A	123456	3 00'00"
	Virga tua	B	123---	3 03'15"
	Ipsa me	C	123456	3 04'55"
Tractus				
Sequentia				
Offertorium 08'31"	Domine Jesu Christe	A	123456	4 00'00"
	Quam olim Abrahae	B	123456	4 04'15"
	Hostias et preces	C	123456	4 05'21"
	Quam olim Abrahae	B	123456	4 07'22"
Sanctus 03'27"	Sanctus	A	123456	5 00'00"
	Benedictus	B	123456	5 01'53"
Agnus Dei 03'36"	Agnus I	A	123456	6 00'00"
	Agnus II	B	123456	6 01'02"
	Agnus III	C	123456	6 02'11"
Communio 03'35"	Lux aeterna	A	123456	7 00'00"
	Cum sanctis tuis	B	123456	7 00'34"
	Requiem aeternam	C	123456	7 01'44"
	Cum sanctis tuis	B	123456	7 02'20"

Hoofdletters A, B, C, enz. verwijzen naar segmenten met een specifieke tekst en muziek binnen hetzelfde deel.

Indien binnen een deel een letter hernomen wordt, betekent dit dat tekst en muziek identiek zijn.

1 = superius; 2 = contratenor; 3 = tenor I; 4 = tenor II; 5 = tenor III; 6 = bassus

* tegen de geplogenheden in wordt het *Requiem aeternam* in de opname o.l.v. Paul Van Nevel niet hernomen.

waarvoor deze klaagzang werd gecomponeerd, is niet bekend, maar de tekst is een klacht om een zwaar verlies – mogelijk een overlijden of een onbeantwoorde liefde:

*Nymphes, nappés, néridriades, driades,
Venez plorer ma désolation,
Car je languis en telle affliction
Que mes esprits sont plus mort que malades*

Nimfen uit bossen, zee en bomen,
komt mijn droefheid bewenen,
want ik kwijn weg in zo'n groot verdriet,
dat ik mij vanbinnen eerder dood dan ziek voel.

Uit *Faulte d'argent*, een profaan chanson met volkse inslag over het verdriet van wie lijdt aan geldgebrek, neemt Richafort een tweestemmig canonfragment over dat voorkomt op de woorden “C'est douleur non pareille” [“Er is geen vergelijkbaar leed”]. Het citaat wordt uiteraard uit zijn oorspronkelijke, eerder humoristische context gelicht en op een ander, meer algemeen toepasselijk niveau gebracht. Hier wordt eens te meer duidelijk hoezeer de profane en de geestelijke muziek elkaar in die tijd hebben bevrucht.

- 2 Het requiem van Richafort bestaat uit zeven delen: introitus (*Requiem aeternam*), Kyrie, graduale (*Si ambulem*), offertorium (*Domine Jesu Christe*), *Sanctus*, *Agnus Dei* en *communio* (*Lux aeterna*) (zie schema p. 84). De tractus en de sequentia *Dies irae* komen er niet in voor. Zoals Ockeghem koos Richafort voor het pre-Tridentijnse graduale *Si ambulem*, een gezang uit de *Sarum Use*. De zesstemmige bezetting benadrukt de lage tessituren: superius (die niet uitstijgt boven de hoge re), contratenor, drie tenoren (waaronder de twee canonstemmen) en bas. Structureel wordt het requiem gedragen door de aanwezigheid van de canon op “Circumdederunt me” in alle delen, zodat het werk een cyclische samenhang vertoont die de wisselende teksten muzikaal en inhoudelijk met elkaar verbindt. De tweede canon, op “C'est douleur non pareille”, blijft beperkt tot het graduale en het offertorium. Opdat de tweestemmige canon voor twee binnenstemmen consequent zou kunnen doorgevoerd worden, blijft in alle delen de volledige bezetting gehandhaafd (behalve bij het begin van het graduale). De canon wordt steeds uitgevoerd in de bovenkwint: de tweede stem zet vijf tonen hoger in dan de eerste, met uitzondering van het offertorium, waar de tweede stem in de onderkwart (vier tonen lager) inzet. Wisselende tijdsafstand tussen de inzetten is de variabele factor binnen de canon (variërend van twee tot vijf mensuren). Als gevolg van het vaak complexe zesstemmige contrapunt, waarbinnen een tweestemmige canon is verweven, zijn de canonstemmen als dusdanig niet altijd duidelijk waarneembaar. Dit is ook niet de bedoeling. De ontlening, als hulde aan Josquin en als symbolische commentaar bij de requiemtekst, is immers niet alleen gericht op de luisterervaring, maar is evenzeer een element dat het intellect aanspreekt, bestemd voor de uitvoerders en de kenners van het geleerde polyfone repertoire.

Een opvallend kenmerk van dit en andere polyfone requiems is het ontbreken van detaillistische tekstexpressie. Het requiem – en de miscompositie in het algemeen – is immers gebonden aan een strikt liturgische functionaliteit: het opluisteren van de viering met polyfonie, die aan het gebeuren een supplementair

verheven karakter verleent en het belang van een uniek moment in het leven van de mens onderlijnt. Deze muziek verloopt in regelmatige golven, zonder scherpe contrasten of plotse cesuren in melodie, harmonie, ritme of tempo. De frequent dalende melismatische lijnen, die ook de modellen van Josquin kenmerken, accentueren wel het droevige, introverte karakter van de muziek. Ook de soms scherpe dissonantie draagt hiertoe bij.

- 3 De intredezing *REQUIEM AETERNAM* heeft een ABA-structuur met als inzet (A) “Requiem aeternam” en als middendeel (B) het psalmvers “Te decet hymnus”, waarna het A-deel integraal wordt hernomen, zoals in de liturgie is voorzien. Kenmerkend voor de vier niet-canonische stemmen is het vrije contrapunt, waarbij het imitatieprincipe weinig aan bod komt. De strenge imitatie blijft hoofdzakelijk gereserveerd voor de twee canonische tenoren op de tekst “Circumdederunt me”. Vrijheid en gebondenheid reiken elkaar hier de hand. De superius parafraseert de gregoriaanse melodie van de intredezing, waarbij de eerste noten van elke zin doorgaans in brede notenwaarden worden voorgesteld, terwijl het vervolg vrijer wordt behandeld in melismatische patronen, op basis van uitgebreidere melodische lijnen op één lettergreep (bv. op “Domine”|1|01’08”-01’20”|*). Duidelijk herkenbaar is de stijgende tertsgang uit het gregoriaans bij de inzet van enkele zinnen (bv. op “aeternam”|00’13”|, “dona eis”|00’44”| en “et tibi reddetur”|03’03”|) en de dalende drie tonen op “et lux”|01’28”|. Dankzij die langzame inzetten in de superiuspartij valt het contrast met de sneller verlopende toegevoegde stemmen des te beter op en is het (toen aan iedereen bekende) gregoriaanse origineel duidelijk waarneembaar. Wanneer de bovenstem de gregoriaanse melodie verder melismatisch parafraseert, verlopen de vier niet-canonische stemmen volgens eenzelfde, gelijkmatig ritmisch patroon, als vier gelijkwaardige partners. Het resultaat is een uitstekend afgewogen geheel op basis van drie equivalente muzikale lagen: (1) een parafraserende bovenstem met duidelijke referenties aan het gregoriaans, (2) twee streng canonische binnenstemmen als *cantus firmus*, ontleend aan Josquin en (3) drie toegevoegde stemmen in vrij, en in mindere mate imitatief contrapunt. De overwegend tragere canonpartijen, behandeld als *cantus firmus*, accentueren het

* De tijdsaanduidingen verwijzen naar de opname uit 2002 door het Huelgas-Ensemble o.l.v. Paul Van Nevel.

plechtige, meditatieve karakter van deze muziek en dragen overtuigend bij tot een imposante, zesstemmige klank. De drievoudige gelaagdheid lijkt overgenomen van Josquin, die dit compositorisch procedé (parafrase van het gregoriaans in de bovenstem, een contrasterende *cantus firmus* en vrij dialogerende stemmen) onder meer toepast in zijn vijfstemmig Mariamotet *Salve regina*. Het is opmerkelijk dat Richafort naar het einde van het eerste onderdeel van de intredezing toe niet alleen de canonstemmen uit Josquins *Nymphes, nappés* citeert, maar steeds duidelijker ook de andere partijen overneemt, zodat hij, althans voor wie het chanson kent, de laatste – al even toepasselijke – zin oproept: “Que mes esprits sont plus mort que malades”. Opvallend zijn vooral de dalende melodische lijnen in de niet-canonische stemmen, die geregeld dissoneren met de canonstemmen als uiting van schrijnende droefheid |vanaf 02'20”|.

De techniek van de drie lagen blijft gehandhaafd in de volgende delen. In het *KYRIE* wijkt Richafort af van de gebruikelijke driedeling “Kyrie-Christe-Kyrie” door het eerste “Kyrie” en het “Christe” in één fragment samen te brengen. Opvallend is de structurele band met het introitus door de terugkeer van de stijgende secunden (hier uitgebreid tot vier tonen tegenover drie in de intredezing) bij de inzet van beide “Kyrie”-delen, duidelijk weer een ontlening aan het gregoriaans |2|00'00” en 02'43”|. De componist houdt zich echter niet aan de strikte herhalingspatronen eigen aan het gregoriaanse *Kyrie*, maar ontwerpt telkens nieuwe of verwante melodische lijnen, met het oog op een meer doorgecomponeerde muzikale opbouw. Precies zoals in het eerste deel van het introitus citeert Richafort op het einde van het *Kyrie* het hele polyfone complex van Josquins chanson, met de opmerkelijk dalende melodische lijnen in de slotmaten |04'13”|. Alleen in het *Requiem aeternam* en in het *Kyrie* refereert Richafort zo expliciet aan zijn model. De symbolische betekenis zal de kenners van die tijd ongetwijfeld niet ontgaan zijn. Al sinds de middeleeuwen was de geleerde polyfonie immers doordrongen van intertekstuele referenties, bedoeld als een intrigerend intellectueel spel onder musici en ingewijde toehoorders.

In het *GRADUALE SI AMBULEM* introduceert Richafort de tweede symbolische canon op de tekst “C'est douleur non pareille”. In het eerste deel (“Si ambulem”) volgt “C'est douleur non pareille” na “Circumdederunt me” |3|02'20”|, in het tweede deel (“Virga tua”) blijft de tweede canon achterwege tot helemaal aan het slot, waar hij als climax fungeert. Het tweede deel is namelijk overwegend

driestemmig, daarna vierstemmig (vanaf “ipsa mea”, | 04’55” |) en pas bij de canon zesstemmig | 05’30” |. De dalende melodische lijn op “C’est douleur non pareille” aan het slot van de twee onderdelen van het graduale, sluit perfect aan bij het slot van het introitus en het *Kyrie*, waar Richafort het einde van Josquins chanson *Nymphes, nappés* citeert. Opvallend is weer de langzaam opstijgende melodie van drie tonen op “in medio” na de intonatie *Si ambulem* (vergelijk met het introitus, het *Kyrie* en verder ook bij de inzet van het offertorium) | 00’11” |. Vanuit de bas stijgt de melodie, hier in imitatie, naar de bovenstemmen op, als het ware vanuit de diepten van de dood (“in medio umbrae mortis” = lett. “te midden van de schaduw van de dood”).

Hetzelfde procédé, waarbij de twee canons op elkaar volgen, past Richafort toe in het OFFERTORIUM *DOMINE JESU CHRISTE*. Bemerkt ook hier weer de stijgende lijn van drie noten op “Rex” na de intonatie | 4 | 00’12”-00’20” |. Richafort volgt de herhalingsstructuur van het gregoriaanse offertorium, dat opgebouwd is in vier fragmenten, waarbij het vierde fragment het tweede tekstueel en muzikaal herneemt. Daardoor ontstaat eigenlijk een grote tweeledige structuur. In het eerste, meest uitgebreide segment hiervan komen de canons twee maal na elkaar voor (“C’est douleur non pareille”, | 02’21” en 04’42” |). In het tweede segment, dat de helft korter is, zijn de canons beperkt tot één enkele voorstelling | 07’47” |.

Vanaf het *SANCTUS* | 5 | verdwijnt de tweede canontekst. De eenvoudig reciterende “Sanctus”-melodie van het gregoriaans laat duidelijk sporen na in de polyfonie. Richafort vereenvoudigt deze zelfs nog door de eerste woorden “Sanctus Dominus Deus Sabaoth” op één toon te laten zingen. Dit procédé versterkt het plechtstatige karakter van deze polyfonie, die van een diepe ernst doordrongen is. De rijkere contrapuntische partijen en de canon vormen echter een hoogstaand artistiek tegengewicht voor het geciteerde gregoriaans.

Het drieledige *AGNUS DEI* volgt deze trend naar vereenvoudiging door de opvallende gelijktijdige inzetten. Toch vermijdt Richafort, zoals in het *Kyrie*, de letterlijke herhalingen die het gregoriaanse *Agnus Dei* kenmerken. Dit hangt samen met de spreiding van de canonmelodie over de drie fragmenten: “Circumdederunt me” in het eerste “Agnus Dei” | 6 | 00’00” |, “gemitus mortis” in het tweede | 01’02” | en “dolores inferni circumdederunt me” bij de laatste “Agnus Dei”-bede | 02’11” |.

De *COMMUNIO LUX AETERNA* vormt een waardige afsluiter van dit fascinerende requiem. De opbouw beantwoordt volledig aan het gregoriaanse origineel: een responsorium dat, zoals het offertorium, bestaat uit vier segmenten, waarvan het tweede en vierde identiek zijn, zodat een overkoepelende tweeledigheid ontstaat. Richafort integreert de canon in het tweede en vierde segment (“cum sanctis tuis in aeternum” | 7 | 00’34” en 02’20” |). Deze herhalingsstructuur, gecombineerd met het langzaam uitklinken van de muziek op een lang aangehouden toon in de superius en de tweede tenor | 3’08”-3’28” | verlenen het slot van dit requiem een karakter van zowel berusting als van een ingehouden verdriet dat het tijdelijke en wereldse overstijgt.

IGNACE BOSSUYT

Missa pro Defunctis

CRISTÓBAL DE MORALES

1544

- 1 In 1544 verschenen in Rome bij Valerio Dorico twee muziekdrukken met zestien miscomposities, onder de supervisie van de componist zelf, de Spanjaard Cristóbal de Morales (ca. 1500-1553). Trots op zijn afkomst voegde deze bij elke mis "Hyspalensis" toe aan zijn naam, wat betekent "uit Sevilla". Hij werd er omstreeks 1500 geboren en kreeg er vermoedelijk ook zijn muzikale opleiding. Zijn vaak snel wisselende functies als kapelmeester aan diverse kerkelijke instituten in Spanje (Ávila, Plasencia, Toledo en Málaga) karakteriseren hem, zoals zo vele van zijn tijdgenoten, als een rusteloze zwerver. Zijn langste verblijf is te situeren in Rome, waar hij tussen 1535 en 1545 zanger was in de kapel van paus Paulus III. In die periode keerde hij wel twee maal naar Spanje terug en maakte hij heel wat reizen in het gevolg van de paus. Deze vermoeiende activiteiten ondermijnden zijn al zwakke gezondheid, zodat hij in 1545 definitief naar Spanje terugkeerde, waar hij in 1553 overleed. Tijdens het decennium in Rome had hij zich evenwel weten te ontplooiën als componist van internationaal niveau. Zijn werk, dat nagenoeg uitsluitend religieus van inspiratie is, is bijzonder goed vertegenwoordigd in de Vaticaanse handschriften van tijdens het pontificaat van Paulus III. Almaar meer muziekdruckers in Italië en daarbuiten interesseerden zich voor zijn missen, motetten, lamentaties en Magnificats. Zijn eerste werk verscheen in Lyon in 1539, gevolgd door uitgaven in Venetië, Rome en Milaan, en naderhand ook in Nürnberg en Antwerpen, twee van de meest toonaangevende centra van de muziekdruckkunst buiten Italië. Met de Romeinse uitgave van de zestien missen in 1544 wilde Morales zich vooral manifesteren als componist van het meest hoogstaande genre van de religieuze muziek. Hiermee wilde hij

zich zeker inpassen in de eerbiedwaardige traditie van Josquin des Prez. De eerste mis uit het eerste boek, de *Missa de Beata Virgine*, is trouwens duidelijk gemodelleerd naar de gelijknamige mis van Josquin. In het tweede boek, opgedragen aan Paulus III, valt de relatie met het pauselijke repertoire op: drie parodiemissen zijn gebaseerd op motetten die in Rome geliefd waren. In dit tweede boek is ook de vijfstemmige *Missa pro Defunctis* opgenomen. Uit latere jaren dateert nog een vierstemmige requiemmis, die alleen in een Spaans handschrift bewaard bleef.

Of Morales de vijfstemmige *Missa pro Defunctis* componeerde voor een bepaalde gelegenheid, is niet bekend. Enkele speculaties zijn gebaseerd op hypothesen, zoals de officiële inhuldiging van Michelangelo's *Laatste Oordeel* in de Sixtijnse kapel op 31 oktober 1540, of, eerder nog, de begrafenisplechtigheid op 28 mei 1539 in Sint-Pieters te Rome voor Isabella van Portugal, de echtgenote van keizer Karel v. Deze laatste hypothese wordt ondersteund door het feit dat de persoon van keizer Karel meerdere keren opduikt in de biografie van Morales. Zo was de componist mogelijk aanwezig op de huwelijksplechtigheid van Karel en Isabella in 1526 in zijn geboortestad Sevilla. Bij die gelegenheid kan hij kennisgemaakt hebben met Nicolas Gombert, een van de zangers en vooraanstaande componisten in dienst van de vorst. Het werk van de twee componisten vertoont veel stilistische verwantschap, vooral door het consequent gebruik van de techniek van de imitatie. Later, in 1536, bezocht keizer Karel Rome, waar het koor van de paus hem in de Sint-Pieterskerk verwelkomde. Het is aannemelijk dat Morales toen het motet *Veni Domine et noli tardare* componeerde, zijn vroegst dateerbare compositie, die al in dat jaar in een handschrift in Rome werd gekopieerd. In 1538 schreef Morales het motet *Jubilate Deo omnis terra*, naar aanleiding van de succesvolle onderhandelingen tussen de paus en de twee aartsrivalen keizer Karel en François I, de koning van Frankrijk. Mogelijk componeerde Morales voor keizer Karel ook de mis op het chanson *Mille regretz* van Josquin, dat in Spanje bekend stond als *Canción del Emperador* ["Lied van de keizer"]. Na zijn dood bleef Morales' muziek erg populair in Europa en verspreidde ze zich naar de Spaanse kolonies. Een van de twee misbundels uit 1544 behoort tot de vroegste polyfonie die in de Nieuwe Wereld werd gekopieerd. In 1559 werd in Mexico City een herdenkingsplechtigheid voor de overleden keizer Karel opgeluisterd met werk van Morales. Gezien de contacten met de keizer is een prestigieus vijfstemmig requiem dat Morales speciaal voor de echtgenote van de vereerde keizer zou gecomponeerd hebben dan ook een aantrekkelijke, zij het niet te staven hypothese.

	TEKST	VORM	BEZETTING	TIMING
Introitus 05'53"	Requiem aeternam	A	12345	7 00'00"
	Te decet hymnus	B	12345	7 02'19"
	Requiem aeternam	A	12345	7 03'32"
Kyrie 05'44"	Kyrie	A	12345	8 00'00"
	Kyrie	a	GREG	8 00'48"
	Kyrie	A	12345	8 01'13"
	Christe	b	GREG	8 01'59"
	Christe	B	12345	8 02'20"
	Christe	b	GREG	8 03'12"
	Kyrie	A	12345	8 03'33"
	Kyrie	a	GREG	8 04'20"
Graduale 07'05"	Requiem aeternam	A	12345	9 00'00"
	In memoria aeterna	B	345	9 02'12"
	Non timebit	C	12345	9 03'50"
	Requiem aeternam	A	12345	9 04'55"
Tractus			GREG	
Sequentia 09'18"	Dies irae	a	GREG	10 00'00"
	Pie Jesu	A	12345	10 07'40"
Offertorium 08'16"	Domine Jesu Christe	A	11245*	11 00'00"
	Quam olim Abrahae	B	11245	11 03'23"
	Hostias et preces	C	1245	11 04'25"
	Quam olim Abrahae	B'	11245	11 07'15"
Sanctus 01'39" + 01'01"	Sanctus	A	12345	12 00'00"
	Sanctus	B	12345	12 00'17"
	Pleni sunt caeli	C	12345	12 00'39"
	Benedictus	D	12345	13 00'00"
Agnus Dei 02'18"	Agnus I	A	12345	14 00'00"
	Agnus II	B	12345	14 00'49"
	Agnus III	C	12345	14 01'27"
Communio 02'28"	Lux aeterna	A	12345	15 00'00"
	Cum sanctis tuis	B	12345	15 00'34"
	Requiem aeternam	C	12345	15 01'15"
	Cum sanctis tuis	B'	12345	15 01'38"

Hoofdletters A, B, C, enz. verwijzen naar segmenten met een specifieke tekst en muziek binnen hetzelfde deel. Indien binnen een deel een letter hernomen wordt, betekent dit dat tekst en muziek identiek zijn. Kleine letters verwijzen naar een gregoriaanse zetting. De letters duiden ook de verwantschap aan tussen de gregoriaanse en meerstemmige secties: meerstemmige sectie A is gebaseerd op gregoriaanse sectie a, enzovoort.

1 = supranus; 2 = altus I; 3 = altus II; 4 = tenor; 5 = bassus; GREG = gregoriaans

*: supranus II (alleen in het offertorium is een tweede sopraanpartij voorgeschreven - en slechts één altus)

- 2 Het requiem van Morales is achtdeelig (zie schema p. 92). De tractus ontbreekt, en van de sequentia *Dies irae*, die in de renaissance zelden polyfoon werd gezongen, zijn alleen de twee slotregels “Pie Jesu” getoonzet. Het *Dies irae* werd dus bijna volledig in het gregoriaans uitgevoerd (zoals ook op de opname met Jordi Savall*). De andere delen van de mis corresponderen met die van het requiem van Richafort: *Kyrie*, *Sanctus* en *Agnus Dei* uit het ordinarium, introitus, graduale, offertorium en communio uit het proprium. Het graduale is echter niet het pre-Tridentijnse *Si ambulem*, maar het *Requiem aeternam*, dat in Italië en Spanje courant was en door het Concilie van Trente als officieel graduale werd aanvaard. Op enkele fragmenten na blijft de bezetting doorlopend vijfstemmig, met sopraan, twee altpartijen, tenor en bas. In het offertorium wordt de tweede alt wel vervangen door een tweede sopraan.

De kenmerken van Morales' requiem zijn samen te vatten als volgt. Na de gregoriaanse intonatie bij de inzet van de meeste delen blijft de liturgische melodie doorlopend aanwezig in de stem die de intonatie heeft gezongen (sopraan of alt). De melodie klinkt als een *cantus firmus* in brede notenwaarden, vaak opvallend in even lange notenwaarden, meestal één mensuur. Deze techniek verwijst expliciet naar het gregoriaanse model, waar alle noten (althans in theorie) even lang zijn. Dit voortschrijden in gelijke noten resulteert in een eerder statisch en statig ritme, dat als een stilstand van de tijd wordt ervaren en de eeuwigheid suggereert. De onderstemmen verlevendigen dit statisch patroon met een boeiend, zij het niet exuberant, contrapuntisch weefsel. Vaak doet Morales een beroep op het imitatieprincipe, met overname van melodische motieven uit het gregoriaans. Toch vermijdt hij al te complexe texturen en sterke ritmische contrasten tussen de partijen onderling, zodat de totaalindruk eerder neigt naar het akkoordische dan naar het contrapuntische.

Morales' requiem bewijst overtuigend de duurzame impact van het gregoriaans op de liturgisch gebonden polyfonie. Het eenstemmige repertoire was er niet op uit de tekst te interpreteren in functie van een verhoogde, detaillistische expressie. Als gebed van een gemeenschap, niet van individuen, stond het in dienst van de hulde aan de Schepper. Morales slaagt erin deze algemeen geldende toon bijzonder raak te treffen. Zijn requiem beantwoordt uitstekend aan de karakterisering die de theoreticus Juan Bermudo in zijn traktaat *Declaración de*

* De tijdsaanduidingen verwijzen naar de opname uit 1992 met La Capella Reial de Catalunya en Hespèrion xx o.l.v. Jordi Savall (Astrée).

instrumentos musicales uit 1555 over zijn landgenoot formuleerde: “Onze Morales is een componist uit het buitenland, omdat zijn werk zowel de charme en de aangename klank van de Spaanse muziek uitstraalt als dat het niet verstoken is van de diepzinnigheid, de technische vaardigheid en de artistieke van de muziek uit het buitenland”. De “uitstekende Morales, het licht van de Spaanse muziek” werd dan ook – terecht – op gelijke hoogte gesteld met zijn tijdgenoot, de “diepzinnige Gombert”.

- 3 Na de intonatie van de sopraan op de woorden “Requiem aeternam” van het *INTROITUS* zetten de vier onderstemmen in op “dona eis”: de in seconden stijgende melodie uit het gregoriaans is duidelijk hoorbaar in de eerste altstem |7|00’17”|, waarna de sopraan de gregoriaanse melodie imitatief van de alt overneemt en die als *cantus firmus* in brede notenwaarden voortzet (|00’23”|; “lux perpetua” |01’10”|, “luceat” |01’34”|). De eenvoudige reciteertoon van het psalmvers “Te decet hymnus” |02’19”|, die overwegend bestaat uit de herhaling van één enkele toon, domineert ook de polyfonie. Het resultaat is een plechtige, akkoordische tekstdeclamatie, die precies dankzij de extreme eenvoud een indringende sereniteit uitstraalt. Het ernstige, melancholische karakter van de muziek wordt nog versterkt door de lage tessituren: de superius stijgt niet uit boven de hoge do en de bas daalt geregeld tot de lage fa. De twee alt en de tenor vullen de tussenliggende ruimte in die mate in dat er weinig pauzes voorkomen. De nagenoeg doorlopende vijfstemmige klank is onweerstaanbaar, en bij momenten aangrijpend, zoals op de slotwoorden “exaudi orationem meam, ad te omnis caro veniet” |02’53”|. In deze roep om goddelijke bijstand gaat Morales over op de meest eenvoudige vijfstemmige, akkoordische declamatie, die een verpletterende indruk nalaat. Ook Morales’ tijdgenoot Nicolas Gombert stond bekend om zijn compositiewijze “sine pausas” [“zonder rusten”], maar Gomberts polyfonie is doorgaans veel compacter, gebaseerd op een textuur die zelden zo doorzichtig blijft als bij Morales. Homofonie – de gelijktijdige voordracht van de tekst door alle stemmen – is bij Gombert eerder zeldzaam.

Het *KYRIE* bestaat uit de drie kleinere onderdelen “Kyrie”, “Christe” en opnieuw “Kyrie”. In de opname met Jordi Savall worden deze drie segmenten, conform de liturgische traditie, telkens drie maal voorgedragen, waarbij dan wel afwisselend Morales’ meerstemmige zetting en de traditionele gregoriaanse melodie wordt gezongen. Overigens is de gregoriaanse melodie van het “Kyrie” en het

“Christe” dezelfde. Morales neemt die dan ook in beide meerstemmige onderdelen over en plaatst ze duidelijk hoorbaar in de bovenstem. Wel varieert hij de harmonieën in de vier andere stemmen. Het allerlaatste “Kyrie” (het negende segmentje dus) heeft in het gregoriaans een andere melodie, die Morales ook in zijn polyfone zetting citeert |8 | 04'44" |. De uitwerking is even overweldigend als in de intredezing, ook alweer dankzij de massieve voordracht. In het eerste “Kyrie” zetten alle stemmen samen in. Geleidelijk, bijna ongemerkt, gaan ze ritmisch uit elkaar, maar toch overheerst bij de luisteraar de indruk alsof de vijf stemmen doorlopend een hechte, coherente groep blijven. Het “Christe” begint in de drie onderstemmen, met de gregoriaanse melodie in de tenor |02'20" |. Na enkele maten wordt deze geïmiteerd door de sopraan en de eerste alt. Morales speelt meesterlijk met het procedé waarbij homofonie en contrapunt elkaar perfect in evenwicht houden.

In het *GRADUALE REQUIEM AETERNAM* verandert Morales van techniek. Hij verplaatst de gregoriaanse *cantus firmus* naar de tweede altstem, die ook de eerste woorden intoneert. Rond deze middenas weeft hij vier levendiger contrapuntische partijen, die bovendien meer melismatisch zijn uitgewerkt. Daardoor ontstaat een klankbeeld dat enigszins afwijkt van de vorige delen. De aandacht is meer toegespitst op een contrapuntisch weefsel van verstrengelde melodische lijnen. Hierdoor sluit de polyfonie dichter aan bij de schrijfwijze van het liturgische origineel, dat ook eerder melismatisch is. In het enige driestemmige fragment van het requiem, het vers “In memoria aeterna”, voor de tweede alt, de tenor en de bas, blijft de *cantus firmus* in de tweede alt, die nu evenwel de hoogste stem is |9 | 02'12" |. De twee lage stemmen vormen een voorimitatie op de *cantus firmus* en blijven constant imitatief met elkaar verbonden. Op de laatste woorden “Non timebit” keert de vijfstemmigheid terug |03'50" |. De nadrukkelijke herhaling van deze twee woorden beklemtoont de religieuze boodschap: “de rechtvaardige hoeft niet te vrezen”. (In de opname herhaalt Savall het eerste segment “Requiem aeternam”, hoewel dit niet voorgeschreven is.)

Zoals vermeld blijft de polyfonie voor de *SEQUENTIA DIES IRAE* beperkt tot de smeebede op allerlaatste woorden: “Pie Jesu Domine, dona eis requiem. Amen” |10 | 07'40" |. De toonzetting sluit aan bij het introitus en het *Kyrie*, met de *cantus firmus* in brede noten in de bovenpartij en een naar akkoordische declamatie neigende textuur. In de opname met Savall worden enkele strofen uit het *Dies*

irae tweestemmig uitgevoerd, blijkbaar inspeland op een improvisatiepraktijk die bij het gregoriaans een vrij gecomponeerde stem toevoegt.

Het OFFERTORIUM *DOMINE JESU CHRISTE* is in het gregoriaans een meer melismatisch gezang, zoals het graduale. De polyfone zetting sluit stilistisch dan ook eerder aan bij het graduale. Als bezetting schrijft Morales hier twee sopranen, alt, tenor en bas voor. De tweede sopraan, die in een iets lagere tessituur zingt dan de eerste, intoneert en behoudt derhalve de gregoriaanse melodie als *cantus firmus*. Ook dit principe van de plaatsing van de *cantus firmus* in een binnenpartij, en niet in de hoogste stem, sluit aan bij het graduale. Bovendien bevat het offertorium eveneens een fragment voor een kleinere bezetting, het vierstemmige vers “Hostias et preces”, met als hoogste stem de tweede sopraan, de drager van de *cantus firmus* | 11 | 04’25”|. Het slotsegment “quam olim Abrahae” is dan weer vijfstemmig. De tekst herhaalt de slotfrase van “Domine Jesu Christe”. Muzikaal volgt de herhaling echter pas na een tiental maten. Dit is te verklaren doordat dit slot een apart segment is, dat niet, zoals bij “Domine Jesu Christe”, imitatief doorstroomt vanuit het voorgaande. Een nieuw segment vereist immers een inzet in bredere notenwaarden, een typische kenmerk van dit requiem. Vandaar dat Morales pas na het langzame begin inhaakt op het eerste “quam olim Abrahae”.

Het is intussen duidelijk geworden dat de polyfonie van Morales’ requiem een perfecte weerspiegeling is van het gregoriaanse origineel. Dit is ook te horen in het *SANCTUS* | 12 | en het drievoudige *AGNUS DEI* | 14 |. De eenvoudige toonzetting, zonder franjes, is als het ware een transpositie van het liturgische gezang in een polyfoon idioom. Hoewel het *Sanctus* een lofzang is, behoudt Morales de ernstige toon van de andere delen. Zowel “Sanctus”, “Benedictus” | 13 | en (het herhaalde) “Hosanna” stralen een serene waardigheid uit, onder meer dankzij de extreme eenvoud van de gregoriaanse bovenstem, die beperkt blijft tot een pretentieuze reciteerformule. Toch laat Morales in het *Agnus Dei*, precies zoals in het *Kyrie*, de kans niet voorbijgaan om herhaalde gregoriaanse formules polyfoon toch verschillend in te vullen. Afgezien van de identieke *cantus firmus* in de sopraan zijn de vier onderstemmen in het drievoudige *Agnus Dei* telkens anders. Aldus blijft polyfonie voor de componist een uitdaging om herhaling te koppelen aan *varietas* [“variatie”], een van de basisprincipes van de contrapuntische schrijfwijze die al van in de middeleeuwen werd aangeprezen.

De COMMUNIO LUX AETERNA ten slotte is iets rijker uitgewerkt, wat al opvalt bij het vijfstemmige imitatieve begin, waarbij de tweede alt, als inzettende partij, een opvallend beweeglijke melodie presenteert |15|00'08"|, die afsteekt tegen de andere, rustiger verlopende imitatieve stemmen. De laatst inzettende partij is de sopraan als *cantus firmus*-stem |00'20"|. De twee segmenten van de communio ("Lux aeterna" en "Requiem aeternam") eindigen met dezelfde frase, zowel tekstueel als muzikaal ("Cum sanctis tuis in aeternum, quia pius es", |00'30" en 01'39"|). Op "quia pius es" deint de muziek uit in een opvallende vertraging |00'56" en 02'08"|, een bewuste ingreep, aangezien dit ook de slotwoorden van het hele requiem zijn. Na de intonatie van het tweede segment, op "Requiem aeternam dona eis, Domine", vervolgt de sopraan met de herhaalde reciteertoon van het gregoriaans op "et lux perpetua" |01'25"|. De toegevoegde vier onderstemmen volgen, in homofone declamatie, het spreekritme van de sopraan: de melodische, ritmische en harmonische quasi-onbeweeglijkheid van deze muziek suggereert treffend de eeuwigheidsgedachte.

IGNACE BOSSUYT

Missa pro Defunctis

ORLANDUS LASSUS

1577

- 1 “Le plus que divin Orlande” – “de meer dan goddelijke Orlandus”: het was Pierre de Ronsard die Orlandus Lassus (1532-1594) deze bovenmenselijke eigenschap toedichtte, maar hij stond niet alleen in de verheerlijking van de beroemdste componist uit de tweede helft van de zestiende eeuw. In heel West-Europa werd Lassus als een nieuwe Orpheus de hemel in geprezen. Muziekuitgevers in Italië, Frankrijk, Duitsland en de Nederlanden streden om de eer zijn werken te mogen uitgeven. Zijn muziek was zo immens populair dat er tussen 1555 en 1594, tussen de eerste uitgave en de laatste tijdens zijn leven, elke maand een boek verscheen waarin werk van hem was opgenomen! Dat kon een uitgave zijn die exclusief aan hem was gewijd of een anthologie, een eerste druk of een zoveelste herdruk. Zijn veelzijdigheid was legendarisch: elk genre van de vocale religieuze en profane polyfonie heeft hij verrijkt met onvergankelijke parels. Ook kwantitatief is zijn productie adembenemend: meer dan zeventig missen, honderd Magnificats, vijfhonderd Latijnse motetten, tweehonderd Italiaanse madrigalen en villanellen, honderdvijftig Franse chansons, honderd Duitse liederen, enzovoort. Stilistisch is zijn werk een briljante synthese van anderhalve eeuw polyfonie die internationaal gedomineerd werd door componisten uit de Nederlanden. Zijn muziek munt uit door twee kwaliteiten: een superieure technische volmaaktheid en de intense expressie waarmee hij een tekst verklankt. Vooral zijn vermogen om de beelden, de ideeën en de emoties die door de tekst werden verwoord om te zetten in klanken werd tijdens zijn leven geprezen. Bij Lassus' cyclus *Psalmi poenitentiales*, de zeven boetepsalmen, merkte de Antwerpse humanist Samuel Quicquelberg op dat Lassus in staat was “iets aanschouwelijk voor te stellen alsof het voor je

ogen gebeurd was". Lassus' bekommernis om de tekst beeldend en emotioneel te verklanken resulteerde in de opeenvolging van contrasterende fragmenten: imitatieve polyfonie en strikte homofonie wisselen elkaar in sneltempo af, extreem langzame passages volgen op exuberante melismatiek, al naargelang van de inhoud van de tekst. Op compositorisch vlak echter bleef de eerbiedwaardige traditie van het contrapunt de dominante structurerende factor.

Orlandus Lassus – de gebruikelijke Latijnse versie van zijn Franse naam Roland de Lassus (in Italië Orlando di Lasso) – werd in 1532 geboren te Mons (Henegouwen). Tussen 1544 en 1554 verbleef hij in Italië, onder meer in Napels en in Rome, waar hij het op jeugdige leeftijd tot kapelmeester van Sint-Jan van Lateranen bracht. Na enkele jaren in Antwerpen (1554-56), waar zijn eerste werken werden uitgegeven, vond hij in 1556 zijn definitieve standplaats als zanger en later als kapelmeester aan het glansrijke renaissancehof van de Beierse hertogen in München, eerst bij Albrecht, nadien bij diens zoon Wilhelm. Lassus bleef er tot aan zijn dood in 1594. Zijn faam als componist verspreidde zich snel over Europa, met als gevolg dat er geregeld kapers op de kust waren om hem van de Beierse hertog af te snoepen. Vooral in Frankrijk was hij ontzettend populair. De Franse uitgever Adrian le Roy introduceerde Lassus bij koning Charles IX, die hem in 1571 naar Parijs uitnodigde en hem tevergeefs verzocht daar te blijven. Le Roys uitgaven van Lassus' werk behoren tot de meest prestigieuze die hij op de markt bracht. Daartoe behoort ook een druk uit 1577 met niet minder dan achttien missen, aangevuld met een aantal Magnificats. De meeste missen hieruit zijn van het toen courante type van de parodiemis, op basis van chansons, madrigalen en motetten. Eerder zeldzaam bij Lassus zijn de miscomposities die gebaseerd zijn op het gregoriaans: een daarvan is een vierstemmige *Missa pro Defunctis*. In 1588 nam de Venetiaanse drukker Angelo Gardano dit requiem over in een uitgave met negen van Lassus' missen, en ook in de daarop volgende decennia werd de dodenmis zeker nog uitgevoerd. Dit blijkt onder meer uit een handschrift uit 1613 met acht requiems, die gekopieerd werden voor het klooster St. Ulrich und Afra in Augsburg, destijds een van de belangrijkste centra van de religieuze muziek in Duitsland. Lassus zelf onderhield uitstekende contacten met een aantal kloosters. Geregeld vereerde hij een van de abten met de opdracht van een bundel religieuze muziek. De laatste uitgave met missen die tijdens zijn leven verscheen, een Münchense druk uit 1589, droeg hij bijvoorbeeld op aan de abt van de benedictijnenabdij Weingarten. Deze druk bevat Lassus' tweede *Missa pro Defunctis*, een requiem voor vijf stemmen. De bespreking hieronder focust evenwel op het vierstemmige requiem uit 1577.

	TEKST	VORM	BEZETTING	TIMING
Introitus 06'12"	Requiem aeternam	A	1234	2 00'00"
	Te decet hymnus	B	1234	2 02'20"
	Requiem aeternam	A	1234	2 03'45"
Kyrie 03'18"	Kyrie	A	1234	3 00'00"
	Christe	B	1234	3 01'01"
	Kyrie	C	1234	3 01'46"
Graduale 05'02"	Si ambulem	A	1234	4 00'00"
	Virga tua	B	34	4 02'40"
	Ipsa me	C	1234	4 04'00"
Tractus			GREG	
Sequentia			GREG	
Offertorium 05'36"	Domine Jesu Christe	A	1234	5 00'00"
	Quam olim Abrahae	B	1234	5 02'53"
	Hostias et preces	C		5 03'29"
	Quam olim Abrahae	B		5 04'56"
Sanctus 04'31"	Sanctus	A	1234	6 00'00"
	Dominus Deus Sabaoth	B	1234	6 00'53"
	Pleni sunt caeli	C	1234	6 01'57"
	Benedictus	D	123-	6 02'40"
	Hosanna in excelsis	E	1234	6 03'52"
Agnus Dei 03'04"	Agnus I	A	1234	7 00'00"
	Agnus II	B	1234	7 00'57"
	Agnus III	C	1234	7 01'58"
Communio 03'23"	Lux aeterna	A	1234	8 00'00"
	Cum sanctis tuis	B	1234	8 00'37"
	Requiem aeternam	C	1234	8 01'41"
	Cum sanctis tuis	B	1234	8 02'18"

Hoofdletters A, B, C, enz. verwijzen naar segmenten met een specifieke tekst en muziek binnen hetzelfde binnen hetzelfde deel. Indien binnen een deel een letter hernomen wordt, betekent dit dat tekst en muziek identiek zijn.

1 = supranus ; 2 = altus I; 3 tenor; 4 = bassus; GREG = gregoriaans

- Lassus' vierstemmige *Missa pro Defunctis* bevat dezelfde zeven onderdelen als het requiem van Jean Richafort: het introitus *Requiem aeternam*, het *Kyrie*, het graduale *Si ambulem*, het offertorium *Domine Jesu Christe*, het *Sanctus*, het *Agnus Dei* en de *communio Lux aeterna* (zie schema p. 100). Aansluitend bij de traditie van het meerstemmige requiem houdt Lassus in zijn *Missa pro Defunctis* grotendeels vast aan het gregoriaanse origineel, hetzij als *cantus firmus* in brede notenwaarden,

hetzij als parafrase, waarbij de liturgische melodie in alle stemmen wordt verwerkt. Op twee fragmenten na blijft de vierstemmigheid gehandhaafd. Het middenfragment “Virga tua” van het graduale is een duet voor tenor en bas, een beperkte, maar interessante bezetting die Lassus geregeld toepast. In 1577, het jaar van de Parijse uitgave met missen, verscheen bij Adam Berg in München zelfs een uitgave die exclusief gewijd was aan zogenaamde *bicinia* (tweestemmige werken), en die tot 1610 acht keer werd herdrukt. *Bicinia* waren vooral populair als pedagogische stukjes, maar Lassus verhief ze tot artistieke pareltjes. Naast dit tweestemmige fragment zijn er ook nog twee driestemmige passages, namelijk het *Benedictus* uit het *Sanctus*. Een kleinere bezetting in het *Benedictus* was in de mis overigens allesbehalve ongebruikelijk, en zou in de traditie trouwens nog lang nawerken (onder meer in de missen van Haydn en Mozart). Stilistisch is Lassus’ *Missa pro Defunctis* een hybride compositie, vooral door de afwisseling tussen meer contrapuntische (imitatief of vrij contrapuntisch) en meer akkoordisch-homofone fragmenten. Meestal behoudt hij dezelfde textuur binnen een onderdeel. De extreme contraststijl, waarbij binnen een deel geregeld en vaak plots wordt gewisseld van textuur – vooral typisch voor heel wat van zijn motetten – komt hier maar weinig aan bod. Op enkele passages na streeft hij immers niet naar een op details of individuele woorden gerichte tekstverklanking. Wanneer hij het wel doet, blijft de contrastwerking eerder beperkt.

1577

- 3 Na de intonatie plaatst Lassus in het eerste deel van het *INTROITUS REQUIEM AETERNAM* de gregoriaanse melodie als *cantus firmus* in de altpartij, een binnenstem die niet nadrukkelijk als afzonderlijk hoorbare partij wordt geaccentueerd. Vaak is het visuele aspect van deze muziek even veelzeggend als het auditief waarneembare. De polyfonie werd immers meestal gepubliceerd onder de vorm van afzonderlijke stemboekjes per partij. Op één pagina stond dus vaak een volledig deel van een compositie of zelfs een compleet werk, zodat de uitvoerder al bij de eerste oogopslag de specifieke bijzonderheden van de muziek kon zien. In de altpartij, met de *cantus firmus*, vallen onmiddellijk de extreem lange noten op het woord “aeternam” op. De eerste drie noten zijn elk drie mensuren lang; pas na negen maten versnelt de muziek, maar ook dan blijven de notenwaarden in de altpartij langer dan in de omringende contrapuntische partijen (meestal twee noten per maat). Ongetwijfeld inspireerde het woord “aeternam” Lassus voor die extreem lange noten. Het tekstexpressieve element blijft echter binnen de context van de vierstemmige polyfonie bescheiden en eerder onopvallend: de lange

noten dragen immers vooral ook bij tot een rustig, meditatief klankbeeld, los van elke detaillistische tekstinterpretatie. Meteen treft Lassus ook de juiste toon voor een requiem door in de eerste maten enkele schrijnende dissonanten te plaatsen – schrijnend althans voor zestiende-eeuwse oren. Het tweede segment van het introitus begint met het reciterende psalmvers “Te decet hymnus”, waarna een homofone declamatie volgt op “Et tibi reddetur” | 2 | 02’20” |*. Kleine ritmische verschuivingen zorgen voor een iets levendiger textuur. De strikte homoritmie reserveert Lassus voor de smeekbede “exaudi orationem meam”, waarbij de vertraging op “exaudi” even de aandacht vestigt op de imperatief | 02’56” |. Ter afsluiting van het introitus wordt het “Requiem aeternam”-deel integraal hernomen | 03’45” |.

In het *KYRIE* | 3 | verwerkt Lassus de gregoriaanse zang imitatief-parafraserend in alle stemmen. In het eerste “Kyrie” is de stijgende inzet van vier opgaande tonen uit de originele melodie duidelijk hoorbaar in alle partijen. Dit kopmotief dient als vertrekpunt voor een verregaande, vrije interpretatie van het origineel. In het “Christe” en het tweede “Kyrie” springt Lassus nog vrijer om met het origineel, in die mate zelfs dat de verwijzingen naar het gregoriaans vaak volledig verdwijnen. In het tweede “Kyrie” is in de bovenstem het opstijgende viernotensmotief wel nog duidelijk herkenbaar bij de inzet, maar daarna verdwijnt het helemaal. De vrijere behandeling en zelfs de volledige negatie van het gregoriaanse origineel is typisch voor de Lassusgeneratie, die steeds meer de voorkeur geeft aan het componeren zonder strikt model, al blijft het principe van de ontlening het langst gehandhaafd in het genre van de mis.

Ook in het *GRADUALE* domineert de techniek van de imitatieve parafrase, althans in het eerste en het derde onderdeel (“Si ambulem” en “Ipsa me”). Opvallend zijn wel de meer akkoordische slotmaten, in “Si ambulem” op “quoniam tu mecum es, Domine” | 4 | 01’56” |, in “Ipsa me” op “me consolata sunt” | 04’30” |. Zij accentueren subtiel, in een gedragen declamatie, het Godsvertrouwen en de vertroosting. Typisch voor Lassus is het procédé van het opsparen, als verrassings- en climaxeffect. In het zinsfragment “quoniam tu mecum es, Domine” laat hij bij de eerste voorstelling het woord “Domine” weg; pas bij de herhaling aan het slot

* De tijdsaanduidingen verwijzen naar de opname uit 1998 door The Hilliard Ensemble (ECM).

vernemen we wie met “tu” wordt bedoeld | 02’26”|. In het aansluitende “Virga tua” kiest Lassus voor een totaal ander klankbeeld: gezien de tweestemmigheid van de passage is homofonie hier niet aan de orde, omdat de beperkte harmonische mogelijkheden dit niet toelaten. *Bicinia* zijn dan ook vaak virtuoze, zelfs extreem melismatische stukken, waarbij de stemmen meestal in tegenbeweging worden gecombineerd om een zo groot mogelijk *varietas* te realiseren (de ene stem daalt terwijl de andere stijgt). In de vijftiende eeuw benadrukte de theoreticus Johannes Tinctoris dat deze drang naar afwisseling de “ziel van het contrapunt” was. Lassus’ duet “Virga tua” is hiervan een representatief staaltje. Een ander karakteristiek procedé bestaat erin om tegenover extreem lange noten in de ene partij een zeer melismatische lijn uit te werken in de andere (zoals bij de inzet op “virga”).

Het OFFERTORIUM *DOMINE JESU CHRISTE* sluit stilistisch aan bij het “Christe” en het tweede “Kyrie”, doordat Lassus zich weinig gelegen laat aan de liturgische melodie. Slechts sporadisch duiken reminiscenties aan het gregoriaans op. Ook qua klankregie springt Lassus creatief om met de traditie: waar in het gregoriaanse offertorium eenvoudige declamatorische reciteerformules afwisselen met meer melismatische passages, kiest Lassus voor een middenweg. Daarbij toont hij een voorkeur voor syllabische voordracht, maar overwegend in vrij contrapunt. In enkele passages domineert echt nadrukkelijk een homofone, zelfs homoritmische declamatie, wellicht niet toevallig op de intense smeekbede “libera animas omnium fidelium defunctorum” | 5 | 00’22”|. Zoals bij de inzet van het introitus (met de extreem lange noten op “aeternam”) bevat ook het offertorium een opvallend ‘visuele’ passage: op de woorden “in obscura tenebrarum loca” [“in de duistere oorden van de onderwereld”] noteert Lassus de noten, die normaal ‘wit’ zouden moeten zijn toch in het ‘zwart’, als illustratie van de duisternis. Dit is een typisch voorbeeld van wat in de Duitstalige literatuur *Augenmusik* wordt genoemd. Dergelijke passages zijn nagenoeg altijd strikt homoritmisch. Op deze plaats wijkt de tekst overigens af van de officiële versie, die gewoon “obscurum” luidt (“ne cadant in obscurum” [“dat zij niet in de duisternis vallen”]). De zwarte notatie is vanzelfsprekend symbolisch bedoeld. Een ander bekend voorbeeld van deze werkwijze is het bekende chanson *Nymphes des bois*, dat Josquin des Prez componeerde naar aanleiding van het overlijden van Johannes Ockeghem in 1497 en waarin hij ook de tekst en de overeenkomstige gregoriaanse melodie van het introitus uit de dodenmis als *cantus firmus* verwerkte (“Requiem aeternam”).

Blijkbaar kon Lassus zich niet verzoenen met de extreme eenvoud van het gregoriaanse *SANCTUS*, althans niet op het eerste woord. De reciteerachtige liturgische formule buigt hij om in een rijkere melodie, die aanvankelijk vrij contrapuntisch wordt uitgewerkt, maar verderop ook homofone vormen aanneemt (vooral op “Pleni sunt” en “Hosanna in excelsis”). De woorden “Pleni sunt caeli et terra” verleiden hem tot een bescheiden tekstexpressieve passage: na “caeli” op de hoogste noten volgt een dalende melodie op “terra”, een aanschouwelijke ruimtelijke verklanking van de hemel en de aarde | 6 | 02'04"-02'16" |. Het driestemmige *Benedictus* (zonder bas) is, zoals het duet “Virgo tua” in het graduale, imitatief en meer melismatisch uitgewerkt.

Het drievoudige *AGNUS DEI* | 7 | is daarentegen een toonbeeld van extreme eenvoud. Hier wilde Lassus, als contrast met de (zij het bescheiden) lofzang in het *Sanctus*, meer de smeebede benadrukken. Homofone declamatie is hier de overheersende textuur. Zoals in de andere delen domineert de rustig-meditatieve toon van het gregoriaans, zonder dat de liturgische melodie expliciet wordt geciteerd. Lassus opteert ook niet voor een drievoudige herhaling (zoals in het gregoriaans), maar zorgt telkens voor boeiende vierstemmige harmonieën met wisselende akkoorden. Hij leidt wel de drie “Agnus Dei”-segmenten in met een gregoriaanse intonatie, zodat het herhalingsprincipe alvast gesuggereerd wordt.

De *COMMUNIO LUX AETERNA* volgt vooral het model van de melodische parafraze, zoals in het graduale. Traditioneel is de tweeledige opbouw (“Lux aeterna” en “Requiem aeternam”, met intonatie) en de tekstuele en muzikale herhaling van de slotfrase “Cum sanctis tuis” aan het slot van de twee segmenten | 8 | 00'38" en 02'19" |. Zoals bij Morales komt de muziek tot een rustige – en berustende – afsluiting in de langzame voordracht op “quia pius es” (een eerste keer op | 01'08"-01'39" |, en tot slot ook nog op | 02'47"- 03'20" |).

IGNACE BOSSUYT

1400

1500

1600

1700

1800

1900

2000

II

Het requiem van 1600 tot 1900

Heinrich Schütz

Jean Gilles

Wolfgang Amadeus Mozart

Hector Berlioz

Johannes Brahms

Giuseppe Verdi

Gabriel Fauré

Kroniek 2

Het requiem van 1600 tot 1900

DE PERIODE ROND 1600 vormt een buitengewoon belangrijk kantelpunt in de westerse muziekgeschiedenis. Terwijl de verworvenheden van de renaissance in de eerste decennia van de zeventiende eeuw nog verder doorleefden, stond tegelijkertijd een generatie op die nieuwe esthetische principes huldigde en een andere muzikale stijl predikte. Deze vernieuwers – de vaandeldragers van de zogenaamde *stile moderno* – pleitten voor een kunst die transparanter zou zijn, en die dichter zou aansluiten bij de getoonzette tekst. Ze keerden zich geleidelijk af van de *stile antico* van de Vlaamse polyfonie, waarin de stemmen – niet zelden ten koste van de tekstverstaanbaarheid – voortdurend met elkaar vervlochten werden. Hun alternatief was om één prominente melodische partij te laten ondersteunen door een duidelijk afgebakende baspartij. Daar waar het polyfone klankbeeld van de vijftiende en zestiende eeuw grotendeels het resultaat was van een horizontale denkwijze, waarbij de verschillende melodische lijnen één grote klankmassa vormden, werd voortaan meer en meer gedacht vanuit een textuur waarbij – vereenvoudigend gesteld – één horizontale hoofdlijn (de melodie) door onderliggende akkoorden ondersteund werd (de begeleiding). De individuele stem ging zich bijgevolg meer en meer emanciperen uit het collectieve blok dat zo karakteristiek was voor de oudere muziek, en daarenboven werd er meer en meer geëxperimenteerd met een afwisseling tussen solistische passages, ensembles en koordelen.

Al deze vernieuwingen droegen vanzelfsprekend ook bij tot de verwerkelijking van een belangrijk ideaal: de nauwgezette weergave van de teksten. Niet alleen de verstaanbaarheid was daarbij een prioriteit, maar ook de onmiddellijke verklanking van de inhoud. De progressieve componistengarde was dol op uitvergrotingen en contrasten, en zeker in de vroege zeventiende eeuw blonk zij uit in het samenstellen van bonte composities die iedere tekstuele wending met seismografische precisie opmaten en vervolgens muzikaal gestalte gaven. Daarbij schuwden zij ook niet langer het gebruik van muziekinstrumenten: waar deze

tot het einde van de zestiende eeuw grotendeels achterwege waren gebleven (of de zangstemmen vervingen of verdubbelden), traden zij nu mee in de arena van de emotionele expressie. Aanvankelijk hadden ze vooral een ondersteunende rol, maar steeds nadrukkelijker werd hun kleurenrijkdom aangewend om het muzikale spel nog contrastrijker en beeldender te maken.

De hierboven geschetste ontwikkelingen uit de eerste helft van de zeventiende eeuw blijven eigenlijk, alle stilistische fluctuaties ten spijt, grotendeels gelden voor de volgende drie eeuwen van de westerse muziekgeschiedenis: in de periode tussen ca. 1600 en 1900 neemt – enkele individuele werken niet te na gesproken – de hang naar theatraliteit het dikwijls over van een verlangen naar muzikale sereniteit; directe expressie haalt het steeds vaker op breed uitgesmeerde contemplatie – zelfs in de kunst van het requiem. Niet toevallig dan ook is de eerste componist die een requiem in de nieuwe stijl (mee)geschreven heeft niemand minder dan Claudio Monteverdi, de *primus inter pares* van deze contrastgrage componistengeneratie. Monteverdi's dodenmis is jammer genoeg niet bewaard gebleven, maar volgens een eigentijdse getuigenis werd het werk uitgevoerd in 1621 te Venetië en bevatte het zowel vocale solodelen als – wellicht voor het eerst in de muziekgeschiedenis – zelfstandige instrumentale secties en partijen. Andere belangwekkende requiems uit het zeventiende- en vroegachttiende-eeuwse Italië werden, allicht niet toevallig, ook geschreven door componisten die zich vooral in dramatische genres bewezen hadden: Francesco Cavalli componeerde een achtstemmige dodenmis met basso continuo voor “eigen gebruik” (1675), en ook Antonio Lotti (ca. 1720), Niccolò Jommelli (1756) en Domenico Cimarosa (1787) – stuk voor stuk sterren aan het achttiende-eeuwse operafirmament – lieten een dodenmis na. De minst bekende onder hen, Antonio Lotti, is muziekhistorisch gesproken zonder twijfel de belangrijkste: niet alleen slaagde deze Italiaan erin om in zijn requiem heel veel verschillende muzikale registers open te trekken uit zowel de eigentijdse kerk- als operatraditie, maar zijn dodenmis is vooral ook een van de vroegste werken waarin aan de sequentia een centrale plaats wordt toegekend. Zoals beschreven in het inleidende deel van dit boek is de schildering van het laatste oordeel in dit Latijnse gedicht buitengewoon plastisch, en als zodanig natuurlijk ook *gefundenes Fressen* voor een muzikale cultuur die focust op contrasten en muzikale beeldenrijkdom. Vanaf deze periode – en nog nadrukkelijker in de negentiende eeuw – zal de sequentia dan ook meer en meer in het middelpunt van de requiemmis komen te staan: bij vele componisten neemt dit deel bijna een derde van de volledige compositie in beslag, bij sommigen zelfs nog meer (Gossec, Mozart, Berlioz,

Donizetti, Verdi, Dvořák etc.). Opvallend daarbij is dat de sequentia vrijwel altijd in kleinere segmenten onderverdeeld wordt: naargelang de voorkeuren van de componist worden de zeventien strofen plus het “Lacrimosa” en het “Pie Jesu” steevast opgesplitst in grotere en kleinere gehelen, waarbij soms ook tekstdelen geëlimineerd of herhaald worden. Op die manier ontstond een traditie waarbij het overkoepelende deel (aangeduid als de *Sequentia* of het *Dies irae*) eigenlijk bestond uit een reeks kleinere deeltjes, die steeds vaker door de componisten ook expliciet met een titel werden afgebakend (in de regel het eerste woord of de twee eerste woorden van het vers, bvb. *Tuba mirum, Rex tremendae, Recordare, Lacrimosa*, enzovoort).

Eerder sporadisch gingen componisten de sequentia helemaal of grotendeels weren. Een dergelijke optie hing natuurlijk veelal samen met een individuele religieuze overtuiging waarin veeleer plaats geruimd werd voor een zalvende en vergevende God, dan voor een straffende en wrekende (bv. Gabriel Fauré 1893/1900). Deze optie kon echter ook gewoon het gevolg zijn van een bepaalde culturele traditie. Vooral de Franse componisten toonden aanvankelijk maar een matige belangstelling voor de turbulente tekst over het laatste oordeel: zowel Charles d’Helfer (1656) als Jean GILLES (ca. 1700) en André Campra (1722), de auteurs van de wellicht drie bekendste Franse requiems uit de periode 1600-1750, lieten de sequentia volledig achterwege. Later zouden de meeste Franse componisten de sequentia wel in hun requiems integreren, waarbij vooral François-Joseph Gossec (1760) en Camille Saint-Saëns (1878) aansloten bij de aangehaalde tendens om het *Dies irae* zelfs een centrale positie toe te kennen.

Dat de sequentia bij Gossec een belangrijke plaats inneemt, is overigens niet zo verwonderlijk. Hoewel zijn dodenmis vandaag niet meer zo bekend is, is dit werk het eerste requiem met uitgesproken monumentale allures: de mis duurt niet minder dan anderhalf uur en bestaat uit vijftiengestig afzonderlijke segmenten, waarvan er niet minder dan elf op de sequentia gebaseerd zijn. Gossec staat met deze schaalvergroting aan het begin van een traditie die zich vooral in de negentiende eeuw zal doorzetten. Luigi Cherubini nam de draad van deze expansie weer op in het begin van de negentiende eeuw (1816, requiem in do klein) en de onintoombare Hector BERLIOZ zou daar nog een serieuze schep bovenop doen (1837). Later volgden in diezelfde lijn onder meer ook nog het requiem van Gaetano Donizetti (1835), de *Messa per Rossini* – een samenwerkingsproject van verschillende Italiaanse componisten naar aanleiding van het overlijden van Gioacchino Rossini in 1869 – het requiem van Antonin Dvořák (1890), en de *Messa da Requiem* van Giuseppe VERDI (1874). In elk van deze werken, te beginnen bij Gossec zelf, deinen het koor, het orkest en in de meeste gevallen ook het

aandeel van de solisten danig uit, en in verschillende ervan wordt ook geëxperimenteerd met ruimtelijke klankeffecten – in het bijzonder in het begin van het “Tuba mirum”, wanneer de hemelse bazuinen van alle kanten moeten schallen.

Parallel met deze ontwikkeling naar theatraliteit en monumentaliteit loopt de tendens om het requiem meer en meer te beschouwen als een autonoom kunstwerk, veeleer dan als een puur liturgische compositie. Weliswaar zijn de meeste van de hierboven genoemde werken nog ontstaan vanuit een functioneel perspectief, doch heel wat componisten waren ongetwijfeld eerder gefascineerd door de muzikale mogelijkheden die het requiem *als genre* bood, dan dat ze daadwerkelijk gedreven werden door motieven van loutere devotie. Verdi is de bekendste, maar zeker niet de enige negentiende-eeuwse requiemcomponist die een allesbehalve klerikale reputatie had. Schumann was zelfs helemaal geen katholiek, en toch kon ook hij blijkbaar niet weerstaan aan de verleiding om een Latijns requiem neer te schrijven (1852).

Schumann was overigens niet de eerste Duitser die een traditionele dodenmis componeerde. In het zuiden van Duitstalig Europa, waar het katholicisme overheerste, hadden velen het hem al voorgedaan, onder meer Johann Kaspar Kerll (1689), Franz Ignaz Heinz von Biber (ca. 1687), Johann Joseph Fux (onder meer het *Kaiserrequiem* uit 1720), Jan Dismas Zelenka (vier requiems tussen ca. 1730 en 1737), Johann Adolf Hasse (1763), Michael Haydn (1771), en natuurlijk ook Wolfgang Amadeus MOZART (1791, onvoltooid). Anderen, onder wie Anton Bruckner (1849) en Franz Liszt (1868), zouden later volgen. Daarnaast bestond er in het protestantse deel van Duitsland (Midden- en Noord-Duitsland) echter ook nog een totaal ander type van dodenmis, waaraan meestal gerefereerd wordt als het Duitse requiem. Strikt genomen hebben deze missen, afgezien van hun functie, niets gemeen met het katholieke requiem: ze zijn geschreven in de moedertaal in plaats van in het Latijn, en ze vertrekken niet van een vast tekstueel gegeven, maar laten de componist (of de opdrachtgever) de vrijheid om zelf zijn liefkeosde Bijbelteksten uit te kiezen. In zoverre in deze requiemmissen ook bestaande muzikale elementen werden heropgevist, keerden de componisten daarvoor niet terug naar de gregoriaanse bronnen, maar putten ze uit hun eigen rijke koraaltraditie. Uit de periode van 1600 tot 1900 zijn vooral twee exemplaren uit deze traditie erg bekend en geliefd: aan het begin ervan staan de *Musikalische Exequien* van Heinrich SCHÜTZ (1636), aan het einde het fameuze *Ein deutsches Requiem* van Johannes BRAHMS (1868).

Musikalische Exequien

HEINRICH SCHÜTZ

1636

- 1 Begin december 1635 overlijdt op drieënzestigjarige leeftijd prins Heinrich II Posthumus, een telg van het vorstenhuis Reuß dat heerste over enkele deelgebieden van de huidige Duitse deelstaat Thüringen. Slechts enkele dagen voor het overlijden van de prins komt aan het licht dat ambachtslui in het geheim en in opdracht van hemzelf reeds een jaar lang werken aan de doodskist die voor de begrafenis zal dienen. In het deksel en de zijwanden van de koperen sarcofaag zijn dertien fragmenten gegraveerd uit de Duitse Bijbelvertaling door Martin Luther, evenals acht citaten uit protestantse kerkliederen. De teksten zijn door de prins zelf geselecteerd en belichten de vergankelijkheid van het leven, het zondige aardse bestaan en de heilzame werking van het geloof in de verrijzenis en het eeuwige leven. Het theologische programma verbindt op doordachte wijze het Oude en Nieuwe Testament met de toenmalige interpretatie van de christelijke leer in de gekozen koralen. Het zijn diezelfde teksten die Heinrich Schütz (1585-1672) gebruikt voor het eerste en meest uitgebreide deel van de intrigerende uitvaartmuziek die hij schreef voor de prinselijke begrafenis op 4 februari 1636.

Heinrich Schütz werd in 1585 geboren in Köstritz, een stad binnen het grondgebied van de dynastie Reuß. Hoewel hij tijdens zijn professionele leven vooral in dienst stond van de Saksische keurvorst in Dresden, onderhield Schütz een band met de machthebbers van zijn geboortestreek. Prins Heinrich heeft hij zelfs meermaals ontmoet en wellicht is er ook correspondentie tussen hen geweest, al hebben de bewijzen daarvoor de Tweede Wereldoorlog niet doorstaan. De meest sprekende schriftelijke bron die getuigt van de band tussen Schütz en de prins is de opdracht die de componist als inleiding toevoegde aan de uitgave van

de *Musikalische Exequien* in 1636. Daarin wijst hij op zijn afkomst (“auf die Welt war kommen in euer Herrschaft Grund”) en het feit dat de prins hem zelf en zijn muziek daarom des te hoger achtte (“in dem Ihr selbst für Ehr Euch hieltet und darum mich liebte desto mehr”). Het is via de weduwe van de prins dat Schütz kort na diens overlijden de formele opdracht krijgt om de begrafenismuziek te componeren. Gelet op de persoonlijke connectie tussen de componist en prins Heinrich en de minutieuze voorbereiding door die laatste van zijn eigen uitvaart, is het echter niet ondenkbaar dat hij ook bij leven reeds de opdrachtgever van Schütz was.

Het was tijdens de zeventiende eeuw niet ongewoon, laat staan luguber, dat een belezen humanist en devoot edelman als Heinrich Posthumus Reuß zoveel energie stak in de voorbereiding van zijn eigen begrafenis. Om te beginnen was de dood alomtegenwoordig in het toenmalige Duitsland, dat geplaagd werd door godsdiensttwisten en te lijden had onder de Dertigjarige Oorlog (1618-1648); ziekte en kindersterfte hielden lelijk huis in alle klassen van de maatschappij. Niet geheel verwonderlijk stond de lutherse geloofsbeleving die Reuß aanhing ook sterk in het teken van de dood, die een uitweg was uit het onvermijdelijk zondige leven en een nederige opstap naar de eeuwige genade. Het uitvaartritueel, dat aan die overgang van het aardse naar het hemelse gestalte gaf, kon in de ogen van intellectuelen als Reuß niet genoeg benadrukken hoezeer de overledene doordrongen was van zijn geloof.

- 2 Zoals in de gregoriaanse en katholieke traditie behouden ook in de lutherse variant bepaalde delen van de gebruikelijke misliturgie hun plaats in het uitvaartritueel (zie schema p. 114). Een van die elementen is de zogenaamde Duitse mis: de protestantse vertaling van het katholieke *Kyrie* en het *Gloria*, die in het begin van de viering werden gezongen. Het eerste (en langste) deel van Schütz' *Musikalische Exequien* vult die liturgische functie in, al gaat het niet om een eenvoudige meerstemmige zetting van de vaste teksten van die twee Duitse misdelen. De titel hiervan, *Concert in Form einer teutschen Begräbnis-Messe*, verwijst wel naar de Duitse begrafenis mis maar geeft tegelijkertijd aan dat het bovenal gaat om een 'concert'. Met die term alludeert Schütz op de concerterende wisselwerking tussen zes solisten en een zesstemmig koor (aangeduid als *capella*), beide begeleid door een basso continuo op orgel, doorgaans aangevuld met verschillende akkoord- en basinstrumenten. Behalve een paar van de gebruikelijke Duitse misteksten (de drie acclamaties uit het *Kyrie*), bevat het *Concert in Form einer teutschen Begräbnis-Messe* vooral de Bijbelfragmenten en koraalfrasen die de koperen lijkist van de prins sierden. Veel meer dan de katholieke requiemtraditie biedt de

	TEKST	BRON	BEZETTING	TIMING
Concert in Form einer teutschen Begräbnis-Messe 24'09"	Nacket bin ich von Mutterleibe	Job 1, 21	T/TTB	9 00'00"
	Herr Gott, Vater im Himmel	Kyrie I	CAP	9 00'42"
	Christus ist mein Leben	Fil. 1, 21	SS	9 01'10"
	Siehe, das ist Gottes Lamm	Joh. 1, 29	T	9 01'40"
	Jesu Christe, Gottes Sohn	Christe	CAP	9 02'01"
	Leben wir, so leben wir	Rom. 14, 8	AB	9 02'28"
	Herr Gott, Heiliger Geist	Kyrie II	CAP	9 03'13"
	Also hat Gott die Welt geliebt	Joh. 3, 16	T/SSATTB	10 00'00"
	Er sprach zu seinem lieben Sohn	M. Luther	CAP	10 00'46"
	Das Blut Jesu Christi	1 Joh. 1, 7	ST	10 01'42"
	Durch ihn ist uns vergeben	L. Helmbold	CAP	10 03'28"
	Unser Wandel ist im Himmel	Fil. 3, 20-21	SB	11 00'00"
	Es ist allhier ein Jammertal	J. Leon	CAP	11 01'23"
	Wenn eure Sünde gleich	Jes. 1, 18	TT	11 02'37"
	Sein Wort, sein Tauf	L. Helmbold	CAP	11 04'05"
	Gehe hin mein Volk	Jes. 26, 20	A	11 04'37"
	Der Gerechten Seelen	Wijsh. 3, 1-3	SSB	11 05'21"
	Herr, wenn ich nur dich habe	Ps. 73, 25-26	T/ATTB	11 06'45"
	Er ist das Heil und selig Licht	M. Luther	CAP	11 08'08"
	Unser Leben währet	Ps. 90, 10	BB	12 00'00"
	Ach, wie elend ist unser Zeit	J. Gigas	CAP	12 02'01"
	Ich weiß, daß mein Erlöser lebt	Job 19, 25	T	12 03'19"
	Weil du vom Tod erstanden bist	N. Herman	CAP	12 04'09"
Herr ich lasse dich nicht	Gen. 32, 27	SSATTB	12 04'49"	
Er sprach zu mir	M. Luther	CAP	12 05'38"	
Motette 3'47"	Herr, wenn ich nur dich habe	Ps. 73, 25-26	CH 1: SATB CH 2: SATB	13 00'00"
Canticum B. Simeonis 04'49"	Herr, nun lassest Du Deinen Diener Selig sind die Toten Sie sind in der Hand des Herren	Lc. 2, 29-32 Apok. 14,13 Wijsh. 3,1	CH 1: SATTB CH 2: SSBAR	14 00'00"

S = sopraan; A = alt; T = tenor; BAR = bariton; B = bas; CAP = capella; CH = chorus; grijze achtergronden wijzen op passages die gebaseerd zijn lutherse teksten.

lutherse uitvaartliturgie ruimte voor vrije tekstkeuzes, wat de prins uiteraard toeliet om een gepersonaliseerd theologisch programma op te stellen. Schütz gaat met dat tekstuele netwerk aan de slag om zo de begrafenismis verder te stofferen: de Bijbelteksten worden daarbij systematisch uitgewerkt in zettingen voor één tot zes solisten, terwijl de “Kyrie”-acclamaties en de geciteerde koraalpassages voor de *capella* bestemd zijn. Deze laatste bevatten naast een tekstuele link met de thema's van de Bijbelteksten overigens ook muzikale verwijzingen naar de gekende bestaande melodieën van de geciteerde koralen.

Centraal in de lutherse begrafenisdienst stond de zogenaamde *Leichenpredigt*: de preek waarin een voornaam iemand uit de intieme kring van de gestorvene diens deugden en verdiensten belichtte, en vooral zijn diepgelovige levenshouding. Het inbegrepen curriculum vitae was niet zelden van de hand van de overledene zelf, en ook de thema's die aan bod moesten komen waren vaak ruim op voorhand door de afgestorvene bepaald. Na de preek kwam een compositie die een muzikale reflectie bood op de uitgesproken woorden. In Schütz' *Musikalische Exequien* is dat een motet voor twee vierstemmige koren op de psalmtekst "Herr, wenn ich nur dich habe", het (kortere) tweede deel na het *Concert in Form einer teutschen Begräbnis-Messe*.

Als derde en laatste deel componeerde Schütz nog de muziek voor de bijzetting van de kist in de crypte van de familie Reuß in de Johanniskirche van de stad Gera. De compositie betreft een zetting van het Bijbelse *Canticum Simeonis*, de berustende woorden van de oude Simeon wiens leven vervuld is wanneer hij de pasgeboren Jezus op zijn arm mag nemen in de tempel van Jeruzalem (Lc. 2,25-35). In dit derde deel van de *Musikalische Exequien* voegt Schütz opnieuw een tekstuele dimensie toe: in dialoog met de vijfstemmige kantieken "Herr, nun lässest Du deinen Diener im Friede fahren" zingen drie aparte stemmen de lofzang "Selig sind die Toten".

- 3 Zoals vermeld is het eerste deel, *CONCERT IN FORM EINER TEUTSCHEN BEGRÄBNIS-MESSE*, wel geijkt op de structuur van twee vaste delen van de Duitse begrafenis (het *Kyrie* en *Gloria* in hun protestantse vertaling), maar bestaat de tekst grotendeels uit een opeenvolging van Bijbelcitaten en fragmenten uit kerkliederen van Martin Luther en andere protestantse schrijvers, namelijk Ludwig Helmbold, Johann Leon, Johannes Gigas en Nikolaus Herman (referenties zijn opgenomen in het schema). Die citaten en fragmenten waren op de sarcofaag van prins Heinrich aangebracht op een zodanige manier dat de volgorde waarin Schütz hen ordent een traject beschrijft dat begint in het midden van het dekfel, ter hoogte van het hoofd, en vervolgens langs beide zijden afdaalt naar de zijanten. Enkel het openingsvers, verwijzend naar de circulariteit van de naakte geboorte en het naakte sterven, stond niet op de kist, evenmin als de drie eerste tussenkomsten van de *capella*.

De aanhef van het openingsvers "Nacket bin ich von Mutterleibe kommen" (Job 1,21) is voor één enkele tenor, zonder begeleiding. Daarmee wordt de traditie dat een korte gregoriaanse *intonatio* een Latijnse meerstemmige liturgische compositie inleidt, door Schütz ook vertaald naar het protestantse repertoire in het Duits.

Drie solisten, vanaf nu met *continuo*-begeleiding, beantwoorden deze *intonatio* met het vervolg van het Bijbelvers. Meteen valt op hoeveel belang Schütz hecht aan een heldere voordracht van de tekst: de tegenstelling tussen “der Herr hat’s gegeben” en “der Herr hat’s genommen” overtuigt in alle eenvoud door de langere slotnoten op het eerste tekstdeel (“ge-geben”) te laten contrasteren met de kortere varianten op het tweede (“ge-nommen”). De eerste tussenkomst van de *capella* vormt de eerste van de drie acclamaties waarmee de Duitse “Kyrie”-tekst is verwerkt in deze *Begräbnismesse*: achtereenvolgens weerklinken de aanroeping van de Heer, Christus en opnieuw de Heer | 9 | 00’42”, 02’01”, 03’13” | (“Kyrie-Christe-Kyrie”)*. In de bovenstem keert daarbij telkens eenzelfde melodische formule terug, terwijl de nu zesstemmige koorclank transparant blijft door het muzikaal respecteren van de accentpatronen van woorden en zinnen. Tussen de “Kyrie”-acclamaties komen de solisten aan bod met de eerste Bijbelcitaten die op de lijkstap te lezen stonden: twee sopranen en vervolgens een tenor leiden de acclamatie over Christus in (“Christus ist mein Leben” | 01’10” |), terwijl de alt en de bas daarna leven en sterven verbinden in het teken van de Heer (“Leben/sterben wir, so leben/sterben wir dem Herren” | 02’28” |). In tegenstelling tot de passages voor de *capella* maken de fragmenten voor de solisten muzikaal meer gebruik van kleine dialogerende structuren, waarbij de partijen elkaars tekst herhalen of aanvullen. Niet zelden zijn motieven ook ingegeven door de betekenis van de tekst. Zo contrasteren de vrolijke ritmiek en de stijgende melodische lijnen op de “Leben”-stukjes met de tragere en meer gelijkmatige ritmes en de dalende lijnen op de “Sterben”-fragmenten.

Op de tekst “Also hat Gott die Welt geliebt” (Joh. 3,16) past Schütz opnieuw de gregoriaanse stijl van bij het begin van het werk toe. Met deze nieuwe *intonatio* vangt de tweede sectie van de Duitse mis aan: het “Gloria”-deel (in de opname gespreid over de nummers 10, 11 en 12). In tegenstelling tot het “Kyrie”-deel bevat het “Gloria”-deel niet de protestantse vertaling van dit katholieke misdeel, al worden dezelfde thema’s aangeraakt, zoals bijvoorbeeld het cruciale besef dat Christus de zonden van de wereld op zich genomen heeft. De teksten zijn echter uitsluitend diegene die door Reuß waren uitgekozen, met vanaf nu een systematische afwisseling van Bijbelcitaten en in totaal acht koraalfragmenten. Deze regelmaat wordt slechts doorbroken bij de tekst “Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand” uit het boek

* De tijdsaanduidingen verwijzen naar de opname uit 2007 met La Chapelle Rhénane o.l.v. Benoît Haller (K617). Deze opname maakt geen gebruik van de door Schütz voorziene mogelijkheid om de solisten aan te vullen met koorzangers bij de delen die bestemd zijn voor de *capella*; wel worden op deze plaatsen de vocale partijen verdubbeld door viola da gamba’s.

Wijsheid (Wijsh. 3,1-3), die tussen twee andere Bijbelcitataten in komt |11|05'21"|. Ook in de schikking op de sarcofaag neemt het fragment overigens een bijzondere plaats in: het was namelijk gegraveerd op de smalle rand rondom het deksel.

In het eerste fragment van het "Gloria"-deel beantwoorden opnieuw drie solisten met begeleiding de *intonatio*. Vanaf de woorden "sondern das ewige Leben" |10|00'28"| pikken ook de andere solisten in, zodat alle zes de solisten aan het woord zijn bij het aanbreken van het volgende *capella*-fragment |00'46"|. Slechts eenmaal verderop zingen nogmaals alle zes de solisten tegelijk: bij de laatste solistische tussenkomst "Herr, ich lasse dich nicht" |12|04'49"|, zesstemmig vanaf |05'17"|.

Met die twee meer uitgebreide deelnames van de solisten overspant Schütz de lange opeenvolging van fragmenten, waarin verder vooral duo's en trio's afwisselen met de steeds zesstemmige *capella*. Op woorden van Martin Luther zelf, "Er sprach zu seinem lieben Sohn", komt die *capella* voor een eerste keer tussen in het "Gloria"-deel. De muzikale zetting is levendig door een soms vinnig spel van vraag en antwoord, waarbij vaak korte woordgroepen uitgebreid herhaald worden (bv. "fahr hin, fahr hin" |10|01'00"|). Ook op iets grotere schaal is er sprake van dialoog, door de opsplitsing van het zesstemmige koor in wisselende groepen van drie, een veelgebruikt procedé in de barokke koormuziek voor grote bezetting. Na dit eerste fragment op een – anno 1636 – meer eigentijdse tekst (de berijmingen dateren uit de vijftiende eeuw), volgt opnieuw een Bijbelpassage. De reinigende werking van Jezus' bloed wordt bezongen in een imitatieve zetting voor sopraan en tenor, waarbij Schütz de tijd neemt om de tekst tweemaal integraal te laten horen: de eerste keer imiteert de tenor de sopraan nadat die haar zin tekstueel voltooid heeft |10|02'00"|, de tweede keer volgt de imitatie onmiddellijk, met de sopraan die nu de tenor imiteert |10|02'46"|. Een sterk contrast hiermee vormt het aansluitende koraalfragment, "Durch ihn ist uns vergeben", dat door de *capella* strikt homoritmisch gezongen wordt.

Het duo "Unser Wandel ist im Himmel" (Fil. 3,20-21) voor sopraan en bas bevat opnieuw figuren waarbij de muziek de betekenis van de tekst tracht uit te beelden: een stijgende lijn voert de melodie "im Himmel", terwijl verderop uitvoerige notenslierten het verheerlijkende effect van Christus' "verklärten Leibe" laten contrasteren met het nietige lijf van de dode zelf |11|00'47" en 01'09"|. Het antwoord door de *capella* is pessimistischer, wat onder meer blijkt uit de meer statische weergave van het bezongen "Jammertal" en de gebalanceerde afwisseling tussen de drie hoge en de drie lage stemmen. De textuur wordt iets drukker naar

het einde toe, wanneer er sprake is van “Streit”. Daarna volgt opnieuw een duo, tussen de twee tenoren, dat qua muzikale stijl herinnert aan het eerdere “Das Blut Jesu Christi”, waarin niet toevallig eveneens de zondigheid van de mens centraal staat in een tegenstelling tussen de bloedrode schuld (“blutrot”, ook “rosinfarb”) en het wit van de genade (“schneeweiß”). Op het einde krikt een melodische uitbeelding van het woord “Wolle”, dat eveneens symbool staat voor de witte kleur, het tempo op |vanaf 11 | 03’35”. Tevens naar analogie met een vorig fragment volgt na dit duo terug een koraalpassage met een eenvoudige homofone zetting.

Bij de tekst “Gehe hin, mein Volk” (Jes. 26,20) zingt de alt voor de eerste keer als enige solist met begeleiding. De stijl is die van de toen populaire Italiaanse monodie, eerder neigend naar het recitatief dan naar een echte aria. Het doel is om de luisteraar direct aan te spreken, waarbij een plotse retorische pauze na “einen kleinen Augenblick” bijvoorbeeld bijzonder effectief is |11 | 05’10”. Daarna volgt met “Der Gerechten Seelen” de tekst die op de rand van het deksel van de lijk-kist was gegraveerd. Het ensemble van twee sopranen en bas zal in het laatste deel van de *Musikalische Exequien* nog een bijzondere betekenis krijgen. Na het eerste vers gaat de bas alleen verder, aangevuld door beide sopranen met gevarieerde herhalingen op “aber sie sind in Frieden”, de conclusie van het Bijbelcitaat. Vervolgens komt er opnieuw een monodische passage, met slechts één solist. Een tenor zingt alleen het begin van de psalmtekst “Herr, wenn ich nur dich habe” (Ps. 73,25-26). Vanaf “wenn mir gleich Leib und Seele” klinken de vier lage stemmen samen, eerst in langgerekte herhaalde tonen, daarna plots veel levendiger op de tekst “so bist du Gott”. De opeenvolging van drie Bijbelteksten in combinatie met de twee monodische passages verradt dat deze fragmenten een centrale en bijzondere plaats innemen in de totaalstructuur. Twee elementen wijzen ook vooruit naar het tweede en derde deel van de *Musikalische Exequien*: het dubbelkorige motet zal de tekst “Herr, wenn ich nur dich habe” hernemen, en het kleine ensemble dat is toegevoegd aan het *Canticum Simeonis* zal bestaan uit dezelfde solisten (twee sopranen en een bas) die hier de cruciale tekst op de rand van de lijk-kist voorzongen.

Bij het fragment “Er ist das Heil und selig Licht” citeert Schütz de originele koraalmelodie aanvankelijk in een imitatieve bewerking voor de drie bovenstemmen van de *capella*. Snel verschijnt echter terug de vertrouwde stijl met kleine dialoogstructuren, zeker wanneer ook de lage stemmen inzetten vanaf “der Preis” |12 | 08’45”. In het volgende solofragment, met een tekst die terugblijkt op een godvruchtig leven, laat Schütz twee bassen op een bijna komische wijze elkaars motieven imiteren, wat vooral hoorbaar wordt op de woorden “wenn’s hoch kömmt” |vanaf 12 | 00’10”. De aardse lasten van dat lange leven – “so ist es Müh und Arbeit”

|12|00'55"|- worden getypeerd door een dalende lijn, onderbroken door korte pauzes, die de stemmen na verloop van tijd voor elkaar invullen. De woorden "Müh und Arbeit" komen ook voor in het volgende fragment, dat opnieuw aan een koraal is ontleend. De zesstemmige bewerking is relatief uitgebreid, met ruimte voor verschillende groeperingen binnen het koor (per drie of vier stemmen) en opnieuw een imitatieve opbouw waarbij de stemmen één na één inzetten |12|02'01"|.

Met een overgang naar een lichte maat van drie, wisselt een tenorsolo de sfeer van het aardse in voor een sprankelende hoop op beter leven, dankzij het geloof in de "Erlöser". De koraalpassage die volgt neemt het dansante karakter over, dat trouwens nog dynamischer wordt door een regelmatige afwisseling tussen verschillende deelgroepen binnen het koor, met een gezamenlijk bevestigend "drum fahr ich hin mit Freuden" |12|04'33"|. Terug in een maat van twee, en bijgevolg minder zwaar, volgt dan de solistische zetting van de belofte "Herr, ich lasse dich nicht", overvloedig herhaald door wisselende groepjes van drie solisten. Opmerkelijk daarbij is de langgerekte chromatische baslijn, per halve toon stijgend en dalend bij de tekst "ich lasse dich nicht" (Gen. 32,27). Uiteindelijk mondt dit laatste Bijbelcitaat uit in de zesstemmigheid die ook voorkwam bij het begin van het "Gloria"-deel |10|00'28"|. Het laatste koraalfragment door de *capella* vormt als het ware de wederbelofte van de Heer, volgens de centrale stelling van de lutherse theologie: "mein Unschuld trägt die Sünden dein, da bist du selig worden". Schütz laat daarbij nog eens de verschillende koorstijlen de revue passeren: gezamenlijk declamerend bij het begin ("Er sprach zu mir"), opgedeeld in groepen van drie stemmen, dialogerend in korte en langere motieven, met een imitatieve opbouw naar het slotakkoord van dit eerste deel van de *Musikalische Exequien*.

Het tweede deel, het motet *HERR, WENN ICH NUR DICH HABE* |13|, is gebaseerd op een tekst die reeds integraal getoonzet werd in de *Begräbnis-Messe* zelf. De twee verzen uit psalm 73 (v. 25-26) stonden eveneens op de doodskist, maar worden nu nog eens extra belicht. Ze vormden immers het centrale thema van de *Leichenpredigt* waarop Schütz' dubbelkorige motet het muzikale antwoord vormt. Terwijl het fragment "Herr, wenn ich nur Dich habe" in de *Begräbnis-Messe* zelf was bestemd voor de eerste tenor alleen, later aangevuld met drie andere stemmen, gebruikt dit tweede deel twee vierstemmige koren. Als het ware in hun geloof gesterkt door de voorafgaande preek declameren de koren de boodschap in ritmisch herhaalde patronen. Helemaal volgens de principes van de dubbelkorige stijl die Schütz oppikte in Italië komen beide groepen samen op het einde van een zin, bij wijze

van climax na de gedurige herhalingen (zoals het aandringen op “allezeit meines Herzens Trost” op het einde van het motet). De grotere bezetting leent zich minder voor de imitatieve technieken die Schütz in de mis zelf toepaste, en ook het uitbeelden van betekenissen in de tekst is minder aanwezig. Het motet is dan ook vooral een zelfzekere bevestiging van het kernthema van de uitvaartdienst.

Het derde deel van de *Musikalische Exequien*, de kantiek *HERR, NUN LÄSSEST DU DEINEN DIENER* | 14 | is ook geschreven voor twee gescheiden ensembles, maar toch helemaal anders dan het dubbelkorige motet. Zoals aangehaald zingt een gemengd koor van vijf stemmen de afscheidswaard van Simeon (Lc. 2,29-32). Prins Heinrich vereenzelvigde zich graag met deze charismatische Bijbelfiguur, in die mate zelfs dat men (wellicht op testamentaire instructies van de prins zelf) wachtte met de begrafenis tot begin februari, wanneer met Lichtmis de opdracht van Jezus in de tempel wordt herdacht. De opening is opnieuw een ongebelegde *intonatio* en de muzikale schrijfwijze relatief eenvoudig en transparant. Na enkele maten schrijft Schütz dat het vijfstemmige koor “submisie” moet klinken, zachter dus dan bij het begin (“fortiter”), om ruimte te bieden aan twee sopranen en een bas die in de partituur een specifieke rol krijgen toebedeeld: de twee sopranen zijn engelen (“seraphim”) die een gelukzalige ziel (“beata anima”) vergezellen. Dat die ziel gestalte krijgt in een baspartij, verwijst nogmaals naar de persoon van prins Heinrich, die luidens zijn eigen lijkrede beschikte over een goede lage stem. Schütz’ indicatie dat de drie solozangers best op enige afstand van het koor en het orgel plaatsnemen (en bij voorkeur zelfs per tussenkomst op een andere plaats in de kerk), symboliseert des te meer de scheiding tussen de ten hemel varende overledene en de achterblijvende gelovigen. De tekst die de drie solisten doorheen de koorfragmenten weven bestaat opnieuw uit twee bijbelfragmenten: “Selig sind die Toten” uit de Apokalyps (Apok. 14,13) en “Sie sind in der Hand des Herren” uit het boek Wijsheid (Wijsh. 3,1), waaruit een naburig vers reeds geciteerd werd op de rand van het deksel van de lijkstrijk en dat door dezelfde stemmen werd gezongen. Op die manier sluit Schütz de cirkel van een fascinerend theologisch netwerk waarop zijn hele compositie is geënt. De muzikale waardigheid van een prinselijke uitvaart blijft daarbij klinken tot het slotakkoord: in tegenstelling tot wat gebruikelijk was, eindigen beide ensembles niet collectief, maar verdwijnt de gelukzalige ziel met de engelen voordat het koor de compositie in alle sereniteit tot een finaal rustpunt brengt.

Requiem (Messe des Morts)

JEAN GILLES

ca. 1700

- 1 “Victime de la mort dans la fleur de son âge, il nous fait regretter sa perte, par les morceaux qui nous restent de lui. Doué du génie le plus facile, peut-être aurait-il remplacé le fameux Lalande. Le *Diligam* de Gilles et sa *Messe des Morts* sont deux chef-d’oeuvres.” [“Ten prooi aan de dood in de fleur van zijn leven doet hij ons zijn verlies betreuren door de werken die ons van hem resten. Begnadigd met het meest vanzelfsprekende genie zou hij misschien wel de beroemde Lalande naar de kroon hebben gestoken. Het *Diligam* van Gilles en zijn *Messe des Morts* zijn twee meesterwerken.”]

Pierre-Louis D’Aquin, auteur van *Lettres sur les hommes célèbres sous le règne de Louis xv* (1752), was lang niet de enige commentator die de Provençaalse componist Jean Gilles (1668-1705) postuum bewierookte. In het achttiende-eeuwse Frankrijk werd Gilles op handen gedragen. Hoewel liefhebbers van de Franse barok hem nog steeds beschouwen als een van de beste componisten van religieuze muziek uit de gouden jaren van de Zonnekoning, is Gilles vandaag voor velen een illustere onbekende. De details van zijn levensloop vielen dan ook grotendeels tussen de plooiën van de tijd. Jean Gilles werd geboren in 1668, in Tarascon nabij Avignon, en stierf op 37-jarige leeftijd in Toulouse. In de korte tijd die hem gegund was, schopte hij het van leerling aan de koorschool van Saint-Sauveur in Aix-en-Provence tot *maître de musique* aan de kathedraal van Saint-Etienne in Toulouse, waar hij André Campra opvolgde in 1697. Naast zijn *Requiem* liet Gilles nog een mis en een vijftiental motetten na. Ongeveer evenveel andere motetten van zijn hand gingen verloren. Dat hij twee missen schreef, is opmerkelijk: het genre was niet erg populair bij Franse componisten uit de zeventiende

ca. 1700

en achttiende eeuw. Voor de liturgische muziek aan zijn hofkapel verkoos Louis xiv het *grand motet*, een cantatechtig genre dat zich doorgaans bediende van psalmteksten. Aangezien de voorkeuren van *le Roi Soleil* de muziekpraktijk in het hele land domineerden, voelden weinigen zich geroepen om de teksten van het misordinarium of de dodenmis op muziek te zetten. Wat dat betreft waren componisten als Gilles, André Campra en Marc-Antoine Charpentier (die elf missen schreef) behoorlijk eigenzinnig. Dat neemt niet weg dat Gilles' muziek, hoe origineel ook, onmiskenbaar het stempel van Versailles draagt.

Zijn *Messe des Morts* schreef Gilles in de laatste jaren van zijn leven. Hoogstwaarschijnlijk werd ze voor het eerst uitgevoerd op zijn eigen uitvaart in 1705. Over de ontstaanscontext van het werk zijn tegenstrijdige hypothesen overgeleverd. Een van de meest gedetailleerde verhalen vertelt Marc-Antoine Laugier in *Sentiment d'un harmoniphile* (1756). Twee jongemannen zouden Gilles hebben verzocht een dodenmis te schrijven voor hun overleden vaders, voormalige raadsheeren in het parlement. Tegen de tijd dat de componist zijn opdracht had voltooid, bleken de jongelui het rouwkleed te hebben afgeworpen. Ze weigerden met het afgesproken honorarium over de brug te komen, wat Gilles zo ergerde dat hij besloot om het *Requiem* pas op zijn eigen begrafenis te laten uitvoeren – aldus Laugier. Na de dood van Gilles kende zijn *Messe des Morts* een rijke uitvoeringsgeschiedenis, zowel in het Parijse *Concert Spirituel* als in de rest van het land. Volgens diezelfde Laugier weerklonk het werk op zowat elke achttiende-eeuwse uitvaart in Frankrijk, zelfs op die van prominente figuren als Jean-Philippe Rameau en Louis xv. In Zuid-Frankrijk werd het gebruikelijk om Gilles' *Introit*, *Graduel* en *Offertoire* te combineren met fragmenten uit het requiem van zijn tijd- en streekgenoot André Campra.

Gilles schreef zijn dodenmis voor koor, orkest en vocale solisten, ingedeeld volgens een typisch Frans, vijfstemmig systeem: *dessus* (sopraan), *haute-contre* (een altpartij die doorgaans werd gezongen door een hoge tenorstem), *taille haute* (tenor 1), *basse-taille* (tenor 2) en *basse* (bas). De exacte bezetting van het orkest is haast onmogelijk te achterhalen en dus een heikel punt voor al wie zich aan een uitvoering van dit *Requiem* waagt. Gilles' manuscripten gingen verloren, en uitgevers als Michel Corrette (1764) draaiden hun hand niet om voor verregaande aanpassingen en toevoegingen. Bovendien verschilde de uitvoeringspraktijk in de provincies aanzienlijk van die in Île-de-France. In Toulouse beschikte Gilles over een eerder bescheiden vocaal gezelschap van een zestal koorknapen en ongeveer evenveel professionele solisten – een bezetting die slechts bij feestelijke

gelegenheden werd uitgebreid. De instrumentale begeleiding beperkte zich meestal tot basso continuo. Wanneer Gilles' muziek werd uitgevoerd in het Parijse *Concert Spirituel* daarentegen, werden alle registers opengetrokken. Aan goede solisten was daar geen gebrek, en het bijna veertigkoppige koor werd ondersteund door een groot en kleurrijk orkest. Hedendaagse uitvoerders zien zich dan ook genoodzaakt (of uitgedaagd) om te experimenteren op basis van de beschikbare informatie, en dit binnen de stilistische grenzen die hun kennis van het Franse barokrepertoire toelaat.

- 2 Het *Requiem* van Gilles telt zeven delen (zie schema p.124). Uit het misordinarium nam de componist het *Kyrie*, *Sanctus* en *Agnus Dei* over; uit het proprium selecteerde hij het *Introït*, *Graduel*, *Offertoire* en de *Post-Communion*. De compositie is weldoordacht en samenhangend opgebouwd. De grote misdelen bestaan uit de opeenvolging van contrasterende fragmenten die een bepaalde thematiek in verschillende formaties verwerken, als in een muzikale caleidoscoop. Heel vaak wordt een thema of motief voorgesteld in een orkestinleiding of *symphonie*, waarna het door één of meerdere zangers wordt ontwikkeld in een solopassage of *récit*, om uiteindelijk bekroond te worden door het koor. Die stelselmatige evolutie van de bezetting voltrekt zich niet alleen binnen de meeste deelfragmenten, maar ook op het niveau van sommige misdelen zelf – een eenvoudig maar doeltreffend principe met een bezwerend effect. Ook op grotere schaal vertoont dit *Requiem* een sterke coherentie, onder meer door de terugkeer en ontwikkeling van muzikale ideeën over de delen heen. Het meest in het oog springende voorbeeld is het dodenmarsmotief waarmee het werk begint, en dat in sommige uitvoeringen wordt ingeleid door slagwerk. Hoewel dit motief niet veel meer om het lijf heeft dan een gepunt ritme (lang-kort-lang), zal het de compositie in alle mogelijke gedaanten overspoelen: langzaam en snel, instrumentaal en vocaal. Het typeert bijvoorbeeld het begin van de eerste tenorsolo, op de woorden “requiem aeternam” | 1 | 01'39” |*. Dit requiemmotief – een melodisch uitgewerkte variant van het ritmische dodenmarsmotief – duikt in meerdere misdelen op, nu eens duidelijk herkenbaar, dan weer licht vermomd. Gaandeweg ondergaat het een metamorfose waarbij de melodische beweging op de woorden

ca. 1700

* De tijdsaanduidingen verwijzen naar de opname uit 1989 o.l.v. Hervé Niquet, met als uitvoerders Véronique Gens (sopraan), Jean-Paul Fouchecourt (tenor), Hervé Lamy (tenor), Peter Harvey (bas), Jean-Louis Paya (bas) en Le Concert Spirituel (Musidisc France).

	OPBOUW		BEZETTING			TIMING	
	TEKST	VORM	VOC.	INSTR.			
Introït 12'09"	Requiem aeternam	A	A	T1	O	1	00'00"
	Et lux perpetua	B		S, B, K	BC, O	1	03'13"
	Te decet hymnus	C	B	S, B	BC, O	1	05'14"
	Exaudi	D		K	O	1	07'08"
	Requiem aeternam	A'	A	cf. A	cf. A	1	08'14"
	Et lux perpetua	B'		cf. B	cf. B	1	10'01"
Kyrie 02'15"	Kyrie eleison	A		T1	BC, O	2	00'00"
	Christe eleison	B		A, T1	BC, O	2	00'44"
	Kyrie eleison	C		K	O	2	01'21"
Graduel 03'51"	Requiem aeternam	A		B	O	3	00'00"
	In memoria aeterna	B		B, K	O	3	02'12"
Offertoire 07'55"	Domine Jesu	A		S, A, T1, B	O	4	00'00"
	Sed signifer Sanctus	B		S1, S2, A, B, K	BC, O	4	04'03"
	Hostias et preces	C		T1	BC, BL, STR	5	00'00"
	Fac eas Domine	D		B, K	BC, O	6	00'00"
Sanctus 03'02"	Sanctus	A		B, T2	BC, O	7	00'00"
	Hosanna	B		S1, S2, A, B, K	BC, O	7	00'53"
	Benedictus	C		A, T1, B	BC	7	01'17"
	Hosanna	B		cf. B	cf. B	7	02'32"
Agnus Dei 04'16"	Agnus Dei			B, K	O	8	00'00"
Post- communion 04'03"	Lux aeterna	A		B, K	O	9	00'00"
	Et lux perpetua	B		S, A, B, K	O	9	02'44"

S = sopraan (*dessus*); A = alt (*haute-contre*); T1 = tenor 1 (*taille-haute*); T2 = tenor 2 (*basse-taille*);

B = bas (*basse*); K = koor; BC = basso continuo, O = orkest, BL = blazers, STR = strijkers

„requiem aeternam“ een steeds kleiner spectrum bespeelt, van een octaaf in het Introït |1 | 01'39" - 01'50"| tot een halve toon in de Post-Communion |9 | 00'47" - 00'52"|. In het zog van deze transformatie neemt ook de complexiteit binnen het stemmenweefsel toe. Terwijl het koor in het begin van het Requiem nog veelal homogeen zingt, als één collectieve stem, bevatten onder meer het Offertoire en de Post-Communion fugatische passages waarin de verschillende stemmen elkaars inzetten imiteren en vervolgens hun eigen weg gaan binnen een indrukwekkend harmonieus geheel.

- 3 Naast de formele cohesie heerst in dit *Requiem* ook een soort eenheid van affect, een algemene sfeer die verrassend positief geladen is. Dit is geen zwaarbewolkte dodenmis, maar een werk waarin de gedachte aan het eeuwige licht zelfs de meest betrokken hemel doet opklaren. Zo telt de partituur opvallend veel fragmenten met de karakteraanuiding “Gay” [“vrolijk”]. Deze passages in levendige dansritmes verraden zowel de invloed van Gilles’ Provençaalse bakermat als die van het hof in Versailles. Ze zorgen voor een profane toets in het werk van deze componist, die uitsluitend geestelijk repertoire naliet. Vooral in de gracieuze driekwartsmaat voelt hij zich als een vis in het water; met hoorbaar plezier stelt hij de perceptie van de luisteraar op de proef door de driedelige cadans op vernuftige wijze aan het wankelen te brengen.

De invloed van de dans was slechts een van de aspecten die Gilles’ *Requiem* zo aantrekkelijk maakten voor het achttiende-eeuwse Franse publiek. Ook zijn frisse, vaak asymmetrische melodieën vielen in de smaak, net als de zoetvloeiende stemvoering vol voorstellen, trillers en andere versieringen. Gilles’ bijzondere aandacht voor tekstexpressie en woordschildering was eveneens op Franse leest geschoeid. Zijn tekstzetting is overwegend syllabisch; wanneer hij meer dan één noot toewijst aan een lettergreep, is dat geheid uit inhoudelijke overwegingen. Op harmonisch vlak blijft zijn avontuurlijkheid beperkt, al last hij nu en dan – alweer om expressieve redenen – een welgemikte dissonant in. Met complexe polyfonie springt Gilles erg spaarzaam om. De meeste koren in het *Requiem* zijn vijfstemmige monolieten waarin elk woord perfect verstaanbaar is. Imitatieve, fugatische koorpassages blijven beperkt tot de meest indringende tekstfragmenten. Het orkest speelt een belangrijke rol in de vele *symphonies* en *ritornelli*, maar staat daarnaast vooral ten dienste van het koor en de solisten. Af en toe worden geïsoleerde instrumenten(groepen) aan het woord gelaten in schilderachtige solo’s. Uit al deze stijlkenmerken blijkt dat helderheid en transparantie centraal staan in deze dodenmis, die zich dan ook gewillig laat ontdekken en doorgronden.

ca. 1700

Jean Gilles neemt de tijd om de bakens van zijn *Requiem* uit te zetten. Het *INTROÏT* is het langste deel van de compositie en weerspiegelt de globale structuur van de tekst: de antifoon “Requiem aeternam (...)” wordt gevolgd door het psalmvers “Te decet hymnus (...)” en daarna hernomen. De drie grote geleidingen van deze ABA'-vorm zijn op hun beurt onderverdeeld in contrasterende fragmenten. Zoals gezegd opent de uitgesponnen *symphonie* met het plechtige dodenmarsmotief

| 1 | 00'00" |, dat zijn ritme uitleent aan het requiemmotief. Dat laatste wordt voorgesteld door het orkest | 00'12" | en herhaald door tenor 1 op de woorden "requiem aeternam" | 01'39" |. Ondertussen blijft het dodenmarsmotief onverstoort doorklinken in het orkest. Dat de blik hier gericht is op de eeuwigheid, illustreren de eindeloze noten op het woord "aeternam" | 01'42" |. De rust wordt verstoord door het fragment "Et lux perpetua", waarvan Gilles aangeeft dat het vrolijk moet klinken | 03'13" |. Lange noten maken plaats voor een levendige dialoog tussen de instrumentale bovenstemmen en de basso continuo. In het schijnsel van het eeuwige licht wordt de muzikale textuur transparanter wanneer de sopraan, de bas en de continuo het orkest aflossen. Terwijl de ene solist het woord "perpetua" uitdost in een hoopvolle notensliert | 03'30" |, smeert de andere het breed uit | 03'50" |, als een echo van de eeuwigheid. De opgewekte stemming wordt bezegeld met een eensgezinde koorclimax. Het psalmvers begint in een elegante driekwartsmaat die doet denken aan een menuet. Onder subtiele continuobegeleiding kondigt de sopraan een loflied voor de Heer aan ("Te decet hymnus"), | 05'14" |. De basmelodie "Et tibi reddetur" | 05'43" | wordt aan weerszijden geflankeerd door een dansant *ritornello*, en hernomen door de sopraan en de bas in dialoog met een tweestemmige vioolsolo. Tot slot verklankt het homofone koor "Exaudi orationem meam" | 07'08" | het besef dat elke overledene voor de Heer moet verschijnen. Het heldere, consonante klankbeeld doet vermoeden dat dit voor Gilles geen schrikwekkend maar eerder een geruststellend vooruitzicht was. Door terug te keren naar het begin maakt de componist de cirkel van zijn intredezing rond. Met uitzondering van de inleidende *symphonie* worden het "Requiem aeternam" en het "Et lux perpetua" integraal herhaald.

Het gebalde *KYRIE* volgt de traditionele driedeling "Kyrie-Christe-Kyrie". Onaangekondigd door het orkest valt tenor 1 met de deur in huis. Zijn bede, "Kyrie eleison", verloopt in twee muzikale frasen die elk op zich én onderling een spel van vraag en antwoord spelen, eindigend op een volmaakt rustpunt | 2 | 00'00"-00'22" |. Hoewel deze passage ogenschijnlijk stabiel is, lijkt de melodie op een bepaalde manier toch tegen te stribbelen. Gilles kiest namelijk voor een statige maat van drie, maar haalt dit metrum haast onmerkbaar onderuit door een loopje te nemen met het natuurlijke woordaccent. Zo laat hij de beklemtoonde lettergreep "eleison" consequent samenvallen met de zwakke tweede tel van de driekwartsmaat, waardoor die laatste uit balans raakt. Het lijkt wel of de componist dit *Kyrie* in een maat van vier zat te neuriën terwijl hij het in een maat van drie noteerde.

De asymmetrisch meanderende melodie en het tegendraadse gedrag van de baslijn houden de schijn mee op. Na een instrumentaal *ritornello* volgt het “Christe”, dat voortbouwt op de thematiek en structuur van het eerste “Kyrie”, maar waarin alt en tenor 1 aan het woord komen | 00’44”|. Ook hier draait Gilles de luisteraar meermaals een rad voor de ogen, bijvoorbeeld door het beklemtoonde “Christe” op de zwakke laatste tel van de driekwartsmaat te plaatsen. De evenwichtige orkestrale tussenkomsten | 00’57”, 01’10”| bieden een welkom houvast. Wanneer het koor het tweede “Kyrie” aanheft – een duidelijke reïncarnatie van het dodenmarsmotief – kan de onderhuidse viertelsmaat eindelijk zegevieren | 01’21”|. Na een homofone start gaan de vijf koorstemmen elk hun eigen weg, om elkaar uiteindelijk terug te vinden in een brede, berustende slotcadens.

Met hun gepunte ritmiek en galante trillers bewijzen de openingsmaten van het *GRADUEL* dat Gilles allesbehalve ongevoelig was voor de muzikale modes van het moment. Toch verliest hij zich niet in holle frivoliteit. Integendeel, na de al bij al beheerste welluidendheid van het *Introït* en *Kyrie* vangen we in het *Graduel* een eerste glimp op van de schaduwzijde van de dood. Niet voor niets is dit het eerste requiemdeel in een mineurtoonard. De diepe bastoon en het gepunte motief aan het begin van de *symphonie* doen een zweem van dreiging intreden, die voorlopig wordt bezworen door het elegante ritme en de overvloedige versieringen. Toch lijkt ook het orkest onrustiger en minder homogeen dan voorheen. Gilles speelt verschillende timbres tegen elkaar uit, door instrumenten als de viool, de fluit en de bas solistisch in te zetten | 3 | 00’19”| en met elkaar te laten dialogeren | 00’33”|. Instrumentale motieven uit de *symphonie* keren later ook terug tussen de vocale fragmenten. Samen met de woorden “requiem aeternam” maakt ook het muzikale requiemmotief uit het *Introït* | 1 | 01’39”| een comeback in het *Graduel*, ditmaal in de baspartij | 00’43”|. De hoogste en laagste noot van het motief zijn al dichter naar elkaar toegegroeid: niet alleen is het dalende interval tussen “requiem” en “aeternam” kleiner geworden, binnen het woord “aeternam” daalt de melodie zelfs helemaal niet meer. Dat doet ze pas op de woorden “dona eis Domine” | 00’47”|, waarmee ze radicaal ingaat tegen haar voorganger uit het *Introït* | 01’59”|. Naast de vertrouwde woordschildering op “perpetua” | 01’33”; 01’47”; | 1 | 01’59”| stoffeert Gilles het woord “luceat” met springerige melismen, die de lichtstralen bijwijken haast letterlijk doen neerdwarrelen | 01’51”; 02’05”|). Net als in het *Introït* wordt het “Requiem aeternam” in dit *Graduel* gevolgd door een fragment dat bruist van optimisme | 02’12”|. Ditmaal gaat het om een koor op

het psalmvers “In memoria aeterna erit justus”, waarin Gilles de metrische spelletjes uit het *Kyrie* op de spits drijft. In een driedelige maatsoort zetten vrijpostige tegentijden de luisteraar voortdurend op het verkeerde been. Wie rechtvaardig is, hoeft het goddelijke oordeel niet te vrezen, maakt Gilles zich sterk. De herhaalde uitroepen “non, non, non!” in het koor – tot tweemaal toe onderbroken door de bas – bevestigen deze geruststellende gedachte | 02’31”; 03’11”; 03’29” |.

Bleef de dreiging die uitging van het *Graduel* nog vaag en onbestemd, dan wordt ze tastbaar aan het begin van het *OFFERTOIRE*. Zowel ritmisch als melodisch herinnert de inleidende *symphonie* sterk aan die van het voorgaande deel, maar het driedelige metrum en de bijbehorende *schwung* zijn spoorloos verdwenen, ten behoeve van een gewichtige maat van twee. Ook hier werpt de mineurtoonard een schaduw over de muziek. Een en ander heeft te maken met de onheilspellende tekst, een indringende smeekbede aan Christus om de verscheiden zielen te behoeden voor de kwellingen van het inferno. Deze beeldrijke poëzie is een kolfje naar de hand van de woordschilder in Gilles, die Christus’ heerlijkheid overdadig aanzet | 4 | 00’54” | en de afgrond waarvan sprake is onpeilbaar diep maakt | 01’22” |. De basmelodie “Domine Jesu Christe” begint met een nieuwe, nog sterker gereduceerde variant van het requiemmotief | 00’47” |, ditmaal op een andere tekst. Al gauw sluiten tenor 1, alt en sopraan zich één voor één met hetzelfde motief bij de bas aan | 02’05”; 02’18”; 02’23” |. Het krachtige kwartet dat zo ontstaat verleent de offerandethematiek nog meer zeggingskracht, en illustreert hoe de geleidelijke evolutie van het requiemmotief gepaard gaat met een toename van polyfonie en contrapunt in deze dodenmis. Expressieve dissonanten missen hun effect niet wanneer de hellepijnen door het vocale viertal worden voorgesteld | 02’50” |. En de melancholische fluiten die solistisch commentaar leveren | 03’08” | lijken wel echo’s uit de vergeetput. Zoals zo vaak in dit *Requiem* keert het muzikale tij. Na de presentatie van de helse gruwelen doemt een positief visioen op, waarin de engel Michaël de overledenen in het heilige licht binnenleidt | 04’03” |. Reden genoeg voor Gilles om zijn meest wervelende *ritornelli* en metrische goocheltrucs opnieuw boven te halen, en om te jongleren met wisselende vocale formaties en opgewekte blazerssolo’s. Hiermee vergeleken is het vers “Hostias et preces” | 5 | 00’00” | een oase van rust, bevolkt door tenor 1, basso continuo, solistisch bezette strijkers en blazers. Het *Offertoire* besluit met hernieuwde energie op de woorden “Fac eas, Domine, de morte transire ad vitam”, nu eens vertolkt door de bas, de continuo en kwieke hobo’s in twee stemmen | 6 | 00’00”;

00'18" |, dan weer door een uitbundig koor met orkestbegeleiding | 00'08"; 00'29" |. Structureel bestaat de offertoriumtekst uit twee passages die eindigen op hetzelfde vers, wat vier componenten oplevert: "Domine Jesu Christe" – "Quam olim Abrahæ" – "Hostias et preces" – "Quam olim Abrahæ". Die ABCB-vorm vertaalt Gilles in de opeenvolging van tweeledige en driedelige maatsoorten, die echter niet perfect samenvallen met de bovenvermelde tekstindeling. De componist vervlecht het vers "Quam olim Abrahæ" met de regels die eraan voorafgaan, wat vrij ongebruikelijk is: in bijna alle andere requiems wordt het als een zelfstandig fragment getoonzet.

Wie sinds het begin heeft meegeluisterd, herkent de stem van Gilles inmiddels blindelings. Ook het *SANCTUS* bestaat uit vier tekstonderdelen in een ABCB-vorm: "Sanctus"-"Hosanna"- "Benedictus"-"Hosanna". Deze structuur is herkenbaar in de muzikale zetting. Het galante "Sanctus" | 7 | 00'00" | begint met een bassolo en gaat over in een homofoon duo voor tenor 2 en bas. In het zalvende "Benedictus" | 01'17" | past Gilles een gelijkaardige interne opbouw toe, die hij uitbreidt tot een trio voor alt, tenor en bas. Het koortsachtige refrein "Hosanna" | 00'53" en 02'32" | is het voorbeeld bij uitstek van de manier waarop Gilles zijn thema's in een steeds wisselende bezetting laat horen, alsof hij vanuit verschillende perspectieven naar eenzelfde landschap kijkt.

ca. 1700

Grote contrasten blijven uit in het *AGNUS DEI*, dat baadt in de berusting van de slotbede "Dona eis requiem sempiternam". Gilles blijft trouw aan de traditie om de aanroeping van het Lam Gods drie keer na elkaar te presenteren. De eerste twee keer gebeurt dat door de bas, in een uitgestrekte melodie die zich – net als de orkestbegeleiding – ontvouwt in zacht voortschrijdende frasen. Typerend is een motief waarbij noten per twee worden verbonden in stapsgewijs stijgende of dalende lijnen. Deze 'zuchtfiguren' worden nu en dan in de verf gezet door melancholische blokfluiten | 8 | 00'53"; 01'38" |. Het koor dat instaat voor het derde "Agnus Dei" | 02'08" | gaat voort op hetzelfde mijmerende elan, met een enkel accent op de woorden "qui tollis peccata mundi" | 03'01" | aan het eind van het misdeel.

In meerdere opzichten vormt de *POST-COMMUNION* de bekroning van Gilles' *Requiem*. Niet alleen worden verschillende elementen uit de voorgaande delen hier gerecapituleerd, ook de algemene expressie krijgt onvervalste slotallures. De allereerste noot is exact dezelfde bastoon waarmee het *Graduel* en het

Offertoire openen, maar hier wordt meteen duidelijk dat we met een hoopvolle majeurtoonard te maken hebben. Ook nu is het de bas die na een *symphonie* de spits afbijt | 9 | 00'14" |. In zijn *récit* figureert het vertrouwde gepunte ritme uit het dodenmarsmotief meerdere keren na elkaar, op de woorden "lux aeterna", "luceat", "Domine", "sanctis", "in aeternum" en "pius es". Daarna slaat de toonard om van majeur in mineur en herneemt de bas het requiemmotief in zijn puurste vorm, op de woorden "requiem aeternam" | 00'47" |. Het is van alle franjes ontdaan en verworpen tot een soort reciteertoon die slechts heel even naar beneden afdwaalt. Deze essentiële gedaante van het requiemmotief is het uitgangspunt van de beklivende koorfuga die zich vervolgens ontwikkelt | 01'13" |. De vijf koorpartijen gaan één voor één met het motief aan de haal en ontwikkelen het elk op hun eigen manier, zonder de harmonie te verstoren. De meest complexe polyfonie prijkt dus aan het eind van deze dodenmis, al evolueert ook dit koorfragment geleidelijk naar een meer homofone samenklank. In plaats van het verwachte slotakkoord in mineur leidt een opvallende, stijgende lijn in de sopraanpartij een jubelend majeurakkoord in | 02'29" |. Maar Gilles blijft Gilles: na die grootse koorcadens lanceert hij een allerlaatste dansfragment in de maat van drie | 02'44" |. De levendige achtste noten en ondubbelzinnige woordschildering in dit "Et lux perpetua" verwijzen duidelijk naar het gelijknamige fragment uit het *Introït*, dat in de maat van twee stond. Dat metrische verschil vangt Gilles (ook hier) op met zijn welbekende kunstgreep van de impliciet tweeledige driekwartsmaat. Een anticiperende rust van twee tellen verleent het gepaste gewicht aan de goddelijke genade waarover het koor zingt in de uitgestrekte slotcadens.

KATHERINA LINDEKENS

Requiem

WOLFGANG AMADEUS MOZART

1791 (onvoltooid)

- 1 Mozarts *Requiem* baadt in een sfeer van mysterie. Zowel de geheimzinnige oorsprong als de noodlottige onvoltooidheid van het werk hebben reeds kort na de dood van de componist een stroom van geruchten, verdachtmakingen, vermoedens en verzinsels op gang gebracht die vandaag nog onverminderd gevoeld wordt. Zoals bekend, heeft Mozart (1756-1791) zelf nooit geweten wie de opdrachtgever van zijn dodenmis was. In de zomer van 1791 zou hij aangesproken zijn door een anonieme bode, die – zoals pas veel later zou blijken – gestuurd was door een zekere graaf Walsegg zu Stuppach (1763-1827). Deze Walsegg hield er de ietwat zonderlinge gewoonte op na om opdrachten te geven aan vooraanstaande componisten, vervolgens zelf de partijen voor de muzikanten uit te schrijven en de muziek ten slotte onder zijn leiding en in zijn eigen residentie te laten uitvoeren. Lang heeft men gedacht dat de jonge Walsegg zich daarbij wilde voordoen als de eigenlijke componist, maar andere getuigenissen suggereren dat het eerder ging om een spel waarbij de toehoorders moesten trachten de identiteit van de ware componist te achterhalen. Hoe dan ook zou de bode reeds bij de bestelling van de dodenmis aan Mozart het aanzienlijke bedrag van vijftientig dukaten geschonken hebben, een bedrag dat nog eens zou verdubbeld worden bij de aflevering van het voltooide manuscript. Zover kwam het echter nooit. Andere engagementen – onder meer de afwerking van de opera's *La clemenza di Tito* en *Die Zauberflöte* – verhinderden Mozart om meteen aan het requiem te beginnen. Toen hij er zich dan uiteindelijk toch ten volle kon op gaan toeleggen (allicht in oktober), werd hij vrij snel ziek en stierf hij (5 december). Al deze elementen samen – de onbekende opdrachtgever, de mysterieuze, zogenaamde grijze bode (“der

1791

graue Bote”), de verpletterende tijdsdruk, de stervende componist – hebben de verbeelding van velen aan het werk gezet. Franz Xaver Niemetschek, Mozarts eerste biograaf, stak al in 1798 het vuur aan de lont door enkele korte spookachtige scènes te schetsen waarin de bode onverwacht opdook om vervolgens ook weer spoorslags te verdwijnen. De Duitse muziekcriticus Friedrich Rochlitz gooide olie op het vuur door, zogezegd op basis van getuigenissen van Mozarts vrouw Constanze, een lange dialoog bijeen te fantaseren waarin de ontmoeting tussen Mozart en de bode in een quasi-Hoffmanniaans sfeertje gestalte wordt gegeven. Rochlitz doordrong deze dialoog met een overdreven krachtig doodsparfum door Mozart voor te stellen als een man die reeds op dat ogenblik “geplaagd werd door doodsgedachten” en “verzonken was in zwaarmoedige fantasieën”. Niemetschek van zijn kant versterkte die beeldvorming door te getuigen dat, alweer zogezegd volgens Constanze, Mozart in zijn laatste levensweken geobsedeerd was geraakt door de gedachte vergiftigd te zijn. Graag haalt men in deze context ook een (allicht onechte) brief van Mozart aan waarin deze zegt het beeld van de ongeduldige bode niet van zijn netvlies te kunnen branden, en te beseffen dat zijn requiem uiteindelijk zijn eigen dodenzang zal zijn: “Ecco il mio canto funebre, non devo lasciarlo imperfetto” [“Ziehier mijn zwanenzang; ik mag hem niet onvoltooid laten”]. In de negentiende en twintigste eeuw werd aan deze (pseudo-) historische getuigenissen een onvervalste artistieke dimensie toegevoegd. De Rus Alexander Puskin koppelde in een kort toneelstuk uit 1831 het verhaal van het gif aan de al dan niet vermeende rivaliteit tussen Mozart en Salieri, een gegeven dat enkele decennia later werd overgenomen door Rimsky-Korsakov in diens gelijknamige kameropera *Mozart en Salieri* (1898). Nog bijna een eeuw later, in 1979, schreef de Britse auteur Peter Schaffer dan zijn fameuze *Amadeus*, een theaterwerk dat vooral dank zij de filmadaptatie door Miloš Forman (1984) wereldberoemd is geworden. Hierin wordt Puskins vergiftigingsinterpretatie overgenomen, maar daarenboven wordt ook het hele bode-gegeven sterk uitvergroet en zelfs psychoanalytisch in verband gebracht met Mozarts problematische relatie met zijn dominante vader. Tevens wordt in *Amadeus* heel sterk gefocust op de doodzieke, opgejaagde Mozart die als een bezetene tot de laatste snik tracht om zijn requiem te voltooien. Het levert zonder meer schitterende en hoogdramatische cinema op, maar die beeldvorming valt eigenlijk niet te rijmen met de objectieve vaststelling dat Mozarts autograaf geen enkel spoor van fysieke of mentale verzwakking vertoont. In de muzikwetenschap wordt er dan ook van uitgegaan dat Mozart niet meer aan zijn dodenmis gewerkt heeft nadat hij gedwongen werd het bed te houden (vanaf 20 november).

Het is precies deze gedwongen onvoltooidheid die het mysterie rond het *Requiem* verder heeft aangezwengeld. Mozarts manuscript was op het moment van zijn dood immers totaal onafgewerkt, volstrekt onuitvoerbaar, en bijgevolg ook niet leverbaar aan de anonieme opdrachtgever. Allicht vooral gedreven door de bekommernis om de resterende vijftwintig dukaten voor een voltooid requiem niet te derven, is Constanze vrijwel meteen op zoek gegaan naar kandidaten die de dodenmis konden afwerken. Een blik op het oorspronkelijke handschrift maakt evenwel meteen duidelijk dat de voltooiing van de mis geen sinecure was – ondanks het feit dat er in de overleveringsgeschiedenis geregeld sprake is van enkele ‘papiertjes’ waarop schetsmateriaal van Mozart gestaan zouden hebben. Het requiem is inderdaad ontluisterend onafgewerkt: van de acht grote delen van het ons nu bekende werk is namelijk *enkel en alleen* het eerste gedeelte van het openingsdeel – het zogenaamde introitus (de eerste vier minuutjes van het *Requiem*, dus) – volledig door Mozart zelf afgewerkt. Van de meeste andere delen heeft Mozart uitsluitend de koorpartijen en de (becijferde) bas genoteerd, met hier en daar nog wat indicaties voor de verdere invulling van wat strijkers- en/of blazerspartijen. Dit geldt voor de hele partituur vanaf het *Kyrie* tot en met het offertorium, met uitzondering van het *Lacrimosa*, waarvan sowieso enkel de eerste acht maten geschetst zijn; daarna breekt de partituur af (zie verder). Naast deze ‘onvoltooiden’ delen zijn er ook nog vijf volledige delen waaraan Mozart, voor zover we vandaag kunnen nagaan, zelfs nooit is kunnen beginnen: het *Sanctus*, het *Benedictus*, het *Agnus Dei*, de *communio* en het *Lux Aeterna*. Dit alles in acht genomen hoeft het niet te verbazen dat meerdere kandidaten werden aangezocht én afhaakten vooraleer uiteindelijk Mozarts assistent Franz Xaver Süssmayr de taak tot een goed einde bracht: hij vulde de instrumentaties aan waar nodig, en voegde ook de vijf volledig ontbrekende delen toe. Voor de *communio* en het *Lux Aeterna* greep hij daarbij wel terug op Mozarts eigen muziek van het introitus (vanaf maat 19) en het *Kyrie*, waardoor het werk meteen ook een soort cyclische geslotenheid kreeg. Wat betreft het *Sanctus*, het *Benedictus*, en het *Agnus Dei* heersen er in het Mozart-onderzoek grote twijfels: de kwaliteit van deze composities is immers zo onvergelijkbaar veel beter dan Süssmayrs andere (lees: eigen) kerkmuziek, dat de meeste interpretatoren zich nauwelijks kunnen voorstellen dat Mozart er toch niet zelf op een of andere manier de hand zou hebben in gehad. Süssmayr zelf geeft in een brief uit 1800 alvast aan dat men uiteindelijk bij hem terechtgekomen was omdat men wist dat Mozart herhaaldelijk met hem “over de uitwerking van dit werk had gesproken”. In dezelfde brief schrijft hij ook dat hij het *Sanctus*, *Benedictus* en *Agnus Dei* zélf “eingerichtet” had, maar dit begrip is

	OPBOUW		BEZETTING		TIMING		
	TEKST	MUZIKALE ZETTING					
(i.)	Introitus 04'57"	Requiem aeternam	Mo	A	K	1	00'00"
		Te decet hymnus (Exaudi)	Mo	B1	S	1	02'03"
		Requiem aeternam/Dona	Mo	B2	K	1	02'39"
			Mo	A+B	K	1	03'13"
	Kyrie 02'56"	Kyrie + Christe	iSü	C (CP)	K	2	00'00"
(ii.)	Sequentia 19'41"	1. Dies irae (str.1-2)	iSü	A	K	3	00'00"
		2. Tuba Mirum (str.3-7)	iSü	B	Soli, TRB	4	00'00"
		3. Rex tremendae (str.8)	iSü	C	K	5	00'00"
		4. Recordare (str.9-15)	iSü	D	Soli	6	00'00"
		5. Confutatis (str.16-17)	iSü	E	K	7	00'00"
		6. Lacrimosa (str.18) m.1-8 m.9vv	iSü Sü	F	K	8	00'00"
(iii.)	Offertorium 06'52"	Domine Jesu	Sü	A	K	9	00'00"
		Quam olim Abrahae	Sü	B (CP)	K	9	02'07"
		Hostias	Sü	C	K	10	00'00"
		Quam olim Abrahae	Sü	B (CP)	K	10	01'16"
(iv.)	Sanctus 06'39"	Sanctus	Sü	A	K	11	00'00"
		Hosanna	Sü	B (CP)	K	11	00'47"
		Benedictus	Sü	C	Soli	12	00'00"
		Hosanna	Sü	B (CP)	K	12	04'49"
Agnus Dei 03'25"	Agnus (Agnus) (Agnus)	Sü	A	K	13	00'00"	
		Sü	A1	K	13	01'00"	
		Sü	A2	K	13	02'07"	
(v.)	Communio 05'45"	Lux aeterna	SüM	> Introitus B1	S	14	00'00"
		(Lux aeterna)	SüM	> Introitus B2	K	14	00'41"
		(Requiem aeternam/ Dona)	SüM	> Introitus A+B	K	14	01'25"
		Cum sanctis tuis	SüM	> Kyrie C (CP)	K	14	02'52"

Mo = volledig Mozart; iSü = instrumentatie door Süßmayr; Sü = volledig Süßmayr?; SüM = Süßmayr op basis van eerdere muziek van Mozart uit dit requiem; (CP) = contrapuntische zetting; K = koor; S = sopraan; TRB = trombone

dermate vaag dat het eigenlijk geen verdere conclusies toelaat. Hoe dan ook, velen vermoeden dat de eerder vernoemde 'papiertjes' wel eens een rol zouden kunnen gespeeld hebben in de voltooiing, en dat met andere woorden de muzikale kern van elk van de ongeschreven delen wel degelijk door Mozart zelf aangedragen geweest moet zijn. In ieder geval is op het finale afschrift van de partituur enkel

en alleen de naam van Mozart zelf terug te vinden. Mogelijk spelen financiële motieven hier alweer een doorslaggevende rol, maar desalniettemin spreekt het tot de verbeelding dat bovenaan de eerste pagina van het manuscript in *Süssmayrs handschrift* te lezen staat: “door mij, W.A. Mozart eigenhandig [!] geschreven in 1792 [!]” – alsof Mozart vanuit het dodenrijk alsnog zélf zijn *Requiem* had weten te voltooien.

Vanzelfsprekend veroorzaakt een ‘oneigenlijke voltooiing’ niet alleen voldoening, maar ook veel wrevel, ontevredenheid, of een onstuitbaar verlangen naar verbetering. Vooral in de tweede helft van de twintigste eeuw hebben nogal wat onderzoekers de nood gevoeld om Süssmayrs versie af te wijzen, te corrigeren, of te vervangen door nieuwe completering. Sommigen gingen daarvoor terug op de gedeeltelijke instrumentatie die Joseph Eybler, een andere assistent van Mozart, realiseerde nog voor Süssmayr aan zijn voltooiingsarbeid begon (zie bv. de voltooiing door Franz Beyer, zoals te horen in een uitvoering door Nikolaus Harnoncourt uit 1982). Anderen gingen radicaler te werk: ze schraptten de door Süssmayr ‘gecomponeerde’ delen of vervingen ze door eigen werk (bv. de bewerkingen door Duncan Druce (opgenomen door Roger Norrington in 1992) of Richard Maunder (opgenomen door Christopher Hogwood in 1998)). Sommige van deze nieuwe voltooiingen leveren alvast interessante inzichten op, maar vaak ook zeer verwarde reacties bij luisteraars die Mozarts *Requiem* volledig identificeren met de gangbare Süssmayr-versie. Bovenal intrigerend is dat in meerdere twintigste-eeuwse voltooiingen, onder meer die van Druce en Maunder, een “Amen”-fuga is toegevoegd aan het einde van de *Sequenz*. Hiervoor baseerden beide arrangeurs zich op het enige vandaag nog bewaarde ‘papiertje’ met schetsmateriaal van Mozart, waarop de aanzet tot een dergelijke “Amen”-fuga terug te vinden is. Redelijkerwijze (al zijn er ook tegenargumenten) kan worden aangenomen dat dit “Amen”-fragment inderdaad als contrapuntische apotheose van de hele *Sequenz* bedoeld was, veeleer dan de sobere, korte en plechtstatige “Amen”-cadens waarmee de *Sequenz* in de Süssmayr-versie nu afgesloten wordt.

- 2 De officiële partituur van Mozarts *Requiem* is verdeeld in acht grote delen, waarvan er sommige uit meerdere kleine deeltjes bestaan (zie schema p. 134). Vanuit muzikaal oogpunt is de structuur van Mozarts *Requiem* wel enigszins verschillend, doordat hier en daar twee opeenvolgende delen worden samengesmeed tot grotere muzikale complexen. Zo horen het *Introitus* en het *Kyrie* samen, evenals het *Sanctus* en *Benedictus* en het *Agnus Dei* en de *communio*. De hieruit

resulterende vijfdelige opdeling wordt vooral ondersteund door het feit dat elk van deze vijf grote delen in deze constellatie toewerkt naar een fugatische apotheose: in delen I. en V. gaat het zelfs om dezelfde fuga, twee keer gezet op een verschillende tekst (respectievelijk “Kyrie” en “Cum sanctis tuis”). In de delen III. en IV. is er telkens een dubbele structuur aanwezig (respectievelijk *Domine Jesu / Hostias*, en *Sanctus / Benedictus*), waarbij elk deeltje door een fuga gevolgd wordt (respectievelijk op “Quam olim Abrahae” en op “Hosanna”). De enige uitzondering lijkt op het eerste gezicht de sequentia te zijn, die namelijk eindigt met de homofone “Amen”-cadens van het *Lacrimosa*. Het hierboven aangehaalde “Amen”-papiertje lijkt echter voor velen juist een versterking te zijn van de hypothese dat Mozarts requiem inderdaad in vijf grote delen is geconcipieerd.

- 3 Mozarts *Requiem* ademt vanaf de allereerste maten een heel bijzondere sfeer uit. De muziek klinkt donker en dreigend, maar tegelijk ook meeslepend en melancholisch. Behalve het gebruik van de toonaard re klein, die Mozart wel vaker hanteerde om indringende dramatische spanningen weer te geven, speelt ook de instrumentatie daarbij een bepalende rol. In het begin van het introitus (niet te vergeten het enige deel dat Mozart volledig zelf instrumenteerde!) vertrouwt hij, tegen een achtergrond van haperende strijkers, de melodie eerst toe aan de fagotten om haar meteen daarna te laten imiteren door de bassethoorns. Vooral de klank van de bassethoorns – een soort klarinetten met een ietwat diepere en donkerdere klank – zorgen voor een ingetogen coloriet, dat eigenlijk het hele verdere requiem zal kleuren. Mozart maakt immers nergens gebruik van hogere houtblazers zoals fluiten of hobo’s, en er zijn eigenlijk ook geen indicaties dat hij dergelijke instrumenten verderop in zijn requiem zou willen hebben binnenbrengen. Trompetten en trombones komen daarentegen wel geregeld voor. De eerste (overigens steevast in combinatie met de pauken) worden vooral ingezet om krachtige accenten te plaatsen of om turbulente passages extra in de verf te zetten; de laatste blijven – de enigszins voor de hand liggende solo in het *Tuba mirum* niet meegerekend – grotendeels op de achtergrond ter verdubbeling van de koorpartijen, maar precies vanuit die positie hebben ze een doorslaggevende impact op de sombere ondertoon van het hele requiem. Verder is ook de inbreng van de solostemmen eerder beperkt; slechts nu en dan treden ze op de voorgrond, en meestal kort. De ware protagonist van het *Requiem* is bijgevolg het koor, dat doorlopend begeleid wordt door het orgel, de cello’s en de basviolen, en daardoor vrijwel voortdurend vanuit een onbestemde diepte lijkt te opereren. Naast de

toonaard en de sonoriteit is natuurlijk ook de stijl van het *Requiem* heel bijzonder. Nadat Mozart in 1781 de bisschop van Salzburg de rug had toegekeerd om zich als (zo) onafhankelijk (mogelijk) kunstenaar in Wenen te vestigen, had hij eigenlijk nog nauwelijks kerkmuziek geschreven. Weliswaar kreeg hij, enkele maanden voor de requiemopdracht hem bezorgd werd, de belofte dat hij op termijn Leopold Hofmann zou mogen opvolgen als kapelmeester aan de Weense Stephansdom, doch zover is het nooit gekomen. Het vooruitzicht impliceerde echter wel dat Mozart in de nabije toekomst meer kerkmuziek zou moeten gaan schrijven, en mogelijk zag hij zijn *Requiem* als een interessante uitdaging in die richting. Fascinerend is echter vooral dat Mozart in het requiem enerzijds laat blijken dat hij de typische archaïsmen van de kerkmuziek nog perfect onder de knie had (de contrapuntische technieken en vormen, de ouderwetse cadenspatronen, het wat stereotiepe gebruik van barokke figuren), maar dat hij deze tegelijkertijd wist te combineren met een expressiviteit die aan de kerkmuziek waarlijk theatrale allures verleent.

Het *INTROITUS REQUIEM AETERNAM* bestaat uit drie segmenten die op een ingenieuze manier in elkaar overlopen. Het eerste segment is naar alle waarschijnlijkheid gebaseerd op het koor *The Ways of Zion Do Mourn* uit Georg Friedrich Händels *Funeral Anthem for Queen Caroline* uit 1737. Hieruit blijkt niet alleen de intense liefde die Mozart sedert het begin van de jaren 1780 koesterde voor Händels muziek, maar ook zijn intentie om aansluiting te zoeken bij een ietwat ouder stijlidoom. Het eerste deel van de tekst is imitatief getoontzet in een geleidelijk opklimmende lijn (A) | 1 | 00'00" |*; vrij snel echter, en vooral zonder dat er een radicale breuklijn is, komt Mozart terecht in een krachtige homofone zetting die het eeuwige licht ("lux aeterna") optimaal moet laten schitteren. Het tweede tekstsegment, het psalmvers "Te decet hymnus", wordt op een ingehouden en gebonden manier gepresenteerd door de solosopraan (B1) | 02'03" |. Al snel nemen de koorsopranen de melodie van de soliste over, doch de zachtjes neerddarrelende strijkerslijnen hebben nu plaats moeten ruimen voor puntige tussenkomsten in de strijkers en fagotten en enkele krachtige "Exaudi"-stoten in de andere koorpartijen (B2) | 02'39" |. Al snel neemt het koor weer over. In het derde segment voegt Mozart

1791

* De tijdsaanduidingen verwijzen naar de live-opname uit 2003 o.l.v. Nikolaus Harnoncourt, met als uitvoerders Christine Schäfer (sopraan), Bernarda Fink (alt), Kurt Streit (tenor), Gerald Finley (bas), het Arnold Schönberg Chor, en het Concentus Musicus Wien (Deutsche Harmonia Mundi).

verschillende elementen samen | 03'13" |: hij herneemt de textuur en de sonori-teit van het begin, maar hij combineert daarbij meteen de "requiem aeternam"-melodie met de begeleidingsfiguren van het "te decet". De twee elementen worden in vrij contrapunt verwerkt, om uiteindelijk nogmaals het "lux perpetua" te laten stralen. In de slotmaten evenwel neemt Mozart gas terug: hij laat de muziek plots verzachten en uitdeinen in een cadens die om verdere voltooiing smeekt. De oplossing van deze harmonische spanning wordt geboden door het KYRIE | 2 |, een fuga die overigens eveneens op een Händeliaans model gebaseerd is, meer bepaald het slotkoor uit de *Dettinger Anthem* (1742). De twee motieven die Händel in dit koor presenteert, respectievelijk op de teksten "Alleluia" en "We will rejoice in the salvation", neemt Mozart voor het "Kyrie" en het "Christe" nagenoeg letterlijk over. Van een traditionele driedeling op basis van de teksten "Kyrie-Christe-Kyrie" is in Mozarts compositie overigens helemaal geen sprake. De twee motieven (en bijgevolg ook de twee teksten) worden, net zoals bij Händel, simultaan uitgewerkt. Eenmaal vertrokken stoomt de muziek minutenlang door, om ten slotte het hele contrapuntische bouwwerk af te sluiten met een expliciet archaïserende, homofone slotcadens.

De SEQUENTIA of "Sequenz" is het meest beeldende deel uit het hele requiem. Vanzelfsprekend ligt dit geïmpliceerd in de vaak bezwerende tekst die er de basis van vormt: de angst voor de goddelijke wraak en de onverbiddelijke vergelding op de 'dag des oordeels' staan voortdurend op de voorgrond, al is de finale drijfveer juist wel om voor alle zonden vergeving af te dwingen. Mozart heeft de volledige tekst verdeeld over zes onderdelen van verschillende lengte (*Dies Irae*: 2 strofen, *Tuba mirum*: 5, *Rex tremendae*: 1, *Recordare*: 7, *Confutatis*: 2 en *Lacrimosa*: 1). De sfeer tussen (en soms ook binnen) de verschillende onderdelen is zeer contrastrijk en heeft theatrale allures. De overbekende *DIES IRAE*-inzet bepaalt meteen de temperatuur | 3 | 00'00" |: de gevreesde hel barst los met tremolofiguren die nooit meer tot rust komen. De muziek bibbert en beeft door de talloze herhaalde nootjes, syncopen, driftige akkoordbrekingen en octaafsprongen. In de tweede helft van de compositie, nadat de twee strofen allebei al twee keer voorbijgevlamd zijn, krijgt de "tremor" ["schrik"] haar meest dreigende gestalte | 00'47" |: de zinnen bestaan enkel nog uit de voortdurende afwisseling van twee vlak bij elkaar liggende toonhoogtes die zo zelf een siddering lijken voor te stellen; de instrumenten ondersteunen die zenuwachtige trilling en zwepen haar meteen weer verder op met de eerder genoemde technieken.

Na het *Dies Irae* komt het *TUBA MIRUM* als een verademing. Het gewelddadige tutti maakt plaats voor ingehouden strijkers en een plechtstatige alttrombonesolo, en het koor laat het woord aan de solisten | 4 | 00'00" |. Achtereenvolgens treden de bas, de tenor (2 strofen), de alt en de sopraan op de voorgrond, een opgaande lijn van stemtypes die culmineert in een kort homofoon ensemble. De trombone zelf soleert enkel tijdens de eerste strofe, althans voor zover Mozart de partij zelf heeft neergeschreven. Structureel is elk van de vijf strofen gekoppeld aan een eigen zetting, al zijn de overgangen verre van bruusk. Eerder is er sprake van een licht toenemende animositeit in de begeleidingspartijen, die meer spanning verraad dan de relatief lyrische zangpartijen zelf willen toegeven: na de gedragen bassolo verschijnt in de twee tenorstrofen een puls van herhaalde korte noten | 01'08" |, die vanaf "unde mundus" overgaat in een nog onrustiger tegen-tijd-motief | 01'45" |, dat ook in de alt- en sopraansolo grotendeels doorloopt. Pas in de loop van het slotvers van het *Tuba mirum* keert een zekere kalmte weer, die bestendigd wordt door het eerder aangehaalde slotensemble.

Het aansluitende *REX TREMENDAE* is het enige deeltje uit de *Sequenz* dat slechts één strofe uitwerkt. De basis vormt een krachtige en gepunte dalende toonladderfiguur die in feite pas in de allerlaatste maten zal worden uitgevlakt. De muziek begint, zoals door de tekst gesuggereerd wordt, majestueus: de gevreesde goddelijke koning ("Rex") wordt door het koor met de nodige bombarie aanroepen, fortissimo en homofoon | 5 | 00'00" |. Weldra gaat echter een meer vleiende toon overheersen, waarbij de stemmen hun god loven om zijn vergevingsgezindheid: de krachtige aanspreking van het begin gaat over in lange, lyrisch door elkaar dwarrelende lijnen, die weliswaar nog steeds verlevendigd worden door het opborrelen van de gepunte toonladderfiguren | 00'32" |. Een totale sfeerwisseling komt er pas in de toonzetting van het laatste vers: na de haast theatrale egards aan het begin en na het 'gunstig stemmen' in het midden volgt nu een bedeesde smeekbede: "Salva me, fons pietatis" ["Red mij, mij uw trouw betonend"] | 01'23" |. Het is alsof er een schaduw glijdt over de muziek: de stemmen verstillen, de puntige toonladders doven uit, enkel deemoed blijft over, en pure hulpeloosheid.

De ingetogenheid van dit slot loopt door in het *RECORDARE*, met voorsprong het langste deel uit de *Sequenz*. Na het koor zijn het opnieuw de solisten die het heft in handen nemen, maar deze keer in een voortdurend wisselend kluwen, eerder dan in afzonderlijke solo's. Door de prominente aanwezigheid van de (door Mozart aangeduide!) bassethoorns, door de kop van hun melodie én hun imitatie op afstand van één maat, en mogelijk ook door de gelijke klank van de eerste

lettergreep (“Rec-”/“Req-”) roept het begin van het *Recordare* sterke reminiscenties op aan het begin van het *Requiem* zelf. Desalniettemin heeft het *Recordare* ook een duidelijke eigenheid die vooral gebaseerd is op de veelvuldige herhaling van vloeiende toonladderfiguren waarmee de cello’s de compositie openen. Als een rode draad loopt dit motief doorheen het *Recordare*: het fungeert als inleiding en slot, en introduceert en/of begeleidt niet minder dan vijf van de zeven getoonzette strofen. Wanneer dit niet het geval is, blijkt de tekst zelf gezet als een gevarieerde versie van het motief (“Qui Mariam absolvisti” | 6 | 03’56”), of is er een structurele reden. Dit laatste geldt voor de slotstrofe: aanvankelijk grijpt deze namelijk terug naar het derde (!) vers van de “Juste Judex”-strofe (vergelijk | 05’15” | met “ante diem” | 02’47”), maar na enkele maten sijpelt het motief alweer binnen (“statuens in parte dextra” | 05’39”). Heel opvallend is de soepelheid en de elegantie van het *Recordare*, dat als zodanig een belangrijk rustpunt vormt vooraleer de hel opnieuw losbarst.

In het *CONFUTATIS* trekt Mozart inderdaad opnieuw alle registers open: pauken, trompetten, trombones, fagotten, koor, kortom iedereen die in het *Recordare* gespaard bleef, wordt opnieuw op het appel gevorderd. Aanvankelijk, wanneer de tekst spreekt over het oplaaien van de vlammen en het verteren van de vervloekten, sluit Mozart aan bij de dreigende sfeer van het *Dies Irae*, vooral door het obstinate ritmische grommen in de strijkers | 7 | 00’00”. Maar net zoals op het einde van het *Rex tremendae* slaat de sfeer om van zodra het koor een meer smekende toon aanslaat: “Voca me cum benedictis” [“Roep mij uit als uitverkoren”], klinkt het nu, als een versterkte echo van het eerdere “Salva me” | 00’17”. Het gegrom verstomt, de combattieve mannenstemmen worden zachtjes weggewimpeld door de serene, quasimonotone bedde van de alt en sopranen. Mozart voert het conflict deze keer nog verder op: het “Confutatis”-geweld neemt plots weer over | 00’34”, maar wordt meteen teruggedrongen door een nog meer uitgesponnen verzoek om genade | 00’54”. Pas in het tweede deel van het *Confutatis*, waarin de “Oro supplex”-strofe getoonzet wordt, klitten de hoge en lage stemmen samen in hun gemeenschappelijk verlangen naar vergeving. Op het moment waarop een nieuwe *Confutatis*-uitbarsting had kunnen plaatsgrijpen, kiest Mozart ervoor de muziek te bevriezen | 01’27”. Een geleidelijk dalende baslijn, gecombineerd met rusteloze tintelingen in de strijkers en trage akkoorden in de bassethoorns – de trombones zijn door Süßmayr toegevoegd – begeleiden een schijnbaar onmachtig smeken, dat steeds zwakker klinkt en uiteindelijk uitmondt in het oeverloos droevige *Lacrimosa*.

Het *LACRIMOSA* zelf is van begin tot einde inderdaad een treurzang. De muziek sleurt zich voort met een haperend en strompelend motief dat traditioneel

verbonden is met een retoriek van zuchten, snikken en algehele moedeloosheid. Maar toch biedt zij ook weerstand tegen deze somberheid: de idee van de zondige mens die uit zijn as verrijzen zal (“Qua resurget ex favilla”) krijgt gestalte in een geleidelijk opklimmende lijn die, noot per noot, niet minder dan anderhalf octaaf overbrugt |vanaf 8 |00’25”|; het zijn de allerlaatste Mozart-maten, en tevens mee van de meest indrukwekkende van het hele *Requiem*. Niet minder meesterlijk echter is hoe Süßmayr (!) deze gedachte omkeert in de slotmaten van het *Lacrimosa*: de koortsachtig stijgende lijn (met noten die niet alleen hoger worden, maar ook langer en luider) wordt finaal gecounterd door een haast even lange dalende lijn die berusting en overgave uitdrukt op de woorden “dona eis requiem” |02’16”|. Daarna volgt enkel nog – bij gebrek aan een authentieke uitwerking van Mozarts “Amen”-fuga – een sobere “Amen”-cadens, die weliswaar het *Lacrimosa* een prachtig einde toebereidt, maar eigenlijk niet in verhouding staat tot de meer dan twintig minuten durende *Sequenz* als geheel. Een andere mogelijkheid is echter om het *Lacrimosa*-deel in zijn geheel als de afsluiting van de *Sequenz* te zien. Deze visie is vooral plausibel door de nagenoeg symmetrische opbouw van de eerste vijf onderdelen van de *Sequenz*: de onpare worden namelijk gezongen door het koor, zijn uitbundig en rijk geïnstrumenteerd, verwerken weinig tekst, en staan in een kleine tertstoonnaard; de pare onderdelen daarentegen zijn gereserveerd voor de solisten, voeren een meer lyrische toon, hebben een beheerster coloriet, zijn tekstrijk, en staan beide in een grote tertstoonnaard. Het *Lacrimosa*, dat onmiddellijk op het *Confutatis* aansluit (*attacca*), zou zodoende als een soort appendix fungeren, een paradoxale apotheose van de hele smeekbede waarin op het allerlaatste moment de sombere sonoriteit van re klein alsnog wordt omgebogen in een voorzichtig stralend re groot.

Na de lange *Sequenz* volgt het OFFERTORIUM, dat door Mozart in vier segmenten is verdeeld: de basistekst bestaat uit twee onderdelen, het *Domine Jesu* en het *Hostias*, die telkens afsluiten met een fugatische zetting van het gemeenschappelijke slotvers “Quam olim Abrahae promisisti”. Het geheel heeft dus een ABCB-structuur, waarbij A en C niet enkel contrasteren met B, maar vooral ook met elkaar. In essentie ligt dit contrast vervat in de tekst zelf. Het *Domine Jesu*, hoewel afkomstig uit een totaal andere context, maakt in zijn eerste zes verzen gebruik van eenzelfde pathetische retoriek als het “Dies irae”-gedicht, zij het niet op rijm: Jezus wordt aanroepen als “Rex gloriae”, en vervolgens gesmeekt om de doden te sparen uit de muil van de leeuw en de afgronden van de hel. De angst

krijgt gestalte in imitatieve forte-passages vol syncopen of motorisch hame-rende begeleidingsfiguren; de hoop op verlossing uit zich in meer homofone uitroepen (“Libera eis” | 9 | 00’41” |) die al snel overwoekerd worden door nieuwe, imitatief gezette angstvisioenen (“Ne absorbeat”, | 01’01” |). Bij het zevende vers nemen de solisten – voor het eerst in dit requiem samen met het koor in het-zelfde deel! – even over | 01’31” |, in een contrapuntische stijl die toewerkt naar de “Quam olim”-fuga | 02’07” |. Het tweede *Offertorium*-onderdeel, het *Hostias*, heeft een veel ingetogener karakter | 10 | 00’00” |: het zuivert het eerdere smeken van zijn onrust, zodat het koor twee minuten lang – een extreem lange tijdsduur in Mozarts contrastgrage compositiepraktijk! – zijn eenvoudige homofone zang-wijze kan ontplooiën. Opnieuw sluit het “Quam olim”-fragment aan, identiek getoonzet, en aanknopend bij de Zuid-Duitse traditie om dit vers fugatisch uit te werken | 01’16” |.

Hier eindigt in feite Mozarts *Requiem*. Het *Sanctus*, *Benedictus* en *Agnus Dei* zijn in het beste geval in de kiem aan zijn geest ontsproten, terwijl de *communio* gewoon de muziek van het introitus en het *Kyrie* herneemt. Los daarvan zijn het *Sanctus*, *Benedictus* en *Agnus Dei* natuurlijk ook liturgische teksten die niet even karakteristiek zijn voor de dodenmis als bijvoorbeeld de *Sequenz*, en die zich als zodanig ook minder lenen voor de doorgedreven doodsretoriek van de eer-dere delen. Desalniettemin is Süßmayr er wonderwel in geslaagd om de globale impact van de door Mozart gecomponeerde requiemdelen grotendeels verder door te zetten. In het *SANCTUS* en *BENEDICTUS* | 10, 11 |, dat in feite dezelfde basis-structuur heeft als het *Offertorium* (ABCB, waarbij B opnieuw staat voor een fuga-tische uitwerking) lukt dit onder meer door de kop van het *Sanctus* af te leiden uit die van het “Dies irae”-deel: de melodienoten en de akkoorden zijn wezenlijk dezelfde, en ook de volledige instrumentatie en de “tremor”-figuren zijn overge-nomen. Weliswaar is de gestiek hier breder en plechtiger, maar de intrinsieke dramatiek van al deze elementen blijft wel doorzinderen in dit overigens bijzon-der korte deel. Het *Benedictus* biedt, net zoals het *Hostias* maar met andere mid-delen, een tegengewicht voor het voorafgaande: lyriek versus pathetiek, solisten versus koor, de uitsparing van de pauken en trompetten (op enkele overgangs-maten na) versus tutti, en een voorzichtig imitatieve zetting versus een overwe-gend homofone textuur.

Ook voor het *AGNUS DEI* | 12 | ten slotte is Süßmayr te rade gegaan bij compositorische elementen die reeds in de door Mozart uitgeschreven delen terug te vinden waren: de eerste maten van de baslijn van het *Agnus Dei* zijn qua noteninhoud namelijk een letterlijke weergave van de openingsmelodie van het *Requiem*. Dit versterkt natuurlijk de hierboven aangehaalde interpretatie om het *Agnus Dei* en de *communio* als één muzikaal geheel te zien, des te meer omdat in het *Agnus Dei* tot driemaal toe de tekst “dona eis requiem” weerklinkt, die een onmiddellijke variant is op het “requiem aeternam dona eis” uit het introitus. Dit recapitulerende effect wordt nog versterkt doordat de *communio* begint met de tekst “Lux aeterna luceat eis”, wat op zijn beurt een variant is van het tweede introitusvers “et lux perpetua luceat eis”. Nog los van deze structurele verbanden is ook de opbouw van het *Agnus Dei*, ondanks zijn enorme eenvoud, bijzonder slagkrachtig: driemaal wordt het *Lam Gods* aanroepen, telkens twee tonen hoger, en telkens ook uitgesponnen in een resoluut stijgende lijn die gecounterd wordt door neerdwarrelende vioolfiguraties. Driemaal ook volgt het “requiem”-antwoord, verstild en enkel ondersteund door de strijkers die niets anders doen dan de stemmen verdubbelen en deze daardoor nog ijler laten klinken. De laatste keer wordt de cadensspanning pas opgeheven door de eerste noot van de meteen aansluitende *COMMUNIO* | 13 |, waarna de muziek van het introitus (grotendeels) en het *Kyrie* (helemaal) op een andere tekst hernomen wordt.

Grande Messe des Morts

HECTOR BERLIOZ

1837

- 1 “Les trois jours glorieuses” in juli 1830 maakten van Frankrijk plotsklaps een heel ander land. Na het streng absolutistische regime van Charles x werd de liberale koning Louis Philippe op handen gedragen. Het land herademde. Ook het artistieke leven bloeide als nooit tevoren, en al snel groeide Parijs uit tot de culturele hoofdstad van Europa. Het vrijheidsideaal van de Julirevolutie had zich genesteld in de geesten van de meest uiteenlopende bevolkingsklassen, maar bijzonder populair bleek het vooral bij een jonge generatie kunstenaars. Tot hen behoorde ook Hector Berlioz (1803-1869), die zich met heel zijn jeugdige enthousiasme mee in de strijd wierp. Berlioz kwam in 1821 vanuit Zuid-Frankrijk naar Parijs om er geneeskunde te studeren. Al snel bracht hij evenwel meer tijd door in de opera dan aan de universiteit. Tijdens zijn jeugd had Berlioz zichzelf reeds de basis van de harmonieleer bijgebracht, en eens aangekomen in de Franse hoofdstad was zijn muzikale leergierigheid niet meer te houden. Na twee jaar lusteloos de tanden te hebben stukgebeten op zijn medische studies, schreef hij zich in aan het conservatorium. Deze enigszins onorthodoxe weg naar de compositorische praxis maakte hem tot een zeer bijzonder, haast excentriek personage op het Parijse muziektoneel. Zijn vrije benadering van de traditionele muzikale taal en toonspraak leidde als vanzelf tot grote vernieuwingen. Berlioz’ oeuvre getuigt dan ook van een modernisme dat in het eerder conservatieve Parijs bestempeld werd als extravagant en incorrect. De hem door de revolutie beloofde vrijheid bleek al snel een verloren gewaande illusie. Zelfs de ophefmakende première van zijn *Symphonie Fantastique* in 1830 bracht de componist weinig meer op dan het etiket van een excentriekeling. Op veel opdrachtwerken moest Berlioz dan

ook niet rekenen. Gedurende zijn hele leven werden er hem slechts twee door de Franse staat toegewezen, waaronder die voor de *Grande Messe des Morts* in 1837.

Deze opdracht had hij te danken aan graaf Adrien de Gasparin, op dat moment minister van Binnenlandse Zaken. Om de Franse religieuze muziek een nieuwe boost te geven had deze het plan opgevat elk jaar één compositie-opdracht voor een mis, requiem of oratorium uit te schrijven. De spits werd afgebeten door Berlioz, die met zijn requiemopdracht een sinds lang gekoesterde droom in vervulling zag gaan: “De tekst van het requiem vormde voor mij een reeds lang begeerde prooi, die me eindelijk werd aangeboden, en waarop ik me dan ook met volle overgave wierp. Mijn hoofd leek wel te barsten onder de druk van al mijn bruisende gedachten.” Een orthodox christen kon Berlioz nochtans bezwaarlijk worden genoemd. Wel verraadt de oprechtheid waarmee hij de liturgische teksten toonzette een sterk persoonlijk geloof met diepreligieuze wortels. Toch vormt Berlioz’ *Grande Messe des Morts* eerder een profaan drama van het menselijk lot dan een liturgische bezinning. Oorspronkelijk was het werk dan ook bedoeld ter opluistering van de herdenkingsplechtigheden van de Julirevolutie. De uiteindelijke première kwam er evenwel pas op 5 december 1837 bij de staatsbegrafenis van generaal Damrémont, omgekomen tijdens de inname van Constantinopel door de Franse troepen. Het werd een majestueuze plechtigheid in de indrukwekkende Dôme des Invalides te Parijs, opgevat als een grote herdenkingsdienst voor al diegenen die het leven hadden gelaten in de strijd van het vaderland op Turkse bodem.

- 2 Op enkele maanden tijd schreef Berlioz een van de meest monumentale requiems uit de westerse muziekgeschiedenis. Hij componeerde als in een roes, het ene idee neerpennend terwijl het volgende reeds opborrelde. Toch blijkt het resultaat een verassend coherent geheel. Berlioz’ *Requiem* ensceneert het drama van het ik, dat zich verloren weet in de moderne tijd en een schreeuw van angst uitstoot in de richting van zijn onzekere toekomst. Nog nooit was het individu zo aanwezig in een requiem. Maar de stem die we horen betreft niet één enkel individu, het is de stem van velen. Dit requiem werd niet geschreven ter nagedachtenis van één persoon, maar van een heel volk. Berlioz’ *Requiem* situeert zich in die zin duidelijk binnen de Franse traditie van de grote staatsplechtigheden voor de revolutie en het keizerrijk. Afgezien van een solo tenorpartij in het *Sanctus* voert in deze compositie enkel het koor het woord. Drie registers – sopraan, tenor en bas – omvatten de collectieve, universele stem van het volk. Ook het traditionele

OPBOUW			BEZETTING		TIMING	
TEKST		VORM	VOC.	INSTR.		
Introitus	Requiem aeternam	A	K	O	1	00'00"
Requiem et	Te decet hymnus	B	K	O	1	04'20"
Kyrie	Requiem aeternam	A'	K	O	1	05'56"
11'41"	Kyrie – Christe – Kyrie	C	K	O	1	09'17"
Sequentia	1. Dies irae (str. 1-2)	A	K	O	2	00'00"
40'25"	2. Tuba mirum (str. 3-6)	B	K	O, KSO	2	05'58"
	3. Quid sum miser (str. 7-9-17)	-A	MK	O, K	3	00'00"
	4. Rex tremendae (str. 8-9-16)	C	K	O, KSO	4	00'00"
	5. Et de profundo lacu (> Offertorium)	D	K	O	4	02'48"
	6. Rex tremendae	C'	K	O, KSO	4	03'47"
	7. Quaerens me (str. 10-15)	E	K	O, KSO	5	00'00"
	8. Lacrimosa (str. 18)	F	K	O	6	00'00"
	9. Pie Jesu (str. 19)	G	K	O, KSO	6	03'55"
	10. Lacrimosa	F'	K		6	04'49"
Offertorium	Domine	A	K	O	7	00'00"
14'37"	Hostias	B	K	O, K	8	00'00"
Sanctus	Sanctus	A	K + T	O	9	00'00"
11'17"	Hosanna	B	K	O	9	03'15"
	Sanctus	A'	K + T	O	9	05'00"
	Hosanna	B'	K	O	9	08'31"
Agnus Dei	Agnus Dei	> Hostias	K	O, K	10	00'00"
13'15"	Te decet hymnus	> Introitus (B)	K	O	10	05'48"
	Requiem aeternam	> Introitus (A'')	K	O	10	07'10"
	Quia pius est	Coda	K	O, KSO	10	11'03"

K = koor; MK = mannenkoor; T = tenor solo; O = orkest; KSO = koper- en slagwerkorkest; (K) = kamerbezetting

requiemschema en de tekst werden door Berlioz naar zijn hand gezet in functie van deze dramatisering (zie schema p. 146). In het algemeen sleutelde de componist vooral aan de volgorde van de verschillende tekstdelen, zodat er bij momenten plots een zelfstandig nieuw verhaal lijkt op te staan uit deze eeuwenoude tekst. De tegenstelling tussen de persoonlijke beleving van het laatste oordeel en een objectieve beschrijving van deze verschrikking vormt daarbij de rode draad.

Voor zijn eerder beperkte inleiding besloot de componist het introitus en het Kyrie tezamen te nemen – een procedure die tamelijk gangbaar was in het negentiende-eeuwse requiemrepertoire. Veel groter en meteen ook dramatischer van opzet is het *Dies irae*, dat meer dan twee derde van het hele *Requiem* in beslag neemt. Gedurende de negentiende eeuw zouden steeds meer componisten het

Dies irae naar het middelpunt van hun requiem laten oprukken, wat een operachtige dramatisering van de menselijke angst tweewegbracht. In geen enkel ander requiemdeel komt de thematiek van de gevreesde dag des oordeels namelijk zo dreigend naar voren. Ook Berlioz' *Dies irae* vormt in die zin een huiveringwekkend theater van het laatste oordeel. Daarna volgen in de klassieke volgorde het *Offertorium*, *Sanctus* en *Agnus Dei*. Maar ook al laten we met deze delen de hete gloed van het vagevuur achter ons, toch ligt de schrikwekkende dreiging van het *Dies irae* ook hier op de loer. Het motto van Berlioz' *Requiem* ligt dan ook duidelijk niet besloten in de beginwoorden "Geef hun de eeuwige rust". Eerder is het de schrikroep van het *Dies irae*, die een vroom "salva me" ["red mij"] uitlokt, waarnaar elke noot in dit requiem luistert. Meer dan een dodenherdenking, een klacht of een gebed voor de gestorvene vormt Berlioz' *Grande Messe des Morts* de ultieme angstschreeuw van de moderne negentiende-eeuwse mens.

- 3 Een imposante ruimte als de Dôme des Invalides smeekte de componist om een even indrukwekkende muzikaal-akoestische invulling. Aan deze nood kwam Berlioz in eerste instantie tegemoet met een gigantische bezetting. Hij zag af van het klassieke solistische vocaal kwartet, en plaatste heel bewust een koor van maar liefst tweehonderdentien stemmen in het middelpunt. Deze verreichende vocale kracht ondersteunde hij met een monumentaal orkest, waarvan hij de klassieke dimensies verdubbelde. Maar daar bleef het niet bij. Voor een trefzekere schildering van schrikbeelden zoals "Tuba mirum" en "Rex tremendae" deed de componist een beroep op extra koper- en slagwerksecties, die hij gescheiden van het centrale orkest in de vier hoeken van de Dôme opstelde ("quatre petits Orchestres d'instruments à cuivres"). Het effect bij de première moet werkelijk overweldigend zijn geweest, te oordelen naar de talloze getuigenissen volgens dewelke sommige concertbezoekers en zelfs enkele muzikanten uit pure angst bezweken.

Maar ondanks de monumentaliteit die de bezetting uitstraalt, doet Berlioz slechts zelden een beroep op massieve klankmassa's. Veeleer legt hij de nadruk op de creatie van uiterst individuele klankkleuren, op een continu zoeken naar zeer bijzondere instrumentale combinaties. Nochtans was Berlioz autodidact op het vlak van instrumentatie, maar net die vrijheid en onbevooroordeelde benadering van het klassieke orkestmedium deden hem op geheel natuurlijke wijze op zoek gaan naar vernieuwende klankcombinaties.

Bij al deze grootsheid lijkt het *INTROITUS REQUIEM ET KYRIE* heel eenvoudig te openen. Toch verraaft de langzame inleiding reeds meteen een dramatisch opzet: vanuit de diepte klimmen de strijkers op tot de aardse wereld, waar het laatste uur heeft geslagen. Vanaf de eerste maten etaleert Berlioz zijn magistrale orkestratiekunst: niet de bassen van de strijkersfamilie zet hij in, maar hij laat de violen en altviolen naar hun diepste, meest weerbarstige snaren grijpen en plaatst hen naast de bijzondere sonoriteit van maar liefst acht fagotten. Wanneer het koor zijn smeekbede om eeuwige rust inzet, wordt de stijgende lijn naar beneden omgebogen |₁| 01'26" |*. Bij elke nieuwe inzet van het ritmisch gepunteerde, in grote passen dalende hoofdthema verheft zich telkens – als begeleidende stemmen zichzelf – een tegenthema in een andere stem, dat zich parallel in gedecideerde kwartnoten met halve toonschreden naar beneden werkt. Beide thema's zullen later ook in het instrumentale discours worden overgenomen, en hun zwaarmoedig *lamento*-karakter zet de toon voor een diep dreigende treurnis. Ondanks een kortstondig mildereren bij de woorden "Dona eis, Domine" | 02'16" |, waarbij vooral de melismen van de sopranen en de dwarsfluit een hemelse sluier over de voorafgaande dramatiek werpen, blijft deze dreiging continu aanwezig. Maar dan klinkt plots de wonderbaarlijk harmonisch gekleurde cadens op de woorden "Domine, et lux perpetua luceat eis" | 03'51" |: een nieuwe wereld opent zich. Wat volgt is een antifonale afwisseling tussen de tenoren en de bassen, het geheel wordt melodieuzer en lichter, kleinere intervallen maken het discours zachter. Dit twijfelend heen en weer schuiven tussen een plechtstatig gebed en een zalvende smeekbede doorkruist het hele *Requiem aeternam*. Ook het *Kyrie* | 09'17" | wordt beheerst door een gelijkaardige dualiteit. Haast fluisterend scandeert het koor het "Kyrie eleison", rusteloos afgewisseld met een zacht dalende, cadenserende "Christe"-melodie: eerst in de sopraan, dan in de tenor en tot slot in de basstem. Vanuit de aldus bereikte diepte stapelen de weke "Christe"-cadensen zich vervolgens op tot een plots uitermate dreigend klankweb, opgejaagd door grote octaafsprongen in de strijkers en onheilspellende pizzicato's in de contrabassen | 10'17" |. De toon voor het *Dies irae* is gezet.

* De tijdsaanduidingen verwijzen naar de opname uit 1970 o.l.v. Sir Colin Davis, met als uitvoerders Ronald Dowd (tenor), Wandsworth School Boys' Choir, London Symphony Orchestra and Chorus (Universal International Music, remastered quadro recording, 2008). Opgelet: de recente quadro-versie, die hier als referentie gehanteerd wordt, bevat een andere track-indeling dan eerdere edities.

Het *DIES IRAE* vormt een duidelijk *memento mori* met een angstaanjagende intensiteit. Cello's en contrabassen laten aan het begin een melodisch thema in de diepte gonzen – verrassend genoeg heeft deze melodie niets gemeen met de bekende gregoriaanse *cantus firmus* van het *Dies irae*, die Berlioz wel expliciet had opgevoerd in het laatste deel van zijn *Symphonie Fantastique* uit 1830. Door de permanente aanwezigheid van deze nieuwe melodie neemt dit thema als het ware zelf de vorm aan van een nieuwe *cantus firmus*: een steeds terugkerende basmelodie, waarop de ganse beweging gestoeld is. Na deze inleiding in de diepe registers volgen, als engelen afdalend uit de hemel, de sopranen met een tegen-thema, waarvan de melodische contouren omlijnd worden door enkele houtblazers | 2 | 00'33" |. De grote afstand die deze beide beginpartijen van elkaar scheidt, alsook het verschil in karakter, wordt gaandeweg genuanceerd door de mannenstemmen. Deze dialoog tussen hoog en laag omspant nagenoeg het volledige eerste onderdeel van het *Dies irae*. De vurigheid wordt daarbij steeds verder opgedreven, met zinnen die telkens kordater en agressiever worden. In de houtblazers schalt regelmatig een fanfare-achtig motief, dat de hangende dreiging versterkt en ook in de sopranen wordt overgenomen. Als een diepe stuwung van onderuit beweegt de *cantus firmus*-melodie zich nog steeds doorheen de basstemmen. Tot driemaal toe loopt het discours vast in een dramatische stilstand: tremolo's in de strijkers creëren een uiterst gespannen sfeer, waaruit de violen zich uiteindelijk losrukken en in chromatisch tollende lijnen naar boven schieten | 03'22", 04'39" en 05'54" |. De derde maal mondt deze dramatische overgangsbeweging uit in het "Tuba mirum". Nog nooit werd het laatste oordeel met zo een overweldigende levendigheid en kracht in muziek gevat als hier. Voor het eerst treden de extra koperblazers en slagwerkers ten tonele. Als een verschrikkelijk cataclysme vallen de vier extra orkesten het "Tuba mirum" binnen | 05'58" |. De ruimte diagonaal doorkruisend schallen ze hun fanfares, met inzetten die elkaar steeds meer overlappen tot ze uiteindelijk in elkaar lijken te grijpen en er een verstikkend kluwen van koperklank ontstaat. Het lijkt wel alsof uit alle vier de hemelhoeken het laatste oordeel over de mensheid weerklinkt. De fortissimo scanderende basen komen slechts met moeite uit boven het dreunende legertje pauken, die de muziek bijna letterlijk uit de ruimte doen barsten. Deze overweldigende klankwerking kan slechts werkzaam zijn in contrast met meer ingetogenheid. Voor de vierde "Dies irae"-strofe ("Mors stupebit") wordt daarom teruggekeerd naar een kamermuzikale bezetting | 08'21" |. De syncopische structuur van het *lamento*-thema dat in de koorstemmen wordt doorgegeven slaat al snel weer om in een

gepunteerd marsritme, en eens aanbeland in de vijfde strofe (“Liber scriptus”) is de fanfare reeds volledig terug op gang gebracht |10’21”|.

Het *QUID SUM MISER* |3| vormt opnieuw een moment van welgekomen bezinning. Het is verrassend eenvoudig qua opzet en bezetting in vergelijking met de grootse gestes van het “Tuba mirum”. Het mannenkoor, slechts begeleid door enkele houtblazers en de lage strijkers, neemt hier zijn toevlucht tot innerlijkheid. Vanuit het vocale openingsthema van het *Dies irae* ontwikkelt zich een nieuwe melodelijn, eerst gepresenteerd in de engelse hoorns en daarna overgenomen door de tenoren. Beide zullen gedurende het ganse *Quid sum miser* een fragiele dialoog aangaan. Daaronder gaan fagotten en lage strijkers samen op in een zacht ondersteunende begeleiding, gebaseerd op het gregoriaanse *Dies irae*. Hoewel het *Quid sum miser* dus teruggaat op de fragmentering van thema’s uit de voorgaande beweging, wordt net hier voor het eerst een ongelooflijke continuïteit bereikt in de verschillende vocale en instrumentale partijen. Bovendien sleutelde Berlioz in dit deel voor het eerst aan de volgorde van de tekst. Na de zevende strofe van het *Dies irae* laat de componist meteen de negende volgen en springt hij dan zelfs direct naar nummer zeventien. Op die manier komt voor het eerst het individu aan het woord, dat in de eerste persoon vertelt over zijn hoop en angsten: hij bidt opdat Jezus hem niet zou vergeten, want hij is vol berouw over zijn ondeugd, en vraagt daarom de zoon Gods om bescherming. De tegenstelling tussen objectiviteit en subjectiviteit, tussen het *Dies irae* en het *Quid sum miser*, wordt hiermee duidelijk bevestigd.

Dan volgt terug de apocalyptische schreeuw van het *REX TREMENDAE*. Triomfalistische aanzetten wekken de vier koperorkesten opnieuw tot leven. Deze plechtstatige, haast verheven aanhef zet de juiste toon voor een fiere lofzang, helder en welluidend van klank. Een zachte golving in de violen maakt de overgang naar een meer rustieke sfeer, waartegen de koorstemmen lieflijk smekende melodieën ontwikkelen. Stilaan stapelen deze zachte smeekbedes zich op tot een dramatisch “salva me” [“red mij”] de hoogte instijgt |4|01’30”|. Het *Rex tremendae* wordt dan ook gekenmerkt door een zekere schizofrenie, rusteloos heen en weer bewegend tussen een vrome smeekbede om vergiffenis en een verheven lofzang. Tot plots, op de cruciale woorden “voca me” [“roep mij”], alles verstomt en geheel onverwacht een verre echo uit de onderwereld opstijgt |02’47”|: uit het offertorium gelicht klinken hier de woorden “de profundo lacu” [“van de ondergang”],

omgeven door een aangehouden mistig akkoord in de diepte van de cello's en contrabassen. Het individu richt zich niet langer tot God, maar vervalt als het ware in een *monologue intérieur*. Voor het eerst geeft het zich over aan een diep subjectivisme en durft het zijn vreselijke angst voor de dood en zijn straf uit te spreken. Dit gebed van de gemeenschap voor het zielenheil van de gestorvene, zoals het traditioneel in het offertorium fungeert, werd door Berlioz omgevormd tot de smeekbede van het individu (extra benadrukt door de alteratie van het voornaamwoord “eas” in “me”).

Het *QUAERENS ME* is opnieuw een moment van pure breekbaarheid en intimiteit. Het koor zingt hier volledig a capella. Voorzichtig zetten de sopranen in, gevolgd door de imitatieve inzetten van de bassen en tenoren. De extra opsplitsing van de drie stemmen zorgt voor een zesstemmig polyfoon klankweb van een magistrale transparantie. Ook hier veroorloofde Berlioz zich een extreme vrijheid in de tekstbehandeling: door strofe veertien “Preces meae” vroeger in te voegen verkrijgt hij zowel tekstueel als muzikaal een superpositie van de gekruisigde Christus uit de tiende strofe (“Quaerens me”) en de onwaardige zondaar uit de veertiende | 5 | 02'45”|. Het is een compositorische *tour de force* die niet alleen prachtige beeldspraak oplevert, maar waarmee Berlioz tevens duidelijk zijn persoonlijke stempel op dit requiem drukt.

Een laatste maal roept het *LACRIMOSA* de onheilspellende kracht van het *Tuba mirum* en *Rex tremendae* terug op, evenals de vier koperorkesten. Een kronkelend, weerbarstig eerste thema wringt zich met horten en stoten een weg doorheen grote sprongen in het orkest. Het is een grillig toneel, waarin het wringt van de tegentijden en de meest onverwachte uithalen in het instrumentale discours. Maar het koor, de hoofdrolspeler, blijft koppig volhouden en zet zijn thema zowaar in canon in. Het tweede thema komt dan ook als een ware verademing | CD2 | 1 | 02'11”|. Op het eerste gezicht is het een gebonden, walsend wijsje, op een voortkabbellende begeleiding in de strijkers. Bij nader inzien blijkt ook dit thema evenwel een eigenzinnig, ietwat ambigu karakter te bezitten, zowel op harmonisch als ritmisch vlak. In het midden van het *Lacrimosa* staat het “Pie Jesu”, een kort moment van ondubbelzinnig zuiver en oprecht geloof | 03'54”|. Dit wordt verklankt op uitgesponnen melodieën in het koor, boven een golvende begeleiding in de strijkers. Na de herhaling van het *Lacrimosa* volgt een grandioze finale | 08'22”|. Deze is opgebouwd als een aaneenschakeling van monumentale

eindpunten, telkens weer grootser, en toch blijkt het voorgaande elke keer opnieuw nog overtroffen te kunnen worden door zijn opvolger. Uiteindelijk zal het *Lacrimosa* evenwel verzinken in een zoete waas van klanken, waarmee ook het hele *Dies irae* mild tot zwijgen wordt gebracht.

Het OFFERTORIUM | 2 | is een bijzonderheid op zich. In de tweede uitgave van zijn *Requiem* (1853) sprak Berlioz hier van “het koor van de zielen in het vagevuur”, een titel die hij later verwijderde. Het koor trekt zich terug voor een ietwat eigenzinnig, monotoon gebed. Gedurende honderddertig maten volhardt het prevelend op twee noten die slechts een halve toon van elkaar verschillen. Dit starre immobilisme van de menselijke stem staat in schrill contrast met de dynamiek van het orkest, waarvan de turbulent wisselende emoties uitdrukking lijken te geven aan de gemoedstoestand van het individu, dat zichzelf koppig blijft wegsteken in zijn gebed. De levendigheid van het instrumentale discours is voor een groot deel het gevolg van de *fugato*-schrijfwijze, waarvan een stuwende kracht uitgaat. In alle eenvoud ingezet door de violen, zwelt de instrumentale stroom steeds verder aan. Zijn dramatische kracht neemt toe met de zwaarte van de bassen, en ook in de hoogte werpen de violen en de houtblazers zich op om het thema in al zijn glorie te laten schitteren. Maar het koor blijft volharden, en lijkt zich daarmee steeds sterker te isoleren. Deze bewegende onbeweeglijkheid fascineerde menig componist na Berlioz; zo vond bijvoorbeeld Schumann dat dit offertorium “alles oversteeg”.

Het aansluitende *HOSTIAS* | 3 | vormt dan weer één van de meest beklijvende illustraties van Berlioz’ orkestratiekunst. Drie fluiten zweven op een stratosferisch hoge fa boven acht trombones, die zich verdiepen in de zwaarte van een uiterst lage sol kruis. In de leegte die deze beide ongelooflijke klankkleuren tussen zich laten ontstaan – een leegte die maar liefst vier octaven omspant – weet het koor zich absoluut verloren. Hun rest niets anders dan in al hun nietigheid de laatste smeekbeden tot God te richten.

De zachtheid van het *SANCTUS* werkt waarlijk verlichtend. Over heel dit deel hangt een soort zinderende schoonheid, een zalige spanning. Alles wijst nu in de richting van het paradijs. In hun hoogste register zetten de violen een nieuw thema in, langzaam en majestueus, wat later gevolgd door de dwarsfluit. Dan is het de beurt aan de solotenor, die voor het eerst in dit requiem optreedt. Zijn komst maakt een spel van vraag en antwoord mogelijk, waarbij het koor de

tekst van de tenor telkens zacht herhaalt en bevestigt. De expressiviteit van hun melodieën wint aan kracht door de mystieke sonoriteit van de strijkers, waarvan de aangehouden hoge tonen zinderen als bij extreme hitte. De bij de herhaling van het “Sanctus” | 4 | 05’00” | toegevoegde cimbalen verlenen het geheel een nog mystiekere, haast onaardse sfeer. Tweemaal volgt het “Hosanna”, een lofzang die zeer toepasselijk fugatisch werd getoonzet | 03’15” |. De levendigheid van het “Hosanna” breekt telkens even met de tijdloosheid van het “Sanctus”.

Met het *AGNUS DEI* keren we terug naar de aardse wereld. Het is als het ontwakken uit een droom. Maar er is een zekere rust over die wereld neergedaald. De vragende, onrustige houding van het begin is nu doortrokken van een voelbare berusting. Het gevoel van onmacht heeft plaatsgemaakt voor een warme gloed van diepgelovige aanvaarding. Dit gevoel heerst vanaf het allereerste moment in de rustig geplaatste akkoorden van de houtblazers, in afwisseling met de altviolen: het lijken wel uitgecomponeerde, verrijkende echo’s. Dan speelt een herinnering aan het *Hostias* op: homofone koorpassages gaan telkens op in de fragiele sonoriteit van fluiten en trombones | 5 | 01’04” |. Zowel tekstueel als muzikaal wordt teruggeblikt naar het begin van het *Requiem*. De beginwoorden worden opnieuw door het koor in de mond genomen, en ook de daarbij horende melodie keert weer, al draagt zij nu de “Te decet hymnus”-tekst | 05’48” |. Overigens hoort deze passage liturgisch gezien niet thuis in het *Agnus Dei*. Zij is afkomstig uit het *Requiem aeternam* en is daarmee één van de vele illustraties van Berlioz’ vrije omgang met de tekst. De duidelijke structurele verwantschap van het *Agnus Dei* met het introitus benadrukt de omkaderende, samenvattende functie van de buitendelen. Maar waar het openingsdeel eindigde in het duister, in een sfeer van angst en verschrikking, eindigt het *Agnus Dei* weliswaar met gelijkaardige muziek maar getransformeerd in een licht van berusting: “Quia pius es” [“want Gij zijt liefde”] | 11’03” |. De rust is wedergekeerd, en bij wijze van bevestiging weerklinkt nog verschillende malen een gedecideerd, maar daarom niet minder zacht “Amen”. In pianissimo zingt het koor dit laatste heilige woord, boven een warme gloed van de blazers die samen met breed uitgestreken arpeggio’s in de strijkers en zachte paukenclusters de ganze ruimte vullen met een diep gevoel van vrede.

Ein deutsches Requiem

JOHANNES BRAHMS

1868

- 1 Tijdens de voorbereidingen van de première van *Ein deutsches Requiem* vertrouwde de koordirigent Carl Reintaler in een brief van 6 oktober 1867 enkele van zijn bekommernissen toe aan de componist van dit nieuwe werk. Vooral de datum van de première, op Goede Vrijdag 10 april 1868, en de plaats van het gebeuren, de kathedraal van Bremen, baarden hem zorgen. In de tekst van Johannes Brahms' (1833-1897) nieuwe koorwerk kon Reintaler immers de essentie van de christelijke boodschap, de verlossing van alle gelovigen door het lijden en de vrijwillige dood van Christus, niet ontwaren. In verholde termen spoorde hij Brahms aan om een passage toe te voegen of te wijzigen, zodat zijn werk sterker zou beantwoorden aan de orthodoxe christelijke leer. In zijn antwoord van 9 oktober wees Brahms deze suggestie beslist van de hand en verduidelijkte hij dat het vermijden van al te sterke geloofssymbolen een bewuste keuze was geweest bij de samenstelling van de tekst: "Wat de tekst betreft, wil ik bekennen dat ik erg graag ook het adjectief 'Deutsch' zou weglaten en in plaats daarvan eenvoudigweg 'Menschen' zou willen zetten."

Dit briefcitaat heeft de receptie van *Ein deutsches Requiem* tot op vandaag in sterke mate gekleurd. Steeds opnieuw wezen commentatoren op het niet-confessionele karakter van dit koorwerk en op de algemeen-menselijke gevoelens die erin tot uitdrukking worden gebracht. Deze receptie beantwoordde tegelijkertijd aan het vertrouwde beeld van Brahms als componist van absolute muziek, waarbij het 'absolute' karakter voortkwam uit de zuiver muzikale boodschap van zijn werk, los van elke politieke of ideologische doelstelling. Toch kan deze universele, waardevrije interpretatie van *Ein deutsches Requiem* in vraag worden gesteld. Het tijdstip

van zijn ontstaan, het decennium tussen 1860 en 1870, werd beheerst door talloze conflicten met een politiek en religieus karakter. In 1866 verdiepte de Oostenrijks-Pruisische oorlog de tegenstelling tussen het protestantse noorden en het katholieke zuiden. De *kleindeutsche* oplossing die hieruit voortkwam, kreeg haar bevestiging met de overwinning van Pruisen tegen Frankrijk in 1870 en de stichting van het eengemaakte Duitse rijk onder de Pruisische keizer Wilhelm en zijn kanselier Otto von Bismarck. De jaren nadien werden getekend door Bismarcks *Kulturkampf* in zijn poging om elke katholieke invloed terug te dringen. Hoewel Brahms afkeurig was geweest van de oorlog in 1866, verzette hij zich niet tegen de nationalistische rol die zijn *Requiem* kreeg in de culturele bevestiging van het jonge keizerrijk – een rol die hij zelf trouwens uitdrukkelijk nastreefde met zijn *Triumphlied* uit 1871. Brahms' eigen omschrijving van dit werk als algemeen menselijk mag dan ook niet anachronistisch in eenentwintigste-eeuwse termen worden gelezen. De universele boodschap van de tekst en de muziek van *Ein deutsches Requiem* werd door de componist en zijn tijdgenoten binnen een zeer specifiek discours begrepen, waarin de karakteristieke Duitse cultuur, religie en *Bildung* nog steeds het best deze algemene waarden verpersoonlijkten. Bovendien hangt Brahms' keuze voor een Duitse tekst onlosmakelijk samen met de rol van de taal als instrument van natievorming en culturele identiteit in de negentiende eeuw.

De concrete aanleiding tot het componeren van *Ein deutsches Requiem* wordt in de biografische literatuur meestal gerelateerd aan een persoonlijk verlies van de componist: het werk zou zijn ontstaan als antwoord op het overlijden van Brahms' moeder op 2 februari 1865. Deze verklaring vond een bijkomende bevestiging in het beeld van de troostende moeder in de tekst van de vijfde beweging. Hoewel het *Requiem* mogelijk als reactie op deze gebeurtenis zijn vaste vorm kreeg in de periode tussen 1865 en 1868, ligt zijn oorsprong verder in de tijd terug. De vroegste sporen ervan dateren uit de periode waarin Brahms zich voor het eerst aan het genre van de symfonie waagde, hiertoe aangespoord door de lovende en verwachtingsvolle woorden van Robert Schumann in zijn artikel *Neue Bahnen* uit 1853. In het voorjaar 1854 componeerde Brahms drie bewegingen voor piano duet, die hij vervolgens wilde bewerken en orkestreren als delen van een symfonie. Hoewel dit plan in deze periode niet werd gerealiseerd (Brahms' eerste symfonie werd pas twee decennia later voltooid in 1876), werden twee van deze bewegingen later opgenomen in het eerste pianoconcerto op. 15 (1857); de derde beweging werd herwerkt als treurmars met koor en kreeg in het midden van de jaren 1860 een definitieve plaats als tweede deel van *Ein deutsches Requiem*.

In een brief van 24 april 1865 aan Clara Schumann spreekt Brahms over de compositie van twee bijkomende bewegingen als eerste en vierde deel van “een soort Duits requiem”: “Kijk met welke prachtige woorden het begint. Het is een koor in fa groot zonder violen maar begeleid door harp en andere mooie dingen. Ik heb de tekst samengesteld op basis van passages uit de Bijbel. Ik hoop dat deze Duitse tekst jou even sterk zal bevallen als de gebruikelijke Latijnse. Ik wil er een soort geheel van maken en wens mezelf voldoende moed en energie om door te zetten.” Pas in februari 1866 vermeldt Brahms het *Requiem* opnieuw, ditmaal in de vorm van een compositie met zes bewegingen (in tegenstelling tot de definitieve versie in zeven bewegingen). De autograaf van het werk draagt als einddatum “Baden Baden, zomer 1866”. In de volgende maanden werkte Brahms aan de orkestratie van de partituur en aan een pianoreductie, die hij op 30 december aan Clara schonk.

Een eerste gedeeltelijke uitvoering van de eerste drie bewegingen van het *Requiem* vond plaats op 1 december 1867 in Wenen. Ook de eerder vermelde première van het werk in Bremen in april 1868 bracht het werk in een onvolledige gedaante, door het ontbreken van de later toegevoegde vijfde beweging *Ihr habt nun Traurigkeit*. Deze beweging voor sopraan, koor en orkest kreeg pas definitief een plaats in het werk bij de voorbereiding van de druk van het *Requiem* in mei 1868. In het licht van het vaak langdurige rijpingsproces van Brahms’ composities is het onwaarschijnlijk dat deze beweging pas na de uitvoering in Bremen werd gecomponeerd. Aannemelijker lijkt de interpretatie dat Brahms dit meest intieme en delicate deel van het *Requiem* aanvankelijk achterhield, tot hij zich bij de première in Bremen een beeld had kunnen maken van het effect van de zes overige bewegingen en de plaats die het achtergehouden deel binnen het geheel kon krijgen.

De première van het *Requiem* in Bremen, kort daarna gevolgd door uitvoeringen in Leipzig en Berlijn, vestigde definitief de internationale faam van de tot dan toe enkel in kleine kringen bekende componist. In haar dagboekrelaas van de uitvoering in Bremen onder Brahms’ leiding herinnerde Clara zich de profetische woorden van haar man in *Neue Bahnen*: “Wanneer hij zijn toverstaf zal wenden naar waar de massa’s in het koor en het orkest hem hun krachten verlenen, dan staan ons nog wonderbaarlijke inzichten in de geheimen van het spirituele te wachten.” Ook de vroegste recensenten zagen in *Ein deutsches Requiem* Schumanns voorspelling werkelijkheid worden en herkenden in Brahms de kunstenaar die “geroepen was om de hoogste inhoud van deze tijd op ideale wijze tot

uitdrukking te brengen”. Op die manier gaf het werk niet alleen uiting aan een persoonlijk verlies, maar was het in de ogen van de tijdgenoten tegelijkertijd een monument ter ere van een specifieke muziektraditie en de vervulling van een langverwachte profetie.

- 2 De eerder aangehaalde brief aan Clara maakt duidelijk dat Brahms zich erg goed bewust was van de meest karakteristieke eigenschap van zijn *Requiem*: de keuze voor het Duits in een individuele selectie van teksten uit de Bijbel. Eenzelfde bewustzijn spreekt uit de volledige titel van het werk: *Ein deutsches Requiem nach Worten der heiligen Schrift für Soli, Chor und Orchester*. In zijn afzien van de Latijnse tekst van de requiemmis plaatste Brahms zich in de protestantse, specifiek lutherse traditie van treurmuziek. Reeds in 1542, in het voorwoord tot de door hem samengestelde *Christliche Geseng Lateinisch und Deudsch zum Begrebnis*, had Martin Luther zich verzet tegen de vaak afschrikwekkende taferelen van laatste oordeel en hellebrand en spoorde hij aan om bij een begrafenisdienst te mediteren aan de hand van passages uit de Heilige Schrift. Een eeuw later gebruikte Heinrich Schütz in zijn *Musikalische Exequien* (1636) verschillende Bijbelpassages die de bestemming van dit werk, prins Heinrich Posthumus von Reuß, in voorbereiding van zijn dood had geselecteerd. Een vergelijkbare keuze van Bijbelfragmenten ligt aan de basis van Johann Sebastian Bachs vroege cantate *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit* of *Actus tragicus* BWV 106, ontstaan omstreeks 1707 en geschreven in functie van een begrafenisdienst.

Het samenstellen van een individuele tekst bood Brahms twee belangrijke voordelen. Ten eerste stelde het hem in staat om onmiddellijk rekening te houden met de muzikale vormen en karakters die hij wilde realiseren, een vrijheid die een voorgegeven, vaste tekst hem niet of in mindere mate had toegestaan. Ten tweede kon hij streven naar een meer homogene tekst door passages te selecteren met terugkerende beelden en thema's. De door Brahms samengestelde tekst kreeg uiteindelijk vorm in zeven individuele bewegingen (zie ook schema p. 158-159):

1. Selig sind, die da Leid tragen
2. Denn alles Fleisch es ist wie Gras
3. Herr, lehre doch mich
4. Wie lieblich sind deine Wohnungen
5. Ihr habt nun Traurigkeit
6. Denn wir haben hie keine bleibende Statt
7. Selig sind die Toten

TITEL	TEKST	MUZIKALE ZETTING				TIMING
Selig sind, die da Leid tragen 10'12"	Selig sind	A	[intro]	a1	O, K	1 00'00"
			Selig sind	a2		1 01'00"
	Die mit Thränen säen	B	Die mit Thränen säen	b		1 03'01"
			Sie gehen hin	a1'	1 04'07"	
	Selig sind	A'	Sie gehen hin	b'		1 05'07"
			Selig sind	A1 2		1 06'06"
Selig sind getröstet werden [coda]			a2 a2 [coda]		1 06'39" 1 09'04"	
Denn alles Fleisch es ist wie Gras 13'53"	Denn alles Fleisch	A	Denn alles Fleisch	a	O, K	2 00'00"
			So seid nun geduldig	b		2 03'53"
			Denn alles Fleisch	a		2 05'25"
			Aber des Herrn Wort	overgang		2 09'13"
	Die Erlöseten	B	Die Erlöseten des Herrn	c1		2 09'36"
			Ewige Freude	c2		2 09'58"
			Freude und Wonne	c3		2 10'24"
			Die Erlöseten des Herrn	c1'		2 11'30"
			Ewige Freude	c2' [+coda]		2 12'10"
Herr, lehre doch mich 09'29"	Herr, lehre doch mich	A	Herr, lehre doch mich	a1	O, K, BAR	3 00'00"
			Siehe, meine Tage	a2		3 01'11"
			Herr, lehre doch mich	a1'		3 02'18"
				[tussenspel]		3 03'17"
	Der Gerechten	B	Ach, wie gar nichts	b1		3 03'44"
			Sie gehen daher	b2		3 04'21"
			Ich hoffe auf dich	[overgang]	O, K	3 06'32"
			Der Gerechten	pedaalfuga	O, K	3 07'06"
Wie lieblich sind deine Wohnungen 05'02"	Wie lieblich	A	Wie lieblich	- hoofdthema	O, K	4 00'00"
			Meine Seele	- overgang		4 01'14"
			Mein Leib und Seele	- neventhema		4 01'46"
	Wie lieblich	A'	Wie lieblich			4 02'17"
			Wohl denen die loben			4 02'56"
			Wie lieblich	- doorwerking coda		4 03'22" 4 04'07"
Ihr habt nun Traurigkeit 06'51"	Ihr habt nun	A	Ihr habt nun (S)/ Ich will euch trösten (K)		O, K, S	5 00'00"
			Sehet mich an	B		Sehet mich an (S)/ Ich will euch trösten (K)
	Ihr habt nun	A'	Ihr habt nun (S)/ Ich will euch trösten (K)		5 03'49"	

Denn wir haben hie keine bleibende Statt 11'14"	Denn wir haben hie keine bleibende Statt	A	Denn wir haben hie	a1	O, K, BAR	6	00'00"
			Siehe, ich sage euch	a2		6	01'15"
			zu der Zeit	overgang		6	02'50"
			Denn es wird	b		6	03'17"
			Dann wird erfüllet	a2'		6	03'56"
			Der Tod is verschlungen	b'		6	04'22"
			Herr, du bist würdig zu nehmen	B		Herr, du bist würdig	c1
	denn du hast alle Dinge	c2	6	07'09"			
	Herr, du bist würdig	c1	6	07'34"			
	denn du hast alle Dinge	c2	6	08'56"			
	Herr, du bist würdig	c1	6	09'24"			
	denn du hast alle Dinge	c2	6	09'48"			
	Herr, du bist würdig	c1	6	10'16"			
	Selig sind die Toten, die in dem Herren sterben 09'28"	Selig sind die Toten	A	Selig sind die Toten	a	O, K	7
Ja der Geist				overgang	7		02'00"
daß sie ruhen von ihrer				b	7		02'29"
Ja der Geist				overgang	7		03'59"
daß sie ruhen von ihrer				b	7		04'40"
Selig sind die Toten		a	7	05'25"			
Selig sind die Toten		B	Selig sind die Toten	Reprise a2 uit 1 ^e beweging	7	06'58"	

Hoofdletters (derde kolom) verwijzen naar grote segmenten met een specifieke tekst en muziek binnen eenzelfde deel. Indien binnen een deel een letter hernomen wordt, betekent dit dat tekst en muziek identiek of zeer verwant zijn. Kleine letters (vijfde kolom) verwijzen naar kleinere vormeenheden binnen een dergelijk segment.

O = orkest; K = koor; BAR = bariton; S = sopraan

Brahms' selectie van teksten getuigt van zijn grondige vertrouwdheid met Luthers Bijbelvertaling. De fragmenten stammen uit zowel het Oude als Nieuwe Testament en uit de apocriefe overleveringen, zoals Wijsheid van Jezus Sirach. De teksten uit het Nieuwe Testament komen hoofdzakelijk uit de evangeliën volgens Matteüs en Johannes, de brieven van de apostelen en de Openbaring van Johannes (Apokalyps). Zo opent *Ein deutsches Requiem* met één van de beroemdste passages uit de Bergrede volgens Matteüs: "Selig sind, die da Leid tragen, denn sie sollen getröstet werden" ["Gelukkig de treurende, want zij zullen getroost worden"] (Mt. 5,4). Bij de selectie van teksten uit het Oude Testament volgde Brahms een eeuwenoude traditie door zich voornamelijk te laten inspireren door de psalmen. Een voorbeeld hiervan leveren de verzen die in de eerste beweging op het zopas geciteerde openingsvers volgen en die afkomstig zijn uit psalm 126: "Die mit Thränen säen, werden mit Freuden ernten" ["Zij die in tranen zaaien, zullen

oogsten met gejuich”, Ps. 126,5]. Dezelfde psalmverzen koos Heinrich Schütz als onderdeel van zijn *Psalmen Davids* (1619) en de *Geistliche Chormusik* (1648), terwijl Brahms ongetwijfeld ook vertrouwd was met de zetting van deze tekst door Johann Hermann Schein in diens collectie *Israelis Brünlein* (1623). Ook de verzen uit psalm 84 waarmee de vierde beweging van Brahms’ *Requiem* opent, “Wie lieblich sind deine Wohnungen”, werden eerder op muziek gezet door Schütz, zowel in de *Psalmen Davids* als in de *Symphoniae Sacrae* (1650).

In overeenstemming met Luthers aansporing vermeed Brahms in zijn tekst expliciete verwijzingen naar de christelijke dogma’s rond het laatste oordeel en het leven na de dood. Enkel in de zesde beweging duikt het traditionele beeld op van het weerklinken van de bazuin en de opwekking van de doden, ontleend aan Paulus’ eerste brief aan de Korintiërs (1 Kor. 15,51-55). Het accent van Brahms’ tekst ligt veeleer op de vergankelijkheid van het aardse leven, in de persoonlijke beleving van de eigen sterfelijkheid. Dit *memento mori* treedt op de voorgrond in de treurmars van de tweede beweging, openend met vers 24 uit de eerste brief van Petrus (“Denn alles Fleisch es ist wie Gras” [“De mens is als gras”], 1 Petr. 1,24), en in de tekst van de derde beweging, gebaseerd op psalm 39 (“Herr, lehre doch mich, daß ein Ende mit mir haben muß” [“Geef mij weet van mijn einde, Heer”], Ps. 39,5). De klemtoon op de onvermijdelijkheid van de dood verbindt het *Requiem* met Brahms’ laatste vocale compositie, de *Vier ernste Gesänge* uit 1896, waarvoor hij eveneens Bijbelse teksten selecteerde (hoofdzakelijk uit Prediker) waarin het *vanitas*-motief centraal staat.

Net zoals in de *Vier ernste Gesänge* niet de dood maar de (menselijke) liefde het laatste woord krijgt, zo ook verschijnt in het *Requiem* de troost als tegenbeeld voor het pessimisme. Het werk is dan ook niet zozeer opgevat als een gebed voor de overledene, maar als een troostende boodschap voor hen die achterblijven. De meest persoonlijke verwoording van deze boodschap is te vinden in het centrum van het *Requiem* in het vierde en vijfde deel. Vooral de vijfde beweging voor sopraan en koor verleent hieraan uitdrukking in het beeld van de troostende moeder: “Ich will euch trösten, wie einen seine Mutter tröstet” [“Zoals een moeder haar zoon troost, zo zal ik jullie troosten”] (Jesaja 66,13). De protestantse achtergrond van Brahms’ tekst schemert ook door in de gedachte van de heiligheid van het werk en de noodzaak voor de mens op aarde om zijn hemel eerst te verdienen door harde arbeid (“in het zweet uws aanschijns”). Doorheen de eerste, tweede en vijfde bewegingen keert hetzelfde beeld van het zaaien en oogsten en de arbeid terug, en ook de slotboodschap van het *Requiem*, ontleend aan de Openbaring van

Johannes (14, 13), belooft dat uiteindelijk niets van de menselijke inspanningen verloren zal gaan: “Ja der Geist spricht, daß sie ruhen von ihrer Arbeit, denn ihre Werke folgen ihnen nach.” [“En de Geest beaamt: Zij mogen uitrusten van hun inspanningen, want hun daden vergezellen hen.”]

- 3 Het protestantse arbeidsethos vertaalt zich bij Brahms in een zorgvuldig compositieproces, dat geen genoegen nam met een muzikale inval totdat al zijn mogelijke consequenties waren uitgewerkt. Elk van de zeven bewegingen van *Ein deutsches Requiem* kreeg een individuele vorm, terwijl harmonische relaties en terugkerende motieven zorgen voor de samenhang van het gehele werk. Op dit overkoepelende niveau kunnen drie segmenten worden onderscheiden. De eerste drie bewegingen zijn nauw met elkaar verwant op het vlak van tekst (in de terugkerende beelden van hoop en wanhoop), koorschriftuur en orkestrale zetting. Bewegingen vier en vijf staan hiermee in contrast door het overheersen van een meer positieve, troostende boodschap en door de transparante en lichte textuur. De laatste twee bewegingen hernemen de stemming van de openingsdelen.

Zijn eenheid dankt het *Requiem* aan terugkerende motivische elementen. Brahms zelf wees op zo'n basismotief of vast melodisch gegeven in zijn opmerking aan koordirigent Siegfried Ochs: “Wanneer je het niet kan horen, dan maakt dat weinig uit. Je kan het vinden in de eerste maten en in de tweede beweging. Het gaat om een welbekend koraal.” Op basis van deze aanwijzing identificeerde Ochs de motivische kern van het *Requiem* als de koraalmelodie “Wer nur den lieben Gott läßt walten”, die in zijn opeenvolging van een stijgende en dalende lijn verwantschap vertoont met het openingsmotief van de eerste beweging |1|00'14”^{*}. Dit koraal was Brahms bekend uit het gebruik ervan in Bachs cantate “Ich hatte viel Bekümmernis” BWV 21 en de cantate “Wer weiß wie nahe mir mein Ende” BWV 27, waarvan de tekst nauw aansluit bij de openingswoorden van de derde beweging van het *Requiem* (“Herr, lehre doch mich, daß ein Ende mit mir haben muß”). Niettemin moet deze motivische referentie worden gerealiseerd: enerzijds speelt dit motief behalve in de opening en de tweede beweging een weinig prominente rol in de andere bewegingen, en anderzijds is zijn muzikale karakter zo algemeen (een opeenvolging van een stijgende en dalende

* De tijdsaanduidingen verwijzen naar de opname uit 1996 o.l.v. Philippe Herreweghe, met als uitvoerders Christiane Oelze (sopraan), Gerald Finley (bariton), La Chapelle Royale, Collegium Vocale Gent, en het Orchestre des Champs-Élysées (Harmonia Mundi).

melodie), dat de identificatie ervan niet steeds even relevant lijkt. Opvallender is de rol van het “Selig”-motief, dat zijn naam dankt aan zijn eerste verschijning in de bovenstem van het koor op de openingswoorden “Selig sind” van de eerste beweging | 1 | 01’00”|. Ook hier gaat het om een weinig geprofileerd element, maar toch lijkt het gebruik van dit motief op opvallende thematische plaatsen (meestal bij de opening van een beweging of het begin van een melodie) te wijzen op een bewuste inzet ervan door de componist. Bovendien gebruikt Brahms ook de inversie van dit motief, waarbij zijn oorspronkelijk stijgende intervallen worden omgezet in dalende (zoals in de opening van de vierde en zevende bewegingen).

De eerste beweging *SELIG SIND, DIE DA LEID TRAGEN*, waarin het koraal- en “Selig”-motief achtereenvolgens worden gepresenteerd door het orkest en het koor, is opgebouwd als een driedelige ABA-vorm, gebaseerd op de terugkeer van de openingsverzen aan het slot. Binnen het contrasterende B-deel zorgt Brahms voor een verwijzing naar de A-delen door de korte interpolatie van het openingsmateriaal a1 | 1 | 04’07”|. De donker gekleurde sonoriteit van deze eerste beweging resulteert uit het weglaten van de violen en de opdeling van de celli in drie partijen, waardoor het klankcentrum naar de diepe registers verschuift (een gelijkwaardige techniek paste Brahms toe in zijn tweede *Serenade* op. 16). Opmerkelijk is het gebruik van de harp (in minstens tweevoudige bezetting) en van een orgel *ad libitum* (indien niet beschikbaar voorzag Brahms een partij voor contrafagot). Door de a-capella-inzet van het koor | 01’00”|, in combinatie met een eerder archaische harmonie vol expressieve vertragingen (waarbij noten iets langer worden aangehouden dan verwacht, wat resulteert in een kortstondige dissonante wrijving), roept Brahms onmiddellijk de sfeer op van de eeuwenoude koraalcompositie, een typisch voorbeeld van zijn gretig gebruik van historiserende muziekstijlen.

De tweede beweging, *DENN ALLES FLEISCHES IST WIE GRAS*, is tweeledig in opbouw en brengt een plechtstatige treurmars op een tekst uit de eerste brief van Petrus, gevolgd door een jubilerende koorpassage op een tekst uit de profeet Jesaja. Het onafwendbare lot van al het vergankelijke krijgt in de treurmars uitdrukking door het haast bezwerende karakter van de steeds terugkerende kort-lang ritmiek (ondersteund door de pauken), in combinatie met een crescendo dat zijn hoogtepunt bereikt bij de herneming van de openingsverzen | 2 | 02’50”|. Deze treurmars kent een contrasterend middendeel op de woorden “So seid nun geduldig”

uit de brief van Jakobus |03'53"|, waarna de mars wordt herhaald |05'25"|. Na een korte triomfantelijke kooruitroep "Aber des Herrn Wort bleibet in Ewigkeit" ["maar het woord van de Heer blijft eeuwig bestaan", 1 Petr. 1,25] als overgang |09'13"| zet het tweede deel in met de Jesaja-tekst "Die Erlöseten des Herrn werden wieder kommen" ["Zij die de Heer heeft bevrijd, keren terug", Jes. 35,10]. De inzet van dit deel suggereert de typisch polyfone techniek van de fuga, waarbij de verschillende stemmen achtereenvolgens inzetten met dezelfde melodie |09'36"|. Toch gaat het om niet meer dan een suggestie: na de geïsoleerde inzet van de baspartij vallen al snel de drie andere koorpartijen gezamenlijk in. Net zoals op andere plaatsen van het *Requiem* is de fugatische schrijfwijze ook hier weinig strikt en leunt ze in dit opzicht eerder bij Beethoven dan bij Bach aan. Eén specifieke passage van dit segment brengt een zeldzaam voorbeeld van directe tekstexpressie in het *Requiem*: de frase "und Schmerz und Seufzen" ["gejammer en verdriet"] gaat gepaard met typisch chromatische motieven (zogenaamde *Seufzer*-motieven, herkenbaar aan hun zuchtend karakter) |10'32" en 11'01"|, terwijl het contrasterende "wird weg müssen" ["vluchten eruit weg"] de aandrang verhoogt door korte, gehaaste motieven |10'41" en 11'18"|.

In de derde beweging (*HERR, LEHRE DOCH MICH*) maakt Brahms voor het eerst gebruik van de solobariton, in navolging van de aanspreking door één enkele persoon in de openingszin ("Herr, lehre doch mich"). Net als de vorige bezit ook deze beweging een AB-vorm, gebaseerd op de afwisseling tussen de solostem en het koor in het eerste grote segment en de pedaalfuga aan het slot. Het eerste segment kan zelf weer worden ingedeeld in een kleinere ab-structuur op basis van het centrale orkestrale tussenspel, dat beide subsegmenten van elkaar scheidt |3|03'17"|. De overgang naar het grote B-segment wordt gebracht door het koor op de woorden "Ich hoffe auf dich" ["Mijn hoop is alleen op u gevestigd"] in de gedaante van een uitgecomponeed crescendo |06'32"|. Het B-segment krijgt net als de tweede beweging de gedaante van een fuga, met achtereenvolgens inzetten van de tenor, alt, sopraan en bas |07'06"|. De meest indrukwekkende eigenschap van deze pedaalfuga bestaat echter uit de constante aanwezigheid van een vaste basnoot in de laagste instrumenten (pauken, trombones, contrafagot of orgel, contrabas), die maar liefst zesendertig maten wordt aangehouden. Deze constante bastoon kan worden geïnterpreteerd als een symbool van de standvastigheid van Gods trouw en bescherming waarvan de tekst uit het boek Wijsheid getuigt: "Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand und keine Qual rühret sie an." ["De zielen

van de rechtvaardigen zijn in Gods hand, geen marteling kan hun deren”, Wijsh. 3,1]. De grootse climax aan het slot van deze monumentale klankconstructie brengt het eerste grote deel van het *Requiem* tot een triomfantelijk einde.

Geheel anders qua karakter is de sterk geconcentreerde vierde beweging, *WIE LIEBLICH SIND DEINE WOHNUNGEN*. De vorm van dit deel is moeilijk te benoemen. Op het meest globale niveau kan een A-A'-A-structuur worden onderscheiden, op basis van de drievoudige terugkeer van het openingsvers uit psalm 84 (met de derde verschijning als een letterlijke herneming van de eerste). Sommige commentatoren verbinden het sterk instrumentale karakter van deze beweging met de aanwezigheid van een sonatevorm, gebaseerd op twee contrasterende thema's op de woorden “Wie lieblich sind deine Wohnungen” als hoofdthema | 4 | 00'06” | en “Mein Leib und Seele freuen sich” als neventhema | 01'46” |, verbonden door een overgangspassage op de frase “Meine Seele verlangt und sehnet” | 01'14” |. De doorwerking, de centrale passage van een sonatevorm waarin de thema's verder worden uitgewerkt door middel van imitaties en andere technieken, kan dan eventueel worden gevonden in de imitatieve behandeling van de frase “die loben dich immerdar” | 03'22” |. Ondanks haar moeilijk te interpreteren vorm blijft deze beweging de meest gracieuze en lieflijke van het *Requiem*, waarbij de “liebliche Wohnungen” van de Heer worden geschilderd in een zorgeloos ritme met walskarakter, gedragen door zachte houtblazers en pizzicato's in de strijkers (het tokelen van de vingers op de snaren, als suggestieve evocatie van het paradijselijke harpspel).

De vijfde beweging, *IHR HABT NUN TRAUERIGKEIT*, is de meest intieme van het werk en niet toevallig ook de enige waarin een sopraan als soliste optreedt. Zoals eerder vermeld, werd deze bezetting geïnspireerd door het beeld van de troostende moeder, al is het veelbetekenend voor Brahms' subtiele omgang met de tekst (waarbij directe tekstillustratie zoveel mogelijk wordt vermeden) dat de bewuste frase “Ich will euch trösten, wie einen seine Mutter tröstet” niet door de sopraan wordt gezongen maar telkens in het koor verschijnt. Brahms zorgt niettemin voor een nauwe samenhang tussen beide partijen: de melodische lijn van de sopraan op “Ich will euch wieder sehen” verschijnt onmiddellijk daarna in augmentatie of verdubbelde notenwaarden in het koor op de woorden “Ich will euch trösten” | 5 | 01'14” |. Kenmerkend voor deze beweging is de uiterst delicate orkestratie met de gedempte strijkers (als antwoord op de “Traurigkeit” van de tekst)

en de overwegend solistische inzet van de houtblazers. Deze eigenschap, waarin een anticipatie kan worden gelezen op de kamermuzikale textuur van Brahms' latere orkestwerken, treedt ook mooi naar voren in de reprise van het A-segment, waar niet de sopraan maar de solocello de openingsmelodie overneemt | 03'49" |.

De zesde beweging (*DENN WIR HABEN HIE KEINE BLEIBENDE STATT*) lijkt in haar opbouw sterk op de derde beweging, met haar tweeledige structuur gebaseerd op de afwisseling tussen solobariton en koor in het eerste segment en de fuga voor koor in het tweede segment. De alternatie tussen koor en bariton in het eerste segment vloeit voort uit de structuur van hun specifieke openingszinnen: na de koorpassage op "Denn wir haben hie keine bleibende Statt" ["Onze stad is immers niet blijvend", Heb. 13,14] | 6 | 00'06" | vervolgt de solopartij met "Siehe, ich sage euch ein Geheimnis" ["Ik zal u een geheim onthullen, 1 Kor. 15,51] | 01'15" |. In dit segment vindt Brahms het sterkst aansluiting bij de requiemtraditie, hiertoe uitgenodigd door de verwijzingen naar het laatste oordeel in de tekst. De geleidelijk versnellende overgang op "zu der Zeit der letzten Posaune" ["wanneer de bazuin het einde inluidt"] krijgt een instrumentale illustratie in de trombones | 02'50" |, maar Brahms vermijdt elke opzichtige fanfare door onmiddellijk over te gaan in een *vivace*-koorpassage met marskarakter | 03'17" |. Na een laatste interpolatie van de baritonpartij wordt deze koorpassage hernomen en komt ze tot een dramatische climax op de herhaalde uitroep: "Tod, wo ist dein Stachel? Hölle, wo ist dein Sieg?" ["Dood, waar is je overwinning? Dood, waar is je engel?"] | 04'56" |. Op het hoogtepunt gaat de beweging over in de meest expansieve en strenge fuga van het *Requiem*, gebaseerd op twee contrasterende ideeën: "Herr, du bist würdig zu nehmen Preis und Ehre und Kraft" ["U komen alle lof, eer en macht toe, Heer onze God"] als eigenlijke fuga-thema met inzetten in alt, sopraan, bas en tenor | 06'17" |, in afwisseling met "denn du hast alle Dinge geschaffen, und durch deinen Willen haben sie das Wesen und sind geschaffen" ["want u hebt alles geschapen: uw wil is de oorsprong van alles wat er is"] als meer lyrisch contrastthema | 07'09" |.

In de meditatieve zevende beweging *SELIG SIND DIE TOTEN* realiseert Brahms op meerdere niveaus een formele afsluiting van het werk als geheel. Eerst en vooral keert hij terug naar de openingstoonnaard om zo een gesloten tonale cyclus te creëren. Ten tweede is het B-segment van deze beweging opgebouwd uit materiaal van de openingsbeweging, zodat het werk ook op motivisch vlak een cyclische

structuur krijgt. De tekst van de zevende beweging bestaat uit slechts twee zinnen uit de Openbaring van Johannes (Apok. 14,13), die in het A-segment elk hun eigen uitwerking krijgen (a en b). De strijkerspartijen van het a-deeltje herinneren in hun figuratie aan het grootse koraal “O Mensch beweine dein’ Sünde Groß” waarmee het eerste deel van Bachs *Matthäus-Passion* eindigt. Een andere verwijzing naar de traditie van Duitse treurmuziek duikt op in de korte overgangspassages “Ja der Geist spricht” [“en de Geest beaamt”] tussen beide hoofdzinnen, waar het archaïserend effect van de begeleidende trombones en hoorns de klankwereld van Schütz in gedachten brengt | 7 | 02’00” en 03’59” |. De terugkeer van de openingswoorden van het *Requiem* (“Selig sind”) bij de aanvang van het B-segment zorgt voor een naadloze overgang naar de reprise van het motivische materiaal uit de eerste beweging, in de gedaante van het “Selig”-motief | 06’58” |. De herneming van dit motief werd al aangekondigd in de openingsmaten van de zevende beweging, waar de sopraanlijn is samengesteld uit meerdere herhalingen van dit motief (zowel in zijn oorspronkelijke gedaante als in inversie). Met dit woordje “Selig” besluit Brahms zijn *Requiem*, waardoor begin en einde van dit werk met elkaar zijn verbonden en zo het beeld van eeuwigheid oproepen.

KRISTOF BOUCQUET

Messa da Requiem

GIUSEPPE VERDI

1874

- 1 “We zijn vandaag geneigd om religieuze muziek als kunst te beluisteren en naar waarde te schatten. Wat de Kerk er lovenswaardig dan wel verfoeilijk aan vindt, laat ons onverschillig... Wij, kinderen van onze tijd, zien in het *Stabat Mater*, het requiem en zelfs in de tekst van de mis, een gedicht dat weliswaar verheven is door zijn inhoud en traditie, maar toch vooral ten dienste staat van de componist, als materiaal voor zijn werk. Wat hij er voor ons van maakt is een vrij kunstwerk, dat bestaat omwille van zijn eigen artistieke kwaliteit en schoonheid, niet omwille van zijn nut voor de Kerk.” Met deze woorden mengde de beroemde negentiende-eeuwse Weense muziekcriticus Eduard Hanslick zich in een debat dat al van bij de creatie van de *Messa da Requiem* van Giuseppe Verdi (1813-1901) woedde rond de vraag of de dodenmis van de populaire operacomponist en notoire vrijdenker goede kerkmuziek kon zijn. Kon men van de componist van *La Traviata* en *Rigoletto* oprechte religieuze muziek verwachten? Mocht deze muziek in een kerk uitgevoerd worden? Sommige critici vergeleken Verdi's *Requiem* met een ongeënsceeneerde opera. De dirigent Hans von Bülow had het zelfs smalend over een “Oper im Kirchengewande” [“een opera in kerkgewaden”]. En ook vandaag nog duikt af en toe de opmerking op dat het *Requiem* “Verdi's beste opera” is. Met zijn artikel over de *Messa da Requiem* diende Hanslick de critici van antwoord: “In de concertzalen van Parijs, Londen, en Wenen presenteerde Verdi zijn werk aan de congregatie voor wie het werk echt bedoeld was – de muzikale gemeenschap.” Dat ook een requiem kon uitgroeien tot een publiek en zelfs politiek ritueel, wist men sinds Cherubini en Berlioz maar al te goed. Net als de symfonie en de opera bood dit genre een componist, binnen het

1874

kader van het burgerlijke concertleven, een forum om met muzikale middelen een universele, humanistische boodschap uit te dragen.

Sedert het immense artistieke en politieke succes van zijn opera *Nabucco* (1842), was Verdi zich bewust van de belangrijke symbolische rol die zijn muziek kon spelen op het Italiaanse politieke toneel. Met het beroemde slavenkoor uit die opera had Verdi een muzikale stem verleend aan de politieke beweging van het Italiaanse *Risorgimento*, aan haar strijd voor vrijheid en nationale eenheid. Dat dergelijke humanistische idealen ook na de uiteindelijke eenmaking van Italië een belangrijke rol bleven spelen in Verdi's artistieke denken, blijkt uit de ontstaansgeschiedenis van het *Requiem*. Het verhaal begint met de dood van Gioacchino Rossini op 13 november 1868. "Een grote naam is uit de wereld verdwenen", schreef Verdi. "Hij had de beroemdste en populairste reputatie van onze tijd en was de nationale trots van Italië ("gloria italiana"). Wat zal er ons nog resten, wanneer de andere nationale trots, die nog leeft (Manzoni), er niet meer zal zijn?" Verdi, die Rossini mateloos bewonderde, stelde aan zijn uitgever Ricordi voor om de eerste verjaardag van Rossini's dood te vieren met de uitvoering van een nieuw requiem, dat Verdi samen met twaalf andere leidinggevende Italiaanse componisten zou schrijven. De politiek geëngageerde Verdi, al decennialang het boegbeeld van de Italiaanse eenmaking, was aan het eind van de jaren 1860 zwaar ontgoocheld geraakt in de politieke en militaire leiders van Italië, die hij omschreef als "ijdele roddelaars". Na enkele militaire nederlagen en aanslepende financiële problemen, behandelden de Europese buurlanden het nieuwe Italië als een tweederangsnatie. Toch bleef Verdi een overtuigd patriot. Hij wist dat de kunstenaars van Italië de nieuwe natie nog steeds internationaal prestige verleenden, zodat een collectieve hommage aan Italië's beroemdste componist veel meer zou betekenen dan enkel een artistiek statement. De uitvoering van de *Messa per Rossini*, waarvoor Verdi het afsluitende *Libera me* had gecomponeerd, vond echter om praktische redenen nooit plaats en Verdi trok zich de komende maanden terug om *Aida* te componeren voor de officiële opening van het Suezkanaal in Egypte in 1871.

Toen in 1873 Alessandro Manzoni stierf, de belangrijkste romantische dichter van Italië, vatte Verdi het plan op om zelf een requiem te schrijven, waarin hij het *Libera me* van de *Messa per Rossini* een plaats zou geven. Ook nu weer plande hij de eerste uitvoering op de verjaardag van de dood van een beroemde kunstenaar. Manzoni was net als Verdi een voorvechter van de Italiaanse eenmaking geweest. Verdi vereerde de schrijver die de idealen van menselijkheid en rechtvaardigheid

steeds hoog in het vaandel had gedragen en het requiem dat aan hem was opgedragen werd al gauw als een “Requiem voor het *Risorgimento*” begrepen. De *Messa da Requiem per l'anniversario della morte di Manzoni 22 maggio 1874* ging met veel succes in première in de San Marco-kerk van Milaan. De uitvoering was volgens Verdi “ons vaderland en de man waardig, om wiens verlies we allen rouwen”. Na de uitvoering in de kerk volgden meteen drie uitvoeringen in de Scala van Milaan. Daarna begon het werk, met zijn humanistische boodschap van vrede en vrijheid, aan een zegetocht langs de grote concertzalen van de wereld, waar het – in de woorden van Hanslick – gepresenteerd werd aan de congregatie waarvoor het bedoeld was.

- 2 Ook al had Verdi voor het *Requiem* geen librettist nodig, toch moest hij enkele belangrijke keuzes met betrekking tot de liturgische tekst maken alvorens die op muziek te kunnen zetten. Hij bestudeerde grondig de requiems van Mozart en Cherubini, die hij tot de belangrijkste voorbeelden van het genre rekende. Verdi koos voor een gelijkaardige structuur (zie schema p.170) als die van Mozarts *Requiem*. Waar Cherubini en Berlioz de teksten van het introitus en *Kyrie* in één enkele beweging componeerden, liet Verdi zijn requiem zoals dat van Mozart beginnen met een afzonderlijk *Requiem aeternam* en *Kyrie*, twee delen die echter zonder onderbreking in elkaar overvloeien. Het daaropvolgende *Dies irae* deelde Verdi in tien stukken op die via korte muzikale overgangspassages of modulaties aan elkaar gelinkt zijn. Opnieuw in tegenstelling tot Cherubini en Berlioz, die het *Lux aeterna* in het *Agnus Dei* verwerkten, schreef Verdi net als Mozart aparte muziek voor de *communio*. Anders dan Mozart, maakt Verdi geen onderscheid tussen een apart *Sanctus* en *Benedictus*. Zoals verschillende Italiaanse requiems uit de negentiende eeuw sluit ook de *Messa da Requiem* af met een *Libera me*.

Hoewel het *Requiem* anderhalf uur duurt en uit duidelijk gescheiden delen is opgebouwd, weet Verdi er op uiteenlopende manieren muzikale eenheid in te scheppen. Het opvallendst zijn de reprises van het *Requiem aeternam* en *Dies irae*. Terwijl de tekst en muziek van het *Requiem aeternam* terugkeren in het *Libera me*, duikt de “*Dies irae*”-muziek maar liefst drie keer op in het verdere verloop van het requiem. Tweemaal gebeurt dit in de loop van de *sequentia*, wat ongebruikelijk maar niet onlogisch is, aangezien herhalingen binnen een en hetzelfde deel bijdragen tot meer muzikale coherentie. Door de “*Dies irae*”-muziek echter ook op het eind van het *Requiem* in het *Libera me* te herhalen, doorbrak Verdi elk verwachtingspatroon. Deze hernemingen hebben niet enkel structurele maar ook

OPBOUW		BEZETTING			TIMING	
	TEKST	VORM	VOC.	INSTR.		
Requiem e Kyrie 09'03"	1. Requiem aeternam	A	K	STR	1	00'00"
	Te decet hymnus	B	K		1	02'17"
	Requiem aeternam	A	K	STR	1	03'55"
	2. Kyrie	C	Tutti	O	2	00'00"
Dies irae 36'23"	1. Dies irae	A	K	O	3	00'00"
	2. Tuba mirum	B	K	O, 4 TRP*	4	00'00"
	3. Mors stupebit	C	B	O	5	00'00"
	4. Liber scriptus	D	M; K	O	6	00'00"
	(Reprise 'Dies Irae')	(A')	K	O	6	04'09"
	5. Quid sum miser	E	S; M; T; K	O	7	00'00"
	6. Rex tremendae	F	Tutti	O	8	00'00"
	7. Recordare	G	S; M; K	O	9	00'00"
	8. Ingemisco	H	T	O	10	00'00"
	9. Confutatis	I	B	O	11	00'00"
(Reprise 'Dies Irae')	(A'')	K	O	11	04'00"	
10. Lacrimosa	J	Tutti	O	12	00'00"	
Offertorio 10'09"	Domine Jesu Christe	A	S; M; T; B	O	1	00'00"
	Quam olim Abrahae	B			1	03'49"
	Hostias	C			2	00'00"
	Quam Olim Abrahae	B'			2	02'55"
	Domine Jesu Christe	A'			2	04'00"
Sanctus 02'41"		Fuga	K	O	3	00'00"
Agnus Dei 04'53"			S; M; K	O	4	00'00"
Lux aeterna 06'09"			M; T; B; K	O	5	00'00"
Libera me 16'23"	Libera me, Domine	A	S	O	6	00'00"
	(Reprise 'Dies irae')	B	K	O	7	00'00"
	(Reprise 'Requiem aeternam')	C	S; K		8	00'00"
	Libera me, Domine	A' + Fuga	S; K	O	9	00'00"

K = koor; O = orkest; STR = strijkers; TRP = trompet; S = sopraan; M = mezzosopraan; T = tenor; B = bas; * = vanop een afstand

inhoudelijk-expressieve consequenties. De geëngageerde humanist Verdi herinnert de luisteraar immers voortdurend aan het apocalyptische schrikbeeld van de “dag der woede” en geeft een diepere dramaturgische en misschien wel politieke dimensie aan de emotionele smeekbedes om rust, vrede en bevrijding in het afsluitende *Libera me*.

Ook met de doordachte opeenvolging en combinatie van de verschillende stemtypes van de solisten, structureert Verdi zijn muzikale verhaal. Zo merken we dat de sequentia-delen na het “Tuba mirum” een stijgende lijn volgen: na de solo’s voor de bas (“Mors stupebit”) en mezzosopraan (“Liber scriptus”) volgt een trio voor de drie hoogste stemmen (“Quid sum miser”), dat uitmondt in een kwartet met het koor (“Rex tremendae”) dat de eerste hoge do van de sopraan bevat. Daarna gaat de beweging neerwaarts, met achtereenvolgens een duet voor de vrouwen (“Recordare”) en een solo voor de tenor (“Ingemisco”) en de bas (“Confutatis maledictis”), die opnieuw naar een kwartet met het koor leidt (“Lacrimosa”).

Voorts schept Verdi coherentie door over de grenzen van de verschillende delen heen harmonische en motivische verbanden te leggen. Zo is het belangrijkste thema van de fuga van het *Sanctus* afgeleid van het thema van de slotfuga van het *Libera me*. En zelfs met een eenvoudig versieringsmotief zoals de steeds terugkerende voorslagen van een stijgende halve toon in de houtblazers linkt Verdi verschillende secties van het *Dies irae* aan het “Hostias” uit het *Offertorio* | bvb. 10 | 01’26” |*.

- 3 Het gebruik van deze expressieve voorslagen, die ook in opera’s als *Macbeth* en *Don Carlo* een opvallende rol spelen, is slechts een van de stijlkenmerken die veel muziek- en operaliefhebbers bij een eerste beluistering van het *Requiem* als typisch Verdiaans ervaren. Omdat de componist voor dit religieuze werk geen nieuwe muzikale taal of sound ontwikkelde, herinnert het *Requiem* al van bij zijn creatie heel wat luisteraars aan opera’s als *Don Carlo*, *Aida* en *Otello*. Inderdaad, er bestonden weinig andere requiems waarin de tekst van het *Dies irae* met zoveel theatrale flair – en een grote trom – op muziek gezet was. Ook waren er weinig

* De tijdsaanduidingen verwijzen naar de live-opname uit 2001 o.l.v. Claudio Abbado, met als uitvoerders Angela Gheorghiu (sopraan), Daniela Barcellona (mezzo), Roberto Alagna (tenor), Julian Konstantinov, het Swedish Radio Chorus, het Eric Ericson Chamber Choir, Orfeón Donostiarra en de Berliner Philharmoniker (EMI).

requiems waarin vier solisten in zoveel lyrische aria's en expressieve ensembles aantreden, en waarbij de componist zo'n buitengewone zorg besteedde aan de muzikale uitdrukking van de inhoud van de tekst. En zelfs de fuga's van het *Sanctus* of het *Libera me* liggen muzikaal meer in het verlengde van de strijdfuga uit het laatste bedrijf van *Macbeth*, dan van de fuga's uit de missen van Verdi's voorgangers en tijdgenoten. Wilde een componist een groot publiek of in het geval van Verdi een hele natie aanspreken, dan moest hij een muzikale taal hanteren die naast de kenners ook een breed publiek van leken kon raken. De taal van zijn opera's, waarin een gesofisticeerde muzikale en dramaturgische structuur hand in hand ging met een direct toegankelijke expressiviteit, had hiertoe de voorbije kwarteeuw alvast haar doeltreffendheid bewezen. Aangezien de aandacht van het publiek in een requiem niet zoals in een opera verdeeld wordt tussen de muziek en de scène, kon Verdi in de muzikale complexiteit zelfs verder gaan dan gebruikelijk, zonder daarbij het brede publiek af te schrikken.

Toch zijn er heel wat duidelijke verschillen tussen Verdi's *Requiem* en zijn opera's. In geen enkele opera krijgt het koor een even grote rol toebedeeld als in het *Requiem*. De koorpartijen bevatten ook technische moeilijkheden die we niet aantreffen in opera's waar de zangers moeten acteren en hun partituur uit het hoofd zingen. Bovendien bevat geen enkele opera zoveel kwartetten of ensemblestukken waarin alle solisten samen zingen. Terwijl Verdi in de ensembles van zijn opera's vooral het contrast tussen verschillende personages uitwerkt, ontbreekt in het *Requiem* iedere vorm van conflict tussen de solisten. De vier zangers nemen vaak zelfs elkaars muzikale materiaal in imitatie over. Anders dan in een opera kan een solist in het *Requiem* binnen één en hetzelfde nummer zowel de rol van de verteller als die van een smekende zondaar op zich nemen. Waar in een opera het op- en afgaan van de verschillende personages het muzikale verloop van het werk bepaalt, dicteert in het *Requiem* natuurlijk de eeuwenoude liturgische tekst de muzikale vorm.

Reeds in het introitus van het openingsdeel (*REQUIEM*) lijkt Verdi zich van de wereld van de opera te willen distantiëren. De ABA-vorm die resulteert uit de afwisseling van de antifoon ("Requiem aeternam") en het vers ("Te decet hymnus") was hoogst ongebruikelijk in de opera's van de negentiende eeuw. Boven de eenvoudige openingsmelodie in de gedempte strijkers, declameert het koor *sotto voce* ("met ingehouden stem") de woorden "Requiem aeternam". Na een dalende ketting van zacht dissonerende zuchten ("dona eis, Domine"), lijkt de muziek bij

“et lux perpetua” even op te klaren, door een wending van een kleine naar een grote tertstoonnaard, van crescendo naar *subito ppp*, en van dissonantie naar consonantie |₁ | 01'28”|. Het psalmvers “Te decet hymnus” | 02'17”| contrasteert met het voorgaande door zijn a-cappellazetting en imitatief contrapunt, een archaïserende schrijfwijze die duidelijk aan de traditie van de religieuze muziek refereert en vrij zelden in opera's opduikt. Dergelijke referenties aan de zogenaamde *stile antico*, de traditionele polyfone stijl voor religieuze muziek, blijven echter ook in Verdi's *Requiem* een zeldzaamheid. Na dit psalmvers herneemt Verdi vrijwel ongewijzigd de “Requiem aeternam”-antifoon | 03'55”|. Slechts helemaal aan het eind voegt hij enkele overgangsmaten toe die uitmonden in het KYRIE. In deze maten duiken voor het eerst de houtblazers en hoorns in het orkest op, wat een nieuwe kleur aan de orkestklank verleent. Vanaf de eerste noten van het *Kyrie* betreden we een contrasterende, meer complexe muzikale wereld. De strijkers spelen nu zonder demper en introduceren een vlotte puls van korte noten in de begeleiding. Hier neemt Verdi de traditionele ABA-vorm van de opeenvolging “Kyrie-Christe-Kyrie” niet over, maar ontwikkelt een eigen, abstract muzikale logica. Op de woorden “Kyrie eleison” zingt de solotenor een weidse, stijgende melodie, die in het orkest begeleid wordt door een dalende tegenstem. De muzikale horizon opent zich. Vrijwel alle motieven die het koor en de solisten in het verdere verloop van dit *Kyrie* zullen zingen, leidde Verdi uit deze twee melodische lijnen af. Nadat de drie overige solisten de lyrische melodie van de tenor, afwisselend op “Christe eleison” en “Kyrie eleison”, hebben overgenomen en ontwikkeld, horen we de melodie verderop enkel nog in kortere, vaak getransformeerde versies terug. Deze muzikale economie is typisch voor alle ensembles in Verdi's requiem. Een eenvoudig voorbeeld horen we aan het einde van dit deel, waar Verdi de reeds vernoemde dalende tegenstem herhaalt |₂ | 02'39”| om haar even later in de slotmaten tot een stijgende lijn | 03'09”| om te keren.

In de daaropvolgende sequentia *DIES IRAE* barst in het eerste onderdeel (*Dies Irae*) een infernale storm los zoals enkel een groot operacomponist die kan ontke-
 tenen. Het orkest speelt vier tutti donderslagen, die bij hun herhaling geschei-
 den worden door harde, doffe klappen op de grote trom. Er zijn enkele frappante
 overeenkomsten met de storm aan het begin van Verdi's latere opera *Otello*: ner-
 veuze trillers in de kopers, schrille kreten in de piccolo, wervelende chromati-
 sche lijnen en de (typisch Verdiaanse) vertragende triolen in het koor. Vanaf de
 strofe “Quantus tremor est futurus” |₃ | 01'58”| keert een zekere kalmte weer in

de muziek. Rond een tikkend staccato-motief, dat Verdi uit zijn “Dies irae”-thema afleidde, bibberen de strijkers en lamenteren de houtblazers. Hier beeldt Verdi de “tremor” letterlijk uit: doordat hij tussen de woorden en zelfs lettergrepen rusten inlast, lijkt het koor te stotteren.

Ook in het daaropvolgende *Tuba mirum* evoceert Verdi angst en verschrikking voor het laatste oordeel. Net als Berlioz plaatst hij enkele blazers buiten het orkest, al zijn het hier geen “quatre petits Orchestres d’instruments à cuivres” maar slechts vier trompetten achter de scène. Tot aan de verpletterende inzet van het koor |4|01’00”|, bouwt Verdi, vertrekkend vanuit één enkele noot, een indrukwekkend crescendo op. Hij voegt steeds meer instrumenten toe en drijft het tempo en de ritmische activiteit gestaag op. Enkele maten later breekt de muziek abrupt af met een vertwijfelde kreet van het volledige koor en orkest. Na deze stilte bezingt de solobas in het *Mors stupebit* |5| de verwondering van de dood. Net als het koor in de “Quantus tremor”-strofe van het *Dies irae*, lijkt de zanger te stotteren door de lange rusten tussen de herhalingen van het woord “mors”. De eerste uitgebreide solo uit het *Requiem* is echter het *Liber scriptus*, dat Verdi als een dramatische *scena* voor de mezzosopraan uitwerkte. Waar Verdi in de muziek van het *Kyrie* vooral een eigen, abstract muzikale logica ontwikkelde, volgt hij met de muziek van het “Liber scriptus” de inhoud van de Latijnse tekst op de voet. Hier komt zijn ervaring als operacomponist goed van pas. Let bijvoorbeeld op het blazerskoraal dat aan het einde van de eerste strofe de komst van de goddelijke rechter (“Judex”) plechtstatig aankondigt |6|00’51”|. Hoewel de tekst van het *Liber scriptus* in de derde persoon staat en de mezzosopraan als een soort verteller optreedt, valt meteen een soort emotionele betrokkenheid op als van een personage. De dramatische uithalen en het aarzelend gestamel van de zangeres drukken ontzag en schrik uit. Doorheen de aria onderbreekt het koor de mezzosopraan meermaals met een gemurmeld “Dies irae”, dat samen met een onheilspellend achtergrondgegom |03’46”| de plotse terugkeer van de “Dies irae”-muziek |04’09”| aan het eind van de aria voorbereidt. Op deze manier schept Verdi niet alleen coherentie binnen de meerdelige sequentia, hij benadrukt bovendien een perspectiefwissel: terwijl de tekst van de sequentia tot nu toe in de derde persoon (verteller) gezongen werd, horen we vanaf het *Quid sum miser* individuele boetelingen aan het woord in de eerste persoon enkelvoud. In dit trio voor sopraan, mezzosopraan en tenor lijkt ook het solistisch gebruik van de fagot en de klarinetten in de begeleiding de focus op het individuele te onderlijnen. De

muzikale vraag waarmee de sopraan de coda van dit trio zachtjes op “Cum vix justus sit securus?” afrondt | 7 | 03'03” |, wordt brutaal beantwoord met de overdonderende inzet van het *Rex tremendae majestatis*, het centrale deel van de sequentia. De bassen van het koor zingen het vers op een krachtige, dalende melodische figuur, waarvan het gepunte ritme net als in de requiems van Mozart, Cherubini en Berlioz de majesteit van de goddelijke Koning uitdrukt. Hierna smeken de drie solisten om genade – “Salva me, fons pietatis” – op een lyrische majeurevariant | 8 | 00'30” | van deze krachtige openingsfiguur. Verdi streek er het gepunte ritme van glad om tot een vloeiende melodische frase te komen, die de solisten nu op verschillende toonhoogtes na elkaar presenteren. Het *Rex tremendae majestatis* kan in vijf stadia onderverdeeld worden. Terwijl Verdi in het eerste stadium zijn beide motieven voorstelt, brengt hij hen in het tweede stadium | 00'50” | met elkaar in conflict: het “Salva me”-motief van de aardse smekelingen ondergaat hierbij voortdurend transformaties, terwijl het goddelijke “Rex tremendae”-motief onveranderd blijft terugkeren. In het derde stadium | 01'20” | transformeert Verdi verder het “Salva me”-motief. In het vierde stadium | 02'00” | lijken de woorden “Salva me” steeds nadrukkelijker de bovenhand te nemen om tenslotte in het laatste stadium | 02'45” | de terreur van de “Rex tremendae”-muziek definitief te overwinnen: de solobas zingt de eerste noten van het “Salva me”-motief vertraagd in halve noten, het koor zet het motief achtereenvolgens op verschillende toonhoogtes en in het originele tempo in. Aan het eind zingen de solosopraan en -tenor het “Salva me” een laatste maal voluit in een glorieuze lyrische climax. In het daaropvolgende *Recordare*, een duet voor sopraan en mezzosopraan in een eenvoudige ABA'-vorm, richten de smekelingen zich niet langer tot de majesteitelijke Koning maar tot de “genadevolle Jezus” (“Jesu pie”). Doorheen hun serene gezang boven de wiegende begeleiding van de cello klinkt hoop op redding. In het B-deel trekken schaduwen over de muziek, door de overgang van majeur naar mineur | 9 | 01'32” |. Het lijden van Jezus aan het kruis weerspiegelt er zich in het muzikale zuchten en snikken van de twee solisten, een muzikale schrijfwijze die we eerder met opera dan met religieuze muziek associëren. Ook de uitgebreide *cadenza* die de sopraan en de mezzo samen aan het eind van de herneming van het A-deel a capella zingen | 02'59” |, herinnert aan de opera. Toch was het vooral de tenoraria *Ingemisco* die de critici al van bij de creatie met het operagenre en meer bepaald de opera *Aida* associeerden. De eerste | 10 | 00'00” | en derde strofe | 01'30” |, waarin de zelfverachting van de zondaar aan bod komt, zet Verdi declamatorisch, als een opera-*arioso* op muziek, terwijl de meer hoopvolle

tweede | 00'35" | en vierde strofe | 01'53" | opvallen door hun brede lyrische lijnen. De tweede en vierde strofe zijn muzikaal verwant: de melodie waarmee de vierde strofe opent, is de omkering (het spiegelbeeld) van de openingsnoten van de tweede strofe. Verdi toont zich opnieuw een meester in muzikale economie. Net als het *Ingemisco* is het *Confutatis* een vierdelige aria, ditmaal voor de solobas. Beide aria's hebben een verwante structuur. Ook in het *Confutatis* zijn het eerste | 11 | 00'00" | en derde onderdeel | 01'29 | declamatorisch van aard, terwijl het tweede | 00'30" | en vierde | 02'20" |, die grotendeels identiek zijn, een veel lyrischer karakter hebben. Het *Confutatis* eindigt net als de "Liber scriptus"-aria van de mezzosopraan met een reprise van de "Dies irae"-muziek, ditmaal echter onvoorbereid en bruusk. De sequentia sluit af met het ontroerende *Lacrimosa*, dat een driedelige ABA'-vorm heeft. Het A-deel heeft de Latijnse strofe achttien als tekst; de tekst van de negentiende strofe ("Pie Jesu Domine") vormt niet alleen de basis voor het contrasterende a capella B-deel | 12 | 02'55" | maar ook voor de gevarieerde herneming | 03'31" | van het A-deel. Opvallend zijn hier de reeds vermelde typisch Verdiaanse *lamentoso*-voorslagen die het thema begeleiden (vanaf | 00'44" |, stijgende voorslagen in de houtblazers en de zanglijn van de mezzosopraan); het zijn muzikale zuchten die de componist in de partituur met "piangente" ["wenend"] aanduidt en die de muziek een immense droefheid verlenen.

Het *OFFERTORIO* bestaat uit vijf onderdelen die symmetrisch, in een ABCBA-vorm, rond het "Hostias" geordend zijn. Het A-deel, *Domine Jesu Christe*, ontwikkelde Verdi helemaal uit de melodie | CD2 | 1 | 00'40" | die de cello's na enkele inleidende maten *dolce* en *cantabile* inzetten. Na een aanroeping van de Heer door de mezzosopraan en de tenor, vervoegt de bas hen en smeken ze om bevrijding van de gruwelen van de hel: "Libera animas". Bij de woorden "bevrijd hen uit de mond van de leeuw" ["libera eas de ore leonis"] zitten de drie solisten elkaar achterna met nerveus overlappende inzetten van het thema. Een lang aangehouden hoge mi van de sopraan roept echter plots een visioen van verlossing door de engel Michaël op: "sed signifer sanctus Michael". Als een aureool omringen twee soloviolen haar ijle gezang, waarvan het onaardse karakter nog versterkt wordt doordat het hoofdthema naar steeds andere, verafgelegen toonaarden glijdt. In het snellere B-deel, *Quam olim Abrahae* | 03'49" |, zetten de vier solisten achtereenvolgens een nieuw motief in dat uitmondt in een erg herkenbaar, imposant thema dat zich over een afstand van twaalf noten in de diepte stort. Verdi herhaalt het drie keer, steeds intenser en in een andere harmonische kleur. In het centrale

Hostias (C) roept de componist een gewijde, quasimystieke sfeer op. De kalme melodie die de tenor presenteert, heeft met haar beperkte ambitus en vloeiende, cirkelende beweging de eenvoud van een gregoriaans gezang. Ze vertoont tevens opvallende overeenkomsten met de openingsmelodie “O tu che sei d’Osiride” die de priesters aan het begin van het derde bedrijf van *Aida* zingen tijdens een religieuze ceremonie aan de oevers van de Nijl. Net als deze operascène, vormt het *Hostias* overigens een heel fraai voorbeeld van de verfijnde orkestratiekunst van de late Verdi. Let bijvoorbeeld op de laatste herneming van de openingsnoten van het “*Hostias*”-thema door de fluiten |2| 02’36”| met de etherische begeleiding van fluitende boventonen (flageoletten) in de violen, tremolo’s in de tweede violen en altviolen, pizzicato’s in de lage strijkers en – opnieuw – de voor Verdi zo typische voorstellen in de hobo en hoorn. Na het *Hostias* herhaalt Verdi bijna letterlijk het “*Quam olim Abrahae*”-gedeelte (B) |02’55”|, waarna de muziek van het A-deel ingekort terugkeert |04’00|. De vier solisten zingen driemaal in unisono het hoofdthema boven een lang aangehouden pedaalnoot op de grondtoon van het *Offertorio*. Dit verleent aan deze reprise van het A-deel een concluderend karakter en een stabiliteit die ontbrak in het “*Domine Jesu Christe*”-deel met zijn vele modulaties.

Verdi’s *SANCTUS* is een vreugdevolle fuga voor dubbel koor, die na enkele maten trompetgeschal en drie luide “*Sanctus*”-uitroepen van start gaat met de simultane presentatie van twee fugathema’s (subject 1 en 2) door de gescheiden koren. Niet deze twee thema’s en hun tegenstemmen (de zogenaamde contrasubjecten), maar kortere varianten van de subjecten vormen de cellen waaruit Verdi zijn contrapuntische weefsel opbouwt. Het “*Hosanna*” en “*Benedictus*” die bij andere componisten vaak aparte delen vormen, maken bij Verdi gewoon deel uit van de *Sanctus*-fuga, die evenwel in drie secties onderverdeeld kan worden. Na een eerste tonaal stabiele sectie, die voornamelijk is opgebouwd uit de voorstelling van het thematische materiaal, volgt een op harmonische en motivische ontwikkeling gerichte middensectie |3| 00’50”| (“*Benedictus qui venit in nomine Domini*”). Hier past Verdi het *stretto*-principe toe op enkele kortere varianten van de subjecten (vooral de stijgende openingsarpeggio van het eerste subject). *Stretto* is een typische fuga-techniek die gekenmerkt wordt door versnelde inzetten van de verschillende stemmen. Aan het begin van laatste sectie gebruikt Verdi een andere, daarmee contrasterende fuga-techniek: de *augmentatie*, waarbij een deel van het eerste subject tweemaal zo langzaam als voordien gepresenteerd wordt |01’30|.

Het resultaat van deze augmentatie is een opvallend lyrische herneming van de woorden “Pleni sunt caeli et terra gloria tua”. De orkestbegeleiding behoudt echter de speelse beweeglijkheid van de rest van de fuga.

Na de fugatische complexiteit en levendigheid van het *Sanctus* valt meteen de eenvoud en verstillings van het *AGNUS DEI* op. Verdi opteerde voor een eenvoudige variatievorm. De twee vrouwelijke solisten en het koor herhalen de lange, ontroerende melodie onveranderd, als een *cantus firmus*, terwijl het orkest er telkens nieuwe, rijkere begeleidingen rond speelt. De tijd lijkt plots stil te staan, mede door het statische spel van vraag en antwoord tussen de solisten en het koor. De rond zichzelf cirkelende melodie vertoont, net als die van het *Ingemisco* en *Hostias*, overeenkomsten met het gregoriaans. Aanvankelijk zingen de sopraan en mezzosopraan deze melodie a capella, waarna het koor de melodie in unisono met de strijkers, klarinetten en fagotten herhaalt | 4 | 00'45”|. Dan heffen de solisten de melodie in mineur aan | 01'35”|, ditmaal begeleid door het orkest dat zich langzaam losmaakt van de hoofdmelodie en een meer zelfstandige, harmoniserende rol gaat spelen. Nog kleurrijker klinkt de orkestratie wanneer het vierstemmige koor de slotzin van de hoofdmelodie herhaalt, na een ontroerende terugkeer naar majeur. Drie fluiten omspelen met een vloeiende notensliert de laatste solistische herhaling van de melodie | 02'45”| – een passage waarin de late Verdi zich opnieuw een origineel en fijn orkestrator toont. Wanneer het koor een laatste maal de slotzin herhaalt neemt een extatische tegenstem in de violen de beweeglijkheid van de begeleiding van de drie fluiten over. In de laatste maten van de slotzin vervoegen de sopraan en mezzosopraan uiteindelijk het koor, waarna ze met een korte coda | 03'55”| samen dit *Agnus Dei* afsluiten.

Tijdens het daaropvolgende *LUX AETERNA*, een trio voor mezzosopraan, tenor en bas, werkt Verdi consequent het contrast uit tussen licht en donker, tussen het “lux aeterna” van de antifoon en het “requiem aeternam” van het vers. Begeleid door glinsterende tremolo's van de violen declameert de mezzosopraan de tekst van de antifoon. Wanneer de bas het vers inzet | 5 | 00'50”| versombert de muziek plots door een wissel van majeur naar mineur. De lage blazers en pauken begeleiden het onheilspellende gezang met een dodenmars. Wanneer even later in het vers sprake is van “lux perpetua” klaart de muziek weer uit | 01'39”| in een eerste a-capellapassage van de drie solisten. Maar de opklaring is van korte duur en de bas zet opnieuw op de woorden “Requiem aeternam” de dodenmars in, waarvan

tremolo's in de lage strijkers en accenten van de grote trom en contrabas pizzicato's het huiveringwekkende karakter nu nog versterken. Met een nieuwe troostende melodie van de mezzosopraan op de woorden "et lux perpetua" lijkt opnieuw een hemels licht door te breken. Ook Verdi's stralende orkestratie versterkt die indruk. Let bijvoorbeeld op de opvallende gebroken akkoorden van de solofluit en soloklarinet wanneer de bas die troostende melodie overneemt ("Cum sanctis tuis"). Na een tweede a-capellapassage | 04'43" |, waarin deze melodie contrapun- tisch verwerkt wordt, volgt een gevarieerde reprise van de stralende openings- muziek van dit *Lux aeterna* | 05'14" |. Het gebruik van de lage blazers en de pauken alsook de woorden "Requiem aeternam" van de tenor en de bas herinneren aan de dodenmars, maar in de gebroken akkoorden van de houtblazers glinstert het eeu- wige licht onverminderd verder. Zo fungeert deze reprise als een verzoenende synthese van de twee contrasterende principes – "Lux" en "Requiem" – die aan de basis van dit *Lux aeterna* lagen.

Het afsluitende *LIBERA ME* vormt dan weer een synthese van de belangrijkste stilistische, dramaturgische en structurele bouwstenen van de hele *Messa da Requiem*. Verdi baseerde zich grotendeels op het *Libera me* dat hij voor de *Messa per Rossini* van 1869 gecomponeerd had, zodat hij als het ware van achter naar voor te werk ging en de overige delen van het *Requiem* van 1874 uit het materiaal van het *Libera me* ontwikkelde. Het deel is uit vier secties opgebouwd. De eerste ("Libera me") is een declamatorische solo van de sopraan, een emotionele smeebede om bevrijding van de eeuwige dood, die even onderbroken wordt door mysterieus gemurmel van het koor, dat hier eveneens als een groep smekelingen aantreedt. Na een opvallende overgangspassage voor vier fagotten | 6 | 00'55" | zet Verdi de rest van de tekst van deze eerste sectie als een *parlante melodico* ["melodisch sprekend"] op muziek, een schrijfwijze die hij vaak in zijn opera's toepast. Het orkest speelt de melodie terwijl de zanger hoofdzakelijk declameert en af en toe een melodische flard van het orkest verdubbelt. Zoals elders in het *Requiem* laat Verdi de solist als het ware stotteren, ditmaal op de woorden "Tremens ... factus ... sum ... ego". Het gezang van de sopraan culmineert in een emotionele eruptie van angst en verdriet. De tweede sectie van het *Libera me* is de laatste herneming van de "Dies irae"-muziek, die subtiel overvloeit in een solo | 7 | 01'37" | van de sopraan op de woorden "Dum veneris iudicare saeculum". Die solo is een herneming van dezelfde tekst en muziek uit de eerste sectie, maar wordt nu gelardeerd met "Dies irae"-uitroepen van het koor en nerveus trompetgeschal. Daarna komt de muziek

langzaam tot rust en maakt ze de overgang naar de derde sectie. Dit is een lang uitgesponnen, adembenemend mooie a-capellaversie (sopraan en koor) van de “Requiem aeternam”-antifoon (koor en orkest) waarmee het werk opende | 8 |. Verdi schrijft deze passage nu een halve toon hoger dan de openingsantifoon. Dit muziekdramaturgisch procedé paste de operacomponist Verdi wel vaker toe, zoals bijvoorbeeld in *La Traviata*, waar hij in de prelude tot het derde bedrijf de openingsmaten van de eerste prelude een toon hoger, en hierdoor breekbaarder, ijler en onwerkelijker, herneemt. In de vierde sectie “Libera me, Domine” heft de sopraan boven een intens tremolo van de strijkers een declamatorische smeekbede aan zoals in de eerste sectie. Daarna begint de slotfuga, die met de fuga van het *Sanctus* niet alleen de opgewekte levendigheid maar ook de driedelige opbouw gemeen heeft. Het hoofdthema is bovendien een omkering (spiegeling) van het eerste subject van het *Sanctus*. Na een vrij traditionele voorstelling van het subject en contrasubject, volgt net als in het *Sanctus* een contrapuntisch complexere middensectie | 9 | 01’34” | die op harmonische en motivische ontwikkeling gericht is. Na een tijdje valt opnieuw een expressieve augmentatie van het subject op | 01’51” | in een opvallend lyrische dialoog tussen de solopraan en het koor. Het levert een van de meest extatische momenten van het hele *Requiem* op. In de laatste sectie van de fuga bouwt Verdi naar de ultieme climax van het *Requiem* op waarin de sopraan zich losmaakt van het koor en haar gezang tot aan de hoge do (de enige in dit deel) opstijgt. Dat de sopraan deze hoogste noot voordien enkel in de climax van het “Rex tremendae” bij de verwante woorden “Salve me” heeft gezongen, toont nogmaals aan hoe bekommerd Verdi was om de dramaturgische en muzikale spanningsboog van zijn religieuze meesterwerk. Na een plotse wending van mineur naar majeur, eindigt het “Requiem voor het *Risorgimento*” met een laatste, nagenoeg gesproken roep om bevrijding.

JAN VANDENHOUE

Requiem

GABRIEL FAURÉ

1893

- 1 De actieve loopbaan van Gabriel Fauré (1845-1924) valt nagenoeg samen met een cruciaal tijdperk voor de ontwikkeling van de Franse muziek: de periode tussen de Frans-Pruisische oorlog (1870-71) en de Eerste Wereldoorlog (1914-18). Vanaf 1864 liet de “ijzeren kanselier” Otto von Bismarck geen gelegenheid onbenut om zijn idee van een machtig Duits rijk in de praktijk om te zetten. Zijn veroveringsdrang leidde in 1864 en 1866 tot oorlogen met de hertogdommen Sleeswijk en Holstein en met Oostenrijk. Frankrijk, dat zijn dominante positie in Europa bedreigd zag, zocht een manier om zich tegenover de Pruisische heerser te profileren. Een diplomatiek conflict over de Spaanse troonsopvolging stak uiteindelijk het vuur aan de lont. Bismarck maakte handig gebruik van de verontwaardiging van vele Duitse staten over de Franse positie in dit conflict. Dankzij de oorlogstemming zag hij zijn droom gedeeltelijk werkelijkheid worden: de Zuid-Duitse staten sloten zich aan bij de Noord-Duitse Bond om één krachtig front te vormen tegen de Franse provocatie. Frankrijk bleek echter niet opgewassen tegen de geoliede oorlogsmachine van Bismarck. Op 18 januari 1871 werd het Duitse keizerrijk uitgeroepen, nota bene in de spiegelzaal van het paleis van Versailles. Deze politieke vernedering bracht in Frankrijk een beweging op gang, die via de affirmatie van de Franse identiteit in de kunst en de cultuur de pijnlijke oorlogsnederlaag trachtte te verteren. Zo werd op 25 februari onder het devies “ars gallica” de *Société nationale de musique* boven de doopvont gehouden. Onder de stichtende leden bevonden zich grote namen als Camille Saint-Saëns, César Franck, Jules Massenet, Henri Duparc en Gabriel Fauré. In een tijd waarin de Franse muziekscène overspoeld werd door instrumentale muziek uit de Duits-Oostenrijkse

1893

traditie, wilde de *Société* een forum creëren voor instrumentaal werk van jonge Franse componisten. In geen tijd werd de vereniging een van de belangrijkste kanalen voor de presentatie van nieuwe Franse muziek. Ook al werden er slechts een achttal concerten per jaar georganiseerd, toch slaagde de *Société* erin het bewustzijn van een eigen Franse muzikale identiteit weer aan te sterken.

Als stichtend lid van de *Société nationale de musique* was Fauré een belangrijke wegbereider van de Franse muziek rond de eeuwwisseling. Tijdens zijn opleiding aan de Parijse *École Niedermeyer* kreeg hij de basisingrediënten van zijn muzikale taal op een dienblaadje gepresenteerd. Fauré kwam als negenjarige knaap terecht op deze *École de musique classique et religieuse*, waar de kerkmuziek hoog in het vaandel werd gedragen. Het voornaamste doel van de school was goede organisten en kapelmeesters af te leveren, zodat het hoge niveau van de Parijse kerkmuziek veilig gesteld werd voor de toekomst. De studenten werden er grondig geschoold in het gregoriaans en kregen de modale harmonieën met de paplepel ingegeven. Het was pas in 1861, toen Saint-Saëns de overleden Louis Niedermeyer verving als pianodocent, dat de muzikale horizon enigszins verruimd werd. In zijn pianolessen opende Saint-Saëns de ogen van zijn studenten voor de eigentijdse muziek van onder meer Schumann en Liszt. Fauré vond in de muziek van deze romantische meesters een pendant voor zijn hang naar het gregoriaans en naar modaal gekleurde akkoordopeenvolgingen. In juli 1865 studeerde hij af aan de *École Niedermeyer* met een bijzonder geslaagde *Cantique de Jean Racine* voor koor en orgel. Met zijn *Messe de Requiem*, ontstaan tussen 1887 en 1900, was Fauré derhalve niet aan zijn kerkmuzikaal proefstuk toe.

De ontstaansgeschiedenis van het *Requiem* is behoorlijk ingewikkeld, aangezien Fauré in dit werk stukken samenbrengt die op verschillende tijdstippen gecomponeerd werden. Bovendien bestaat het *Requiem* in verschillende versies, zonder dat het altijd duidelijk is welke varianten de goedkeuring van de componist hebben. Voor de originele versie zijn deze onduidelijkheden er nog niet: de vijf delen ervan (*Introït en Kyrie; Sanctus; Pie Jesu; Agnus Dei; In Paradisum*) werden tussen de herfst van 1887 en januari 1888 gecomponeerd. In deze gedaante werd het *Requiem* op 16 januari 1888 onder de leiding van de componist uitgevoerd tijdens een begrafenisdienst in de Parijse Madeleinekerk, waar Fauré toen kapelmeester was. Hij koos in de Madeleine-versie voor een orkestratie waarin donkere kleuren de overhand hebben. Het koor en de solopraan (*Pie Jesu*) worden begeleid door een strijkorkest met alleen de lagere strijkers (altviool, cello en contrabas), aangevuld met harp, pauken en orgel. Het *Sanctus* is het enige deel waar er een viool (solo) te horen is. Dat het hier om een voorlopige orkestratie gaat, bedoeld voor

de liturgische uitvoering van 16 januari 1888, blijkt uit de wijzigingen die Fauré voor latere uitvoeringen aanbracht. In de eerste publieke uitvoering op 4 mei 1888 klonken ook twee hoorns en twee trompetten.

Tussen 1889 en 1891 voegde Fauré twee delen toe aan het *Requiem*, beide met een partij voor solobariton. Het *Libera me* gaat terug op een bestaand stuk voor bariton en orgel uit 1877, dat Fauré in 1891 onder handen nam. De herwerkte versie, voor bariton, koor en orkest (nu met drie trombones), ging in januari 1892 in première tijdens een concert van de *Société nationale de musique* in de Saint-Gervaiskerk te Parijs. Het uitgebreide offertorium, het tweede toegevoegde deel, werd niet in een keer geschreven. De baritonsolo hieruit (*Hostias*) dateert uit de lente van 1889, terwijl de koorpartij later (wellicht begin 1893) in het offertorium geïntegreerd werd. Deze zevendelige versie van het *Requiem* werd voor het eerst uitgevoerd tijdens een publiek concert in de Madeleine-kerk in januari 1893 (vandaar de ‘1893-versie’).

Op aansturen van Fauré’s uitgever Jacques Hamelle werd er echter nog een derde versie van het *Requiem* gemaakt, voor groot symfonisch orkest. Er werden houtblazers toegevoegd en in het *Sanctus*, *Agnus Dei*, *Libera me* en *In Paradisum* speelt nu een volwaardige vioolsectie. Deze concertversie ging op 12 juli 1900 in première in de Parijse concertzaal Trocadéro (vandaar de ‘Trocadéro-versie’), met het orkest van het Conservatoire de Paris en een koor van tweehonderdvijftig zangers. Het is niet duidelijk in hoeverre de bewerking voor symfonisch orkest van de hand van Fauré zelf is dan wel afkomstig van zijn leerling Jean Roger-Ducasse. Er zijn immers te weinig bronnen bewaard om de uitvergroting van de parochie-versies van het *Requiem* naar de Trocadéro-versie gedetailleerd te kunnen reconstrueren. Vast staat wel dat Roger-Ducasse de pianoreductie maakte voor de uitgave van de koorpartituur. Het is aannemelijk – maar niet zeker – dat hij ook de hand had in de orkestratie van de symfonische versie van het requiem. Wat er ook van zij, de Trocadéro-versie is alleszins zeer verschillend van de Madeleine- en zelfs van de 1893-versie. De gedempte sfeer en de zachte dynamiek uit de vroegere versies moeten hier wijken voor de lumineuze klank van de houtblazers en de violen. Willens nillens verandert met de grotere bezetting ook het karakter van het werk zelf. Het is evenwel dankzij de Trocadéro-versie dat Fauré’s *Requiem* vanaf het begin van de twintigste eeuw een ware triomftocht doorheen de concertzalen heeft beleefd. Ook nu nog is het deze versie die het meest wordt uitgevoerd en opgenomen. Pas toen John Rutter in de jaren 1980 het originele manuscript van de Madeleine-versie ontdekte in de Bibliothèque Nationale van Parijs, groeide de aandacht van uitvoerders voor de vroegere versies. Op basis van dat handschrift kon ook de 1893-versie gereconstrueerd worden.

	OPBOUW TEKST	VORM	BEZETTING	TIMING
Introït et Kyrie 07'08"	Requiem aeternam	inl.	K	1 00'00"
	Requiem aeternam	A	KT	1 02'10"
	Te decet hymnus	B1	KS	1 03'30"
	Exaudi	B2	K	1 04'17"
	Kyrie Eleison	A	K	1 04'59"
Offertoire 07'46"	O Domine Jesu Christe	A1	KA, KT	2 00'00"
		A2	idem	2 01'30"
		A3	KA, KT, KB	2 02'19"
	Hostias et preces	B1	BAR, HRN	2 03'34"
	Fac ut eas	B2	idem	2 04'37"
	O Domine Jesu Christe	A'	K	2 05'57"
Sanctus 03'19"	Sanctus	A	KS vs KT, KB, VL	3 00'00"
	Hosanna	B	KS, KT, KB, KBL	3 02'07"
	Sanctus	coda	K	3 02'38"
Pie Jesu 04'28"	Pie Jesu Domine	A	S	4 00'00"
	Dona eis	B		4 01'54"
	Pie Jesu Domine	A'		4 03'01"
Agnus Dei 06'31"	Agnus Dei	A1	KT	5 00'00"
		A2	K	5 00'58"
		A3	KT	5 01'40"
	Lux aeterna	B	K	5 02'31"
	Requiem aeternam (cf. Introït)	C	K	5 04'10"
	(Agnus Dei)	A'	instr.	5 05'59"
Libera me 04'32"	Libera me, Domine	A1	BAR	6 00'00"
		A2	K	6 01'06"
	Dies irae	B	K	6 01'40"
	Libera me, Domine	A'	K	6 02'40"
In paradisum 03'56"	In paradisum		KS, K, ORG	7 00'00"

K = koor; KS = koorsopranen; KA = kooralten; KT = koortenen; KB = koorbassen;
 BAR = bariton; HRN = hoorn; VL = viool; KBL = koperblazers; S = sopraan; ORG = orgel

- 2 Uit de opbouw van zijn *Requiem* blijkt dat Fauré nogal vrij omspringt met de officiële liturgische structuur van de requiemmis (zie schema p. 184). Klaarblijkelijk kon hij zich als kapelmeester van de Madeleine-kerk dergelijke vrijheden veroorloven. Zoals wel vaker gebeurde, zijn het *Introitus* en het *Kyrie* versmolten tot één deel. Het *graduale* en de *tractus* werden weggelaten, en van het *Dies irae* hield Fauré alleen de laatste en meest serene strofe (“Pie Jesu”) over, die als een afzonderlijk deel wordt getoonzet en in die hoedanigheid het kernstuk van het *Requiem* vormt. De *communio* lijkt op het eerste gezicht te ontbreken, maar bij nader toezien is de tekst ervan opgenomen in het *Agnus Dei*. Verder nam Fauré twee delen op – *Libera me* en *In Paradisum* – die *stricto sensu* niet tot de requiemmis behoren. Ook in de omgang met de liturgische teksten veroorloofde Fauré zich enkele vrijheden, met name in het *offertorium*, waar hij woorden en uitdrukkingen weglief. Een en ander kan verklaard worden door Fauré’s verlangen om de *platgetreden paden* te vermijden. Vanuit zijn praktijk als kerkorganist had Fauré jarenlang talloze klassieke gregoriaanse requiemmissen begeleid. In zijn eigen dodenmis wou hij naar eigen zeggen ontsnappen aan het routineuze door andere accenten te leggen. Niet alleen op muzikaal vlak echter, ook wat betreft de theologische visie op de dood ging Fauré zijn eigen weg. De schrikwekkende visioenen over het laatste oordeel die de requiems van Berlioz en Verdi zo’n dramatische impact gaven, hebben bij Fauré plaatsgemaakt voor een serene, bijna contemplatieve sfeer. Terecht werd Fauré’s *Requiem* ooit “une berceuse de la mort” [“een wiegelied van de dood”] genoemd.

Ondanks deze talrijke persoonlijke ingrepen bereikte Fauré toch een heel evenwichtige en homogene structuur, wat des te opmerkelijker is als men bedenkt dat er een aanzienlijk tijdsverschil zit tussen de compositie van de Madeleine-versie en de overige toegevoegde delen. De zeven delen van de mis vormen een grote *rondboog* met het *Pie Jesu* voor *solosopraan* als *sluitsteen*, aan weerszijden geflankeerd door het *Sanctus*, respectievelijk *Agnus Dei*, allebei stukken voor koor, met een serene, troostende uitstraling (zie schema p. 186). Daarvoor en daarna brengt de *solobariton* in het *offertorium* en het *Libera me* het laatste oordeel in herinnering. Ook de *hoekdelen* ten slotte houden elkaar in evenwicht, zij het dan door het contrast. Het donkere en plechtige *Introït et Kyrie* vindt een tegenhanger in de heldere klaarheid van het *In paradisum*.

4. PIE JESU [1887]

sopraan

3. SANCTUS [1888]

koor

5. AGNUS DEI [1888]

koor

2. OFFERTOIRE [1889/93?]

koor + bariton

6. LIBERA ME [1877/91]

koor + bariton

1. INTROÏT ET KYRIE [1887]

koor

7. IN PARADISUM [1887]

koor

- 3 In het openingsdeel *INTROÏT ET KYRIE* leunt de muziek dicht aan tegen de klankwereld van het gregoriaans. Dit deel opent met een trage inleiding waarin het koor op plechtige, ingehouden toon de smeekbede “Requiem aeternam dona eis, Domine” declameert. De tekst wordt op een logische manier gesegmenteerd door de akkoorden in het orkest, die telkens een nieuw zinsdeel inleiden: // Requiem aeternam // dona eis, Domine // et lux perpetua // luceat eis. Pas op de woorden “et lux perpetua” | 1 | 00’52” |* valt er ook op de melodie een felle lichtstraal, gesymboliseerd door de hoge fa op “perpetua”. Na deze inleiding | 00’00”-02’10” | ontvouwt zich een driedelige structuur, in een ABA-vorm. De tenoren nemen het voortouw in het A-deel (“Requiem aeternam”, | 02’10”-03’30” |), waar Fauré de melodische ontplooiing vrij beperkt houdt. Twee keer drie plechtige akkoorden in de kopers en strijkers | 03’30”-03’39” | kondigen het B-deel aan (“Te decet hymnus”, | 03’39”-04’59” |). Helemaal in lijn met de tekst schrijft Fauré hier een prachtig meanderende melodische curve voor de sopranen. Overigens loopt de aandacht voor een klare tekstarticulatie als een rode draad door dit requiem. Zo verandert de toon op de woorden “Exaudi orationem meam” [“U die ons bidden hoort”] | 04’17” | naar een nadrukkelijke smeekbede, fortissimo getoonzet en in een declamatorische stijl. Vervolgens gaat de intredezang naadloos over in het *Kyrie* | 04’59”-07’08” |, dat de terugkeer van het A-deel markeert. Fauré herneemt hier letterlijk de

* De tijdsaanduidingen verwijzen naar de opname uit 1988 o.l.v. Philippe Herreweghe, met als uitvoerders Agnès Mellon (sopraan), Peter Kooy (bariton), Les Petits Chanteurs de Saint-Louis, en het Ensemble Musique Oblique (Harmonia Mundi).

muziek van het eerste A-deel, nu echter op de tekst van het *Kyrie*, dat zodoende structureel helemaal in het introitus geïntegreerd wordt. Betoverend is de coda van dit segment |vanaf 06'10"|, waar Fauré een smekende hoornsolo afzet tegen het klanktapijt van de donkere strijkers.

De instrumentale inleiding van het *OFFERTOIRE* is de geknipte plaats om de donkere sonoriteit van de strijkers (zonder violen) te bewonderen |2|00'00"-00'40"|. Het karakteristieke motief (re-fa-mi-fa) verschijnt in omkering bij de inzet van de alt en tenoren, die in canon de eerste smeekbede van het offertorium brengen |00'40"-01'30"|. Dat gebeurt zonder instrumentale begeleiding: de overledene staat in al zijn naaktheid als smekeling voor Christus. Pas op "de poenis infernis" ["de straffen van de hel"] |01'07"| komen de strijkers erbij, met een dissonante toon op "infernis" die de hellepijnen bijna voelbaar maakt. De tweede |01'30"-02'19"| en derde smeekbede |02'19"-03'34"| zetten dezelfde melodie telkens een toon hoger in, om zo de aandrang van de biddende ziel in de verf te zetten. In de laatste bede wordt bovendien een derde stem (de bassen) toegevoegd, die de grijstinten van dit stuk verder accentueert (en het contrast met het volgende deel, *Sanctus*, des te groter maakt). Zo bereidt het koor de inzet van de bariton voor, die de tweede helft van het offertorium voor zijn rekening neemt |03'34"-05'57"|. De melodie, die voortdurend in de buurt blijft van een centrale reciteertoon, doet sterk denken aan het gregoriaans. Een kort instrumentaal tussenspel, een soort koraal voor hoorn, orgel en harp, introduceert een nieuwe melodische idee, die nadien door de bariton wordt overgenomen |04'37"|. Het offertorium eindigt met een korte herneming van het openingsthema, dat nu door het vierstemmig koor in canon ingezet wordt. De toegevoegde sopranen geven aan de terugkeer van het beginthema een extra kleur, die vooral tot zijn recht komt in het opmerkelijke "Amen", een arabeske die zich sierlijk in een hemelse melodische hoogte slingert |07'13"-einde|.

In het *SANCTUS* weet Fauré van meet af aan een engelachtige sfeer te creëren door de elkaar doorkruisende arpeggio's van de harp en de altviolen. De sopranen en de mannenstemmen (tenoren en bassen) zingen elkaar het thema toe, dat merkwaardigerwijze slechts uit een drietal tonen bestaat – en dat voor een lofzang! De eigenlijke melodie van dit *Sanctus* is echter toevertrouwd aan de soloviool, die een fonkelend commentaar levert bij het spel van vraag en antwoord in het koor. Alleen bij het "Hosanna" verandert de sfeer, met krachtige hoornstoten en

hoekige akkoordblokken in de strijkers | 3 | 02'07"-02'38" |. De rust keert terug in de coda, waar het zacht geprevelde "Sanctus" van het koor opgaat in de woorde-loze lofzang van de viool | 02'38"-03'20" |.

Dan volgt het stuk waaraan Fauré's requiem zijn populariteit ontleende, het overbekende *PIE JESU*, waarvoor Camille Saint-Saëns al een grote bewondering koesterde. "Uw *Pie Jesu* is het enige", vertelde hij Fauré, "net zoals Mozarts *Ave Verum* het enige *Ave Verum* is". Tijdens de uitvoeringen in de Madeleine-kerk werd de solopartij gezongen door een knapenstem, maar voor concertuitvoeringen vertrouwde Fauré deze partij bijna altijd toe aan een vrouwelijke sopraan. Niet alleen de melodie en het trage tempo (*Adagio*), ook de bijzondere begeleiding ademt een en al kinderlijke piëteit. De sopraan wordt in het A-deel enkel begeleid door het orgel | 4 | 00'00"-01'54" |; in de tussenspelen nemen de strijkers en de harp een motief van de zanglijn over | 00'44"-01'02" |. In het B-deel komt meer nadruk te liggen op de woorden "sempiternam requiem" ["eeuwige rust"], die drie keer herhaald worden | 01'54"-03'01" |. Bovendien wordt de sopraan hier ook door de strijkers begeleid, net als in de verkorte terugkeer van het A-deel | 03'01"-einde |.

In het *AGNUS DEI* brengt Fauré drie verschillende tekstlagen samen: de eigenlijke tekst van het *Agnus Dei*, de tekst van de communio (alleen de antifoon, niet het keervers) en de openingsregels van het introitus. De tenoren zetten het *Agnus Dei* in, met een melodielijn die in essentie bestaat uit een stijgende en dalende toonladder | 5 | 00'00"-00'58" |. Daarna neemt het vierstemmige koor over, in een zetting met veel dramatische accenten, nog extra in de verf gezet door de hoorns | 00'58"-01'40" |. De rust keert terug met een licht gewijzigde versie van de openingsmelodie, opnieuw door de tenoren | 01'40"-02'31" |. Dan volgt een magisch moment: de slotnoot van de tenoren (de hoge do) wordt overgenomen door de sopranen, die eerst twee maten lang enkel die do zingen, zonder enige instrumentale begeleiding. Pas daarna komt er een – totaal onverwacht – akkoord onder die hoge do, alsof er plots een groot licht opgaat | 02'37" |. Dat is meteen de inzet van de tekst van de communio ("Lux aeterna luceat eis, Domine"). Daarin verandert Fauré continu van toonaard, tot de hoorns de hoofdrol opeisen en zo de terugkeer van het introitus aankondigen | 03'49"-04'10" |. Wat volgt is een licht gevarieerde versie van de openingsmaten van het introitus uit dit *Requiem* | 04'10"-05'59" |. De cirkel wordt rond gemaakt door een instrumentaal naspel dat de inzet van het *Agnus Dei* herneemt | 05'59"-einde |.

Was de hoofdrol in het *Agnus Dei* weggelegd voor de melodische ontplooiing, dan treedt in het *LIBERA ME* het ritme op het voorplan. Het meest opmerkelijke van dit deel in ABA'-vorm is het onwrikbaar ritmisch patroon in de instrumentale begeleiding van het A-segment. De herhaalde pizzicato-tonen in de cello's en de contrabassen brengen een cadans tot stand waar geen ontsnappen aan is, net zoals aan het laatste oordeel niet te ontkomen valt. De melodie van de solobariton valt wat uit de (troostende) toon van dit *Requiem* | 6 | 00'00"-01'06" |. Dit is dan ook het enige deel waar de dreiging van het oordeel enigszins voelbaar wordt. Daarom schrijft Fauré in een vrij hoekige stijl, met grote melodische sprongen en bewogen dynamische contrasten. Het koor beantwoordt de bede van de bariton in een traditionele vierstemmige zetting | 01'06"-01'40" |. Opmerkelijk is dat het ritmisch patroon en daarmee ook de dreigende bastonen hier wegvallen, waardoor de koorzetting lijkt te zweven in het onbepaalde. In het B-segment kondigen de hoornstoten ondersteund door paukengeroffel de dag des oordeels aan | 01'40"-02'40" |. Ten slotte herneemt het koor in unisono de melodie van de bariton (A) | 02'40"-einde |, die nog een enkele keer tussenkomt.

Net als in het *Sanctus* scheidt Fauré in het afsluitende deel *IN PARADISUM* | 7 | met een bijzondere instrumentale begeleiding een etherische sfeer. De strijkers spelen met sourdine in lang aangehouden tonen, terwijl het orgel met een *ostinato*-motiefje van drie staccato-tonen (in de tweede helft van het stuk verdubbeld door de harp) een gelukzalige lichtheid in de muziek brengt. In deze evocatie van het hemelse paradijs wordt het koor vrij spaarzaam ingezet. Alleen de sopranen, en dan nog in een hoog, lichtend register, vinden een plaats in Fauré's opvatting van het paradijs. Voor de andere stemmen is slechts een tweederangsrol weggelegd. De componist hechtte nogal veel belang aan de kleur van de sopranen: het liefst koos hij voor deze partij knapenstemmen, in plaats van "de vieilles chèvres qui n'ont jamais aimé". De lichtheid die hij zo wenste te bereiken wordt verder onderstreept door het feit dat in de Madeleine- en de 1893-versie geen contrabassen meespelen in dit deel. Zo ontstaat een bijna gewichtloze, ijle muziek die "in aeternum" lijkt te kunnen doorgaan. Om die reden zijn de drie slotakkoorden (op het woord "requiem") enigszins kunstmatig, doch noodzakelijk.

1400

1500

1600

1700

1800

1900

2000

III

Het requiem na 1900

Kurt Weill

Maurice Duruflé

Benjamin Britten

György Ligeti

Igor Stravinsky

Bernd Alois Zimmermann

Krzysztof Penderecki

Andrew Lloyd Webber

Gavin Bryars

John Tavener

Kroniek 3

Het requiem na 1900

WAT GELDT VOOR DE TWINTIGSTE-EEUWSE MUZIEK in het algemeen, geldt ook voor het genre van het requiem in het bijzonder: naarmate de jaren vorderen, komt er een steeds grotere klemtoon te liggen op de ontplooiing van het persoonlijk kunstenaarschap. Weliswaar blijft het zinvol om hier en daar grote stromingen of tendensen aan te duiden, maar meer dan ooit tevoren geldt – zelfs *binnen* dergelijke stromingen – de uniciteit van iedere individuele componist en soms zelfs van ieder afzonderlijk kunstwerk. Het landschap van twintigste-eeuwse requiems is dan ook bijzonder dispaaraat, zowel in de behandeling en samenstelling van de tekst als in de muzikale weergave daarvan.

Wat het tekstmateriaal betreft, valt eerst en vooral op dat slechts een kleine minderheid van de twintigste- en eenentwintigste-eeuwse requiemcomponisten vasthoudt aan de oorspronkelijke liturgische basistekst. Tot de bekendste toondichters die de oorspronkelijke *Missa pro Defunctis* wél als enige uitgangspunt namen, behoren onder meer Ildebrando Pizzetti (1923), Maurice DURUFLÉ (1947), György LIGETI (1965), Alfred Schnittke (1975) en Frank Martin (1971/2), maar zelfs deze componisten gingen daarbij vaak selectief te werk: Pizzetti componeerde slechts vijf onderdelen, Duruflé weerde – allicht in aansluiting bij Fauré – het volledige *Dies irae* en ook Ligeti heeft maar een heel beperkt deel van de tekst getoonzet; Schnittke daarentegen behield wel de volledige tekst, maar voegde er merkwaardigerwijze een *Credo* aan toe. Veel frequenter komt het voor dat componisten bepaalde elementen van de requiemteksten combineren met andere teksten, in verschillende gradaties. Krzysztof PENDERECKI bijvoorbeeld integreert in zijn *Pools Requiem* een Poolse hymne die op verschillende plaatsen hernomen wordt en daardoor aan het religieuze werk ook een national(istisch)e connotatie verleent (1980-2005). Een evenwichtigere verhouding tussen religieuze en profane teksten biedt Benjamin BRITTEN in zijn *War Requiem* (1962), waarin naast de nagenoeg volledige liturgische tekst ook oorlogsgedichten van de Engelse dichter

Wilfred Owen verwerkt zijn. In de meeste werken die zowel uit het requiem als uit andere tekstbronnen putten, is het aandeel van de Latijnse teksten echter veel kleiner. John TAVENER bijvoorbeeld behoudt in zijn meest recente requiem (2008) enkel het introitus, het *Kyrie* en vijf strofen uit het *Dies irae*; Gavin BRYARS, in zijn *Cadman Requiem* (1989/1997), behoudt eveneens het introitus en het *Kyrie*, voegt er nog het *In paradisum* aan toe, maar verder niets. Beide componisten confronteren de geselecteerde requiemverzen met ander religieus tekstmateriaal dat respectievelijk van oosterse en Engelse oorsprong is. Ook John Rutter gaat in zijn koorrequiem op een vergelijkbare manier te werk door onder meer enkele psalmen toe te voegen (1985). Radicaler is de werkwijze van bijvoorbeeld Bernd Alois ZIMMERMANN in diens *Requiem für einen jungen Dichter* (1969): hier worden de weinige restanten van de requiemtekst werkelijk bedolven onder een lawine van zeer uiteenlopende (en door elkaar verlopende) teksten en tekstsoorten in meerdere talen. In het erg krachtige *Requiem* van Sven-David Sandström (1972) zijn het uiteindelijk alleen nog de Latijnse titels die overblijven, terwijl de seculiere tekst daar (soms schokkend) mee contrasteert. De meest extreme optie is echter de volledige negatie van de requiemtekst zoals bijvoorbeeld in Hindemiths *When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd - A Requiem for Those We Love* (1946), dat volledig gebaseerd is op gedichten van de Amerikaan Walt Whitman. Ook in het *Berliner Requiem* (1929) van Kurt WEILL is van de religieuze tekst geen spoor meer te bekennen, doch gezien de herkomst van de tekst – geschreven door Bertolt Brecht – is het in dit geval allicht pertinent om dit werk te zien als een satirische variant op het Duitse eerder dan op het Latijnse requiem. Hoe dan ook, de tekstvrijheid in de twintigste- en eenentwintigste-eeuwse requiemtraditie is totaal, en precies in die eigenzinnige tekstkeuze manifesteert zich een groot deel van de individualiteit van ieder requiem.

De tekstvrijheid impliceert ook dat het niet altijd meer om puur religieuze werken gaat. Requiems blijken steeds vaker profane werken te worden, die eerder de dood als thema hebben dan de religieuze beleving daarvan. Voor alle duidelijkheid, religieuze (of gedeeltelijk religieuze) requiems blijven in de muziekgeschiedenis van de voorbije eeuw zeer zeker nog bestaan (Durufé, Penderecki), maar ze moeten steeds meer werken naast zich dulden waarvan de intenties niet langer confessioneel zijn. Heel wat componisten hebben niet nagelaten om zelf te beklemtonen dat hun requiems geen godsdienstige werken zijn (Frederick Delius, György Ligeti), of dat andere motieven de eigenlijke drijfveer van hun compositie vormden: Benjamin Britten bijvoorbeeld zag zijn *War Requiem* in grote

mate als een pleidooi voor pacifisme, samen met heel wat andere componisten die zich met hun muziek afkeerden van de oorlog en eer betoonden aan de slachtoffers ervan. Waar dit bij Britten nog specifiek gerelateerd was aan enkele bij naam genoemde vrienden, droeg Delius zijn requiem op “aan de jonge kunstenaars die tijdens de oorlog gestorven waren” en Dimitri Kabalewski aan de Russische slachtoffers van de “grote vaderlandse oorlog” (1962). Opmerkelijk in dit verband is een initiatief uit 1995, waarbij enkele vooraanstaande componisten, die samen alle deelnemende landen uit de Tweede Wereldoorlog moesten vertegenwoordigen, de krachten bundelden om een *Requiem of Reconciliation* te componeren ter ere van de talloze slachtoffers van dat mondiale cataclysm; onder meer Luciano Berio, Friedrich Cerha, Krzysztof Penderecki, Wolfgang Rihm, Alfred Schnittke, en György Kurtág verleenden hieraan hun medewerking. In enkele gevallen concretiseert een meer algemeen humanitaire drijfveer zich tot een onmiskenbaar politiek statement. Het *Berliner Requiem* van Weill en Brecht bijvoorbeeld stelt vrij onverholen de hypocrisie van de toenmalige heersende klasse in Duitsland aan de kaak, waarbij de auteurs hun sympathie voor het rode verzet van onder meer Rosa Luxemburg allerminst onder stoelen of banken steken (zij het in de ene versie al wat nadrukkelijker dan in de andere). In dezelfde context ook hoort ook Hanns Eislers *Lenin-Requiem* thuis (1935).

Bij dit alles hoeft het natuurlijk ook niet te verbazen dat de kerk niet langer de uitverkoren plaats bleef voor requiemuitvoeringen. Deze tendens had zich weliswaar al ingezet in de loop van de negentiende eeuw (zie Kroniek 2), hoewel in die periode de werken eigenlijk nog wel trouw bleven aan de liturgische teksten. In de twintigste en eenentwintigste eeuw worden requiems echter vooral, en meestal zelfs exclusief, ‘kunstwerken’, die zich eerder via de concertzaal – of in het bijzondere geval van Weill, via de radio – richten tot alle burgers, ongeacht of deze nu katholiek, protestants, orthodox, atheïstisch of wat dan ook zijn. De oorspronkelijke religieuze connotatie van het requiem is met andere woorden geleidelijk aan verworpen tot een van de mogelijkheden om aan een requiem gestalte te geven, een optie onder de opties.

Even dispaaraat als de behandeling van de tekst is de muzikale uitwerking van de moderne requiems. Om te beginnen zijn er al enorme verschillen qua uitvoeringsmiddelen: aan het ene uiterste staan de werken die terugkeren naar de oorspronkelijke acapellabezetting (Pizzetti), aan het andere de werken die, in het verlengde van de romantiek, geen middel onbenut laten. In deze laatste groep zijn koor en orkest – niet zelden in meervoud – prominent aanwezig (Ligeti),

meestal nog verrijkt met solisten (Britten, Penderecki) of, in een enkel geval, met een indrukwekkende collage van documentaire klankopnames en elektronische middelen (Zimmermann). Daartussen bevindt zich een uiterst rijk geschakeerd gamma, waarin de stemmen nu eens begeleid worden door een sologitaar of harmonium (Weills *Berliner Requiem*) of een discreet viola da gamba-consort (Bryars), dan weer door een vrij traditioneel symfonisch orkest (Durufé, Stravinsky), al dan niet aangedikt met synthesizers (Andrew Lloyd Webber).

Eveneens zeer divers is het stilistische spectrum. Sommige componisten opteren duidelijk voor een eerder conservatieve toonspraak. Durufé doet dit bijvoorbeeld door terug aansluiting te zoeken bij het aloude gregoriaans. Weliswaar integreert hij daarbij de oorspronkelijke melodieën in een ietwat modernistische context, maar de onderliggende intentie is wel degelijk om het aura van de traditionele liturgische muziek opnieuw te laten oplichten. Eveneens vrij conservatief, zij het op een totaal andere manier, is het klankbeeld dat LLOYD WEBBER oproept. Hoewel de populaire sound van zijn musicals in zijn *Requiem* (1984) slechts sporadisch om de hoek komt kijken, werkt de componist toch overwegend met traditionele recepten waarin zoetgevooisde melodieën en pittige ritmes in een licht verteerbare saus worden opgediend. Muzikaal levert dit een vrij braaf resultaat op, doch esthetisch gesproken is het misschien juist een blijk van moed en originaliteit om zo'n traditioneel genre voor een breed publiek te herhalen in een eigentijds idioom. Dit laatste geldt overigens niet minder voor het requiem van Weill, dat door de componist expliciet als een statement in democratische (en dus toegankelijke) kunst geconcipieerd is.

Aan de andere kant van dit spectrum staan die componisten die in hun requiems voor een radicaal progressieve toonspraak opteerden. Dit geldt in het bijzonder voor de werken van Zimmermann, Ligeti en Stravinsky. Bij Zimmermann spelen vooral het gebruik van elektronische middelen en de 'postmoderne' collage techniek een bepalende rol. Ligeti experimenteert in zijn requiem verder met de mogelijkheden van de micropolyfonie enerzijds en van extreme, haast hyperkinetische discontinuïteit anderzijds. STRAVINSKY probeert in zijn *Requiem Canticles* (1966) dan weer een geheel nieuwe en persoonlijke dimensie te geven aan de dodekafone compositiemethode die Arnold Schönberg zo'n veertig jaar eerder ontworpen had.

Meestal echter – en dat geldt eigenlijk zelfs grotendeels voor de reeds aangetoonde werken – is het onderscheid tussen conservatief en progressief niet zo eenvoudig te maken (en misschien ook niet altijd even relevant). De meeste

componisten combineren diverse stijlelementen, zoals ze ook vaak verschillende teksten met elkaar vermengden. Bryars bijvoorbeeld sluit met zijn *Cadman Requiem* stilistisch aan bij de minimalistische en repetitieve muziek uit de jaren 1970 en 1980, maar maakt daarbij tegelijkertijd gebruik van een instrumentarium dat een uitgesproken archaïserende werking heeft. Taverers laatste requiem hoort duidelijk thuis in een context van zogenaamde nieuwe eenvoud, maar hoezeer die eenvoud naar de geest ook verwant is met klankbeelden uit een ver verleden, de ingezette middelen en technieken zijn wel degelijk door en door hedendaags. Bij Britten is er bijna een letterlijk spagaat tussen oud en nieuw: de opsplitsing tussen de liturgische teksten en de twintigste-eeuwse poëzie wordt er namelijk gekoppeld aan een heel duidelijk onderscheid tussen een eerder romantiserende en een eerder modernistische toonspraak. Ook in Penderecki's requiem klinken duidelijk divergerende stijlen door: soms maakt de Pool gebruik van echt eigentijdse bruijstische effecten, maar op andere momenten grijpt hij onverholven terug naar een melancholisch en regressief idioom.

Hoe uiteenlopend tekst en muziek in de twintigste- en eenentwintigste-eeuwse requiems ook ingezet en uitgewerkt worden, duidelijk is alvast dat er van een *dodenmis* in de oorspronkelijke betekenis nauwelijks nog sprake kan zijn. Wat merkwaardig genoeg wel overeind blijft, is de gewoonte om zo'n werk te voorzien van een opdracht. Mis of geen mis, requiems zijn bijna altijd voor iemand en/of voor een specifieke gelegenheid geschreven. Hierboven werden al meerdere voorbeelden gegeven van werken die oorlogsslachtoffers gedenken, maar daarnaast zijn er ook heel wat requiems die een hommage zijn aan een individu. Dit geldt bijvoorbeeld voor de requiems van Bryars (voor Bill Cadman), Lloyd Webber (voor zijn vader), Stravinsky (voor Helen Buchanan Seeger) en Zimmermann ("Ad Honorem St. Hermanni-Josephi"), evenals voor tal van andere requiems uit de voorbije honderd jaar (bv. Klaus Hubers *Requiem von und für Heinrich Böll* (1985)). Precies in deze tendens om een werk aan een persoon of groep op te dragen, toont het eigentijdse requiem zich dus eigenlijk nog het meest behoudend. Gedurende de gehele geschiedenis van de muziek is er immers geen enkel ander genre dat zich zo persoonsgebonden toont – alsof het makkelijker is om de eeuwige rust uit te componeren door aan de dood een gelaat te geven.

Berliner Requiem

KURT WEILL

1929

- 1 Kurt Weill (1900-1950) groeide op in een oorlogvoerend Europa. Als achttienjarige was hij getuige van de totale neergang van zijn land. In geen tijd degenereerde het keizerlijke Duitsland tot een miserabele puinhoop, materieel vernietigd, mentaal gekraakt. Vanuit diezelfde puinhoop ontsproot evenwel verbluffend snel een jonge republiek die de bakens trachtte uit te zetten voor de opbouw van een nieuw, democratisch bestel. Voortaan zou de macht toekomen aan de massa. Aristocraten en bourgeois werden belaagd vanuit de onderbuik van de maatschappij, ieder individu zou het recht krijgen zijn stem uit te brengen en zijn stempel te drukken op de bevrijde markt. De moderne burger werd geboren, rondtollend in een wervelstorm van productie en consumptie. Dollend (of dolend) door het decor der *golden twenties* maakte hij zijn opwachting: krantenlezend, telefonerend, fotograferend, autorijdend, modebladbladerend, bokskampen bezoekend, toeristische tripjes uitstippelend, Amerikaanse leenwoorden gebruikend, echtscheidend, kortom: een en al beschikkend over zichzelf. Het tempo van de dag nam toe, het licht ging steeds feller flikkeren op de straten en pleinen van de razendsnel groeiende metropolen. Nieuwe media cultiveerden de waan van de dag en voedden het verlangen naar vernieuwing. Ondanks de moeilijkheden om de democratie ook echt in de pas te krijgen, bruipte Duitsland, en bovenal Berlijn. Tegelijkertijd echter werd het hele nieuwe bestel ook al snel bedreigd vanuit zijn eigen dynamiek: de vrije markt stevende vliegensvlug af op een catastrofale crash (1929), de democratische massa begon intussen onbewust een monster te baren (1933). Al snel zou blijken dat de *golden twenties* slechts konden schitteren dank zij hun asgrauwe voor- en nageschiedenis; al gauw zou de

1929

beloftevolle republiekstijd historisch gedegradeerd worden tot een interbellum, een periode van een beetje hoop tussen twee gigantische puinhopen.

Kurt Weills *Berliner Requiem* (1928-29) vindt zijn oorsprong in dit beetje hoop. Het werk hoort thuis in een artistieke context waarin een jonge kunstenaarsgeneratie het verleden genadeloos de rug toekeerde, ongeacht of het nu de politiek of de kunst zelf betrof. De jonge garde, geboren rond de eeuwwisseling, wilde komaf maken met een kunst die haperde in verouderde onderwerpen, versleten technieken en oubollige gedragspatronen. Enigszins persiflerend, in de rol van een schoolmeester die een klas twaalfjarigen toespreekt, verwoordde Weill het in 1929 zelf als volgt: “Schrijf op: de tijd van de goden en de helden is voorbij. Jullie hebben kunnen merken dat de muziek van Wagner slaapverwekkend werkt en jullie in een roes bracht, net zoals alcohol of andere roesmiddelen. Jullie willen een muziek horen die jullie kunnen begrijpen zonder dat ze verklaard moet worden. Jullie hebben er waarschijnlijk ook geen begrip voor dat jullie ouders nu en dan naar een concert gaan, aangezien dat een gewoonte is die bij de maatschappelijke structuur van de vorige eeuw past. Vandaag zijn er nieuwe domeinen waarin iedereen geïnteresseerd is. Als de muziek niet ten dienste van de algemeenheid kan worden gesteld, dan heeft ze geen reden van bestaan meer.”

Precies deze bestaansreden is de permanente drijfveer van Weills kunstenaarschap. Vooral in de tweede helft van de jaren 1920 ging hij voortdurend op zoek naar inhouden, vormen en stijlmiddelen om die bestaansreden gestalte te geven. Het *Berliner Requiem* is daar een vrij uniek voorbeeld van. Waar Weill in de loop van de jaren 1920 immers meestal bezig was met de uitvinding van een nieuw type, zo anti-Wagneriaans mogelijke opera, richtte hij zich met zijn requiem op een volledig ander, hyperactueel medium: de radio. Het *Berliner Requiem* is inderdaad één van de allervroegste werken uit de muziekgeschiedenis dat specifiek geconcipieerd is als *Rundfunkmusik*! Afgezien van de technische uitdagingen die daarmee gepaard gingen (zie verder), is een dergelijke optie natuurlijk vooral een esthetisch statement: binnen het artistieke bestel van de jonge democratie representeerde de radio immers bovenal de anti-concertzaal. Waar de klassieke concertganger gekluisterd zat aan een waslijst van dwingende conventies (inclusief kuchverbod en applauscode) werd de radioluisterende muziekliefhebber amper in zijn vrijheid bedreigd. Hij kon doen en laten wat hij wilde: languit luisteren op zijn eigen sofa, nippend aan een whisky, lurkend aan een pijp, of wat dan ook. *Rundfunkmusik* komt naar de luisteraar toe en spreekt hem aan in de volle evidentie van zijn alledaagse bestaan; zij verplaatst de kunst van een sociaal bewaakt heiligdom naar de veiligheid van het

eigen nest. Maar daarenboven is de radio vooral bij machte om in principe *ieder* nest binnen te dringen; zij kan het klassenonderscheid omzeilen. Waar de kunstmuziek tot dan toe, aldus Weill, een exclusief product was voor een gevormd en kapitaalkrachtig publiek, biedt de radio de gelegenheid om haar aan te bieden aan een zo *groot mogelijk* publiek dat is samengesteld uit *alle* lagen van de bevolking. Zodoende is de radio een gedroomde kompaan in de strijd voor de democratisering van de kunstmuziek, meer nog een middel dan een medium.

Maar een middel op zich volstaat natuurlijk niet: zelfs een eigentijds middel werkt pas als ook de inhoud die erdoor gedragen wordt herkenbaar en relevant is voor het beoogde publiek. Weill is zich van deze noodzaak steeds bijzonder bewust geweest. Juist daarom trouwens is zijn requiem geen gewone dodenmis, en al evenmin een veralgemenende reflectie op de dood. Integendeel, het *Berliner Requiem* is, zoals Weill het zelf omschrijft “een poging om uit te drukken hoe de hedendaagse grootstadsmens staat tegenover de dood”. Het is een “werelds requiem”, een “aan elkaar rijgen van dodenliederen, gedenkplaten en grafschriften” die gestalte geven aan eigentijdse trauma’s, frustraties en verdriet. Het is een requiem dat rouwt om de oorlog, en om de lafheid waarmee deze door machthebbers wordt misbruikt of gecamoufleerd. Geen wonder dat Weill voor deze thematiek terugviel op gedichten van zijn vriend en geestesgenoot Bertolt Brecht. Geen dichter was immers grootstedelijker, geen poëet had een grotere aversie van de oorlogsdood, geen schrijver ook een meer doorwrochte achterdocht ten aanzien van het hele politieke bedrijf dan Brecht. Niemand kon de holheid van de *golden twenties* luider laten galmen in bewoordingen die nochtans elke pathetiek afzwoeren; niemand kon met zoveel schijnbare elegantie en lyrisch gemak elke maatschappelijke hypocrisie aan de kaak stellen; niemand kon zo luchtig ongenaakbaar zijn. Een dergelijke toon correspondeerde volkomen met Weills voornemen om de dood voor te stellen vanuit de ogen van de hedendaagse grootstadsmens; en het verklaart ten dele ook waarom het requiem door velen als te politiek werd ervaren. Voor velen sneed het werk allicht te zeer door merg en been, legde het net iets te gretig de vinger op de zere plek. De mengeling van ogenschijnlijke onschuld en onvervalste brutaliteit zorgde voor ongemak en onrust, in het bijzonder bij enkele politiek gechaperonneerde beleidsvoerders van de Frankfurter Radio, die Weill in de herfst van 1928 nochtans zelf deze compositieopdracht hadden toevertrouwd.

- 2 Het *Berliner Requiem* bestaat in zijn meest gangbare versie uit zes delen (zie schema p. 200). Het werk begint en eindigt met een *Grosser Dankchoral*. Daartussen staan

	OPBOUW		BEZETTING		TIMING	
	TEKST	VORM	VOC.	INSTR.		
Grosser Dankchoral 03'00"	Lobet die Nacht	A	MK	HBL, KBL	7	00'00"
	Lobet von Herzen	B			7	00'48"
	Lobet das Gras	A'			7	01'29"
	Lobet die Kälte	B'			7	02'12"
Ballade 02'04"	Als sie ertrunken war	A	MK	GIT	8	00'00"
	Tang und Algen	B			8	00'32"
	Und der Himmel	A'			8	01'00"
	Als ihr bleicher Leib	B'			8	01'26"
Marterl 01'55"	-	A	-	HBL, KBL	9	00'00"
	Hier ruht die Jungfrau	A'	T	HBL, KBL, BJ	9	00'33"
	Ruhe sanft	A''	MK	HBL, KBL	9	01'34"
Erster Bericht 04'14"	Wir kamen von	A	MK	KBL, HBL, PK	10	00'00"
	Wir fingen ihn	B	T	KBL, HBL	10	00'29"
	Wir versammelten	A'	MK	KBL, HBL, PK	10	01'00"
	Dabei waren	C	T(MK)	KBL, HBL, PK	10	01'50"
	Als sie ihn aber	A''	MK	KBL, HBL, PK	10	02'39"
	Und gruben hinaus	D	T	KBL, HBL, PK	10	03'20"
	Und unkentlich	A'''	MK	KBL, HBL, PK	10	03'49"
Zweiter Bericht 05'24"	Alles, was ich euch	REC	B	HARM	11	00'00"
	Aber ich bitte euch			HBL, HRN	11	03'21"
	-			HARM (naspel)	11	04'57"
Grosser Dankchoral 01'37"	Lobet die Nacht	A	MK	HBL, KBL	12	00'00"
		B			12	00'48"

MK = mannenkoor; T = tenor; B = bas; KBL = koperblazers; HBL = houtblazers;

REC = recitatief; GIT = gitaar; BJ = banjo; PK = pauken; HARM = harmonium; HRN = hoorn

achtereenvolgens de delen *Ballade vom ertrunkenen Mädchen*, *Marterl*, *Erster Bericht über den Unbekannten Soldaten unter dem Triumphbogen*, en *Zweiter Bericht über den Unbekannten Soldaten unter dem Triumphbogen*. Naar de inhoud is er een sterk verband tussen de hoekdelen, tussen delen twee en drie, en tussen delen vier en vijf. In de tekst die Weill schreef naar aanleiding van de creatie van het werk – gepubliceerd in het blad *Der deutsche Rundfunk*, waaraan Weill meewerkte van 1924 tot aan het hierboven aangehaalde incident over het *Berliner Requiem* in mei 1929 – is er ook nog sprake van twee andere delen: de ballade *Vom Tod im Wald*, en het lied *Können einem toten Mann nicht helfen*. Ook deze twee werken zijn gebaseerd op teksten van Brecht en handelen, zoals uit de titels blijkt, over de dood. De composities behoren evenwel tot andere contexten: *Vom Tod im Wald*, voor basstem en

tien blaasinstrumenten, werd reeds in 1927 geschreven als een onafhankelijke compositie (opus 23) in een muzikaal idioom dat trouwens aanzienlijk verschilt van dat van het *Berliner Requiem*. Het lied *Können einem toten Mann nicht helfen* sluit stilistisch wel dicht aan bij het requiem, en ook qua thematiek is het er nauw mee verwant: het vormt namelijk de finale uit de grootstadsopera *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, die Weill ongeveer een maand voor de première van het *Berliner Requiem* voltooid had. Na de creatie van *Mahagonny* leek het Weill zelf evenwel niet meer opportuun dit lied ook nog in het requiem te behouden. Voor het overige heeft de componist zelf nooit een definitieve uitvoeringsvorm van het requiem vastgelegd, maar tegenwoordig is het dus gebruikelijk om het werk te beperken tot de zes specifiek voor de gelegenheid gecomponeerde delen.

Op zich is dat ook een zeer verantwoorde keuze. Zoals hierboven reeds werd aangegeven was het *Berliner Requiem* immers geconcipeerd voor de radio, wat onvermijdelijk zijn weerslag had op de uitwerking ervan. Weill was zich zeer bewust van het zogenaamde radioprobleem. In de twee korte essays die hij aan zijn requiem wijdde, vestigde hij heel nadrukkelijk de aandacht op de moeilijkheden van het nieuwe medium. Ten eerste wijst hij op de technische beperkingen die geïmpliceerd liggen in een klankoverdracht via de radio: een radiostudio stelt eigen akoestische eisen, beperkt de orkestrale en instrumentale mogelijkheden van een componist, legt harmonische grenzen op, en veronderstelt een aparte verdeling van de partijen. De studio dwingt de componist, aldus Weill, om “de helderheid en de doorzichtigheid van de zetting te laten primeren boven een bijzonder geraffineerde instrumentatietechniek”. Precies daarom kiest Weill in zijn requiem voor een mannenkoor (eerder dan voor een gemengd koor), en voor de stabiele en relatief goed overdraagbare klank van de blaasinstrumenten (eerder dan voor een gemengd orkest met strijkers). Weills keuze gaat dus uit van een technische noodzaak, maar tegelijkertijd bepalen de inherente beperkingen van het medium ook de keuze van de thematiek. Anders gesteld: een grootstad-requiem is voor Weill een ideaal onderwerp voor *Rundfunkmusik* net omdat het ook strookt met de technische mogelijkheden van radiokunst. Een tweede groep van problemen heeft te maken met de artistieke uitdaging om aan radiokunst als kunst een onmiskenbare eigenheid te geven. Weill stipuleert in dit verband vijf voorwaarden: radiokunst moet (1) georganiseerd zijn volgens strenge muzikale vormen, (2) waarvan de wetmatigheid moet overeenstemmen met de weergegeven inhoud. Verder moet radiokunst steeds (3) een soort basisgeste (“Gestus”) inhouden, (4) die in principe scenisch moet kunnen worden weergegeven, maar

die ook wanneer er géén scenische weergave voorzien is (5) dwingend genoeg moet zijn om op basis van puur muzikale middelen aan de luisterervaring een welbepaalde richting te geven. Vooral de drie laatste voorwaarden zijn intrigerend: ze verraden in feite het intrinsiek theatrale denken dat in Weills volledige oeuvre doorschemert. Weill componeert altijd gestes, algemene bewegingen die bepaalde impulsen weergeven. Of die zichtbaar gemaakt worden of niet, is eigenlijk niet zo belangrijk, zolang ze maar hoorbaar zijn. Alle muziek, zo schreef Weill bij een andere gelegenheid, moet op een of andere manier een scenisch tempo hebben, “das Tempo der Bühne”. Strikt genomen onderscheidt de *Rundfunkmusik* zich hierin dus eigenlijk niet van andere genres, maar precies omdat de radio een medium is dat uitsluitend klank overdraagt (de zichtbare act van het musiceren blijft achterwege) is de muzikale gestiek hier zo mogelijk nog belangrijker.

- 3 In het eerste deel van het requiem, *GROSSER DANKCHORAL* | 7 |*, is een dergelijke geste meteen zeer hoorbaar. Weill opteert hier voor de statische uitstraling van een koraal. Plechtstatigheid en opzettelijke onbewogenheid bepalen de tred. Maar er is meer aan de hand. De tekst van Brecht is immers in de eerste plaats een persiflage op de gekende kerkelijke dankkoralen. De traditionele, eindeloos uitmelkbare “Looft de Heer”-retoriek wordt hier genadeloos omgekeerd. “Looft de Heer” gaat bij Brecht al gauw klinken als “Looft de nacht en de duisternis!”, “Looft van harte het slechte geheugen van de hemel!”, of “Looft de koude, de duisternis, en het verderf!” Ondraaglijk plechtig duwt Brecht zijn lofpreek verder door: “Jullie doen er niet toe; jullie kunnen zonder zorgen sterven”. Weill plaatst de vier strofen van het gedicht in een vast stramien: de eerste en derde strofe zijn nagenoeg identiek, de tweede en de vierde ook (ABA'B'). Zowel in de A- als de B-strofen ondersteunt Weill de lofreden met even plechtige als onwrikbare akkoordstoten; in de B-delen komen de koperblazers iets meer op de voorgrond, als concessie-loze interpuncties tussen de versregels. Doorlopend is de begeleiding strak en dragend, maar tegelijkertijd te hard, te agressief, militair bijna, alsof ze de gedebiteerde lofbevelen genadeloos in de hoofden wil spijkeren: denk eraan, looft en sterft, niemand maalt erom, looft en sterft, hartelijk dank. “*Dankchoral!*”, afgesloten met een slotcadens die nauwelijks kerkelijker kon zijn.

* De tijdsaanduidingen verwijzen naar een opname uit 1992 o.l.v. Philippe Herreweghe, met als uitvoerders Alexandre Laiter (tenor), Peter Kooy (bas), het koor van de Chapelle Royale, en het Ensemble Musique Oblique (Harmonia Mundi).

Het tweede deel, de *BALLADE VOM ERTRUNKENEN MÄDCHEN* | 8 |, heeft een heel andere toon – een toon trouwens die de hierboven aangehaalde politieke interpretatie van het *Berliner Requiem* wel heel erg rechtvaardigt. Op het eerste gezicht vertelt de ballade het verhaal van een anoniem meisje dat verdronken is en steeds verder wegdrijft van de bewoonde wereld. De algen wentelen zich langzamerhand rond haar lichaam, en geleidelijk wordt ze vergeten, ook door god: “eerst haar handen, dan haar gezicht, en tenslotte ook haar haar”. Bij nader toezien is de tekst evenwel veel gericht. Brecht refereert met dit gedicht namelijk aan de moord op de prominente anti-oorlogsactiviste Rosa Luxemburg (°1871), die juist tien jaar eerder had plaatsgevonden. Rosa Luxemburg, een bekende voorvechtster van het marxistische gedachtegoed, had tijdens de oorlog samen met Karl Liebknecht de *Spartakusbund* opgericht. Deze politieke organisatie verzette zich niet enkel tegen de Duitse oorlogsdeelname, maar trachtte na de nederlaag ook om, samen met andere linkse groeperingen, in Berlijn de macht te grijpen en een radenrepubliek te vestigen. In de nacht van 15 op 16 januari 1919 werd Luxemburg echter gevangen genomen, gefolterd, vermoord en ten slotte gedumpt in het Landwehrkanal te Berlijn. Vanzelfsprekend stond Luxemburg model voor het verdronken meisje, waarover Brecht in een ander gedicht trouwens ook nog schreef: “Die rote Rosa nun auch verschwand. / Wo sie liegt, bleibt unbekannt. / Weil sie den Armen die Wahrheit gesagt / haben sie die Reichen aus dem Leben gejagt.” Weills toonzetting is opnieuw gebaseerd op een ABA'B'-structuur, maar de toonspraak is totaal anders dan in het *Dankchoral*. De penetrante blazers hebben plaats geruimd voor een gitaar die zich beperkt tot onopvallende begeleidingsakkoorden. Het mannenkoor vertelt zonder veel empathie het droeve verhaal, ietwat ingehouden, in een zuivere syllabische zetting (één noot per lettergreep). Pas in de laatste maten wijkt Weill af van dit patroon: op de macabere tekst “en zo wordt ze aas in rivieren met veel aas”, meer bepaald op het woordje “veel”, plaatst hij plots negen noten op één enkele lettergreep, als om aan te geven hoeveel aas er wel rondzwoom in de rivier. Bovendien gebruikt hij die onverwachte ornamenterende uitweiding om er opnieuw een archaïserende slotcadens mee uit te tekenen, zij het deze keer wel een die minder kerkelijk klinkt dan die in het *Dankchoral*.

1929

Voor het derde deeltje, *MARTERL* (“Grafchrift”) | 9 | tapt Weill uit een totaal ander vaatje: de sfeer die hier opduikt is die van de grootstad-decadentie en de passie-loze lustindustrie. Weill sluit hier aan bij het klankbeeld van de eerder genoemde opera *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, een soort parabel over een cultuur zonder

gebod, waarin de grootst mogelijke vrijheid uiteindelijk leidt tot verveling, verderf en volslagen miserie. De tekst van *Marterl* treurt over de jonge Johanna Beck, die, aldus Brecht, reeds voor haar dood haar onschuld verloor: “De mannen hebben voor de rest gezorgd. Daarom is zij nu dit zoete leven ontvlucht”. Weill laat de dood hier zachtjes en ondraaglijk walsen, traag en langouereus, voorgezongen door een veel te sensuele altsaxofoon, vervolgens wat scherper afgetekend door een klaaglijke tenor en een pitsende trompet. Het is de eerste keer in het *Berliner Requiem* dat Weill een solostem inzet, maar op het einde van *Marterl* neemt het mannenkoor – “de mannen” dus – weer over, om Johanna Beck alsnog de eeuwige rust toe te wensen: “Slaap zacht”, zingen de tenoren; “Slaap zacht”, beamen de bassen. *Marterl* presenteert ingebonden bordeelmuziek op het graf van de verloren onschuld. Bitterder zijn zoete klanken zelden geweest. (Overigens bestaat *Marterl* ook in een andere versie, waarbij de hierboven geciteerde tekst over Rosa Luxemburg als tekstueel uitgangspunt fungeert. Deze versie is bijvoorbeeld te horen in de opname onder leiding van Paul Hillier, met het Vlaams Radio Koor en I Solisti del Vento op het label Glossa).

Het *ERSTER BERICHT ÜBER DEN UNBEKANNTEN SOLDATEN UNTER DEM TRIUMPHBOGEN* is het meest theatrale stuk uit het *Berliner Requiem*. De tekst van het gedicht is ongemeen brutaal, sardonisch zelfs. Brecht brengt verslag uit over de dood van de onbekende soldaat: hoe hij jarenlang achternagezeten werd, hoe hij voor de ogen van zijn moeder – “haar schoot zij uit haar lijf gescheurd” – gedood werd, hoe hij vervolgens werd verminkt “opdat hij niet langer iemands zoon zou zijn”, en hoe hij ten slotte werd begraven “onder een boog, genoemd: triomfboog”. Geen spatje menselijkheid blijft overeind in dit bericht, integendeel, in de slotverzen garandeert Brecht zelfs nog dat de triomfboog zwaar genoeg is opdat de onbekende soldaat op de dag van het laatste oordeel niet de kans zou krijgen om op te staan en God zijn moordenaars aan te wijzen. De toonzetting van het gedicht is beduidend meer gevarieerd dan de andere requiemdelen, als een sequens van verschillende scènes die weliswaar door gemeenschappelijk muzikaal materiaal verbonden blijven. Doorheen het deel maakt Weill opvallend gebruik van *ostinato*-motieven: korte ritmische of melodische patroontjes, vaak geplaatst in de basinstrumenten, worden hardnekkig herhaald alsof er geen ontkomen aan is. De toon wordt al meteen gezet in de eerste halve minuut van het werk: een onverbiddelijk lang-kort-lang-motief kondigt zich krachtig aan in de koperblazers, om vervolgens (wanneer het koor inzet) wat meer op de achtergrond te verdwijnen. Tegelijkertijd tekent de bas een terugkerend viernotenmotief af, dat al even fatalistisch klinkt. De tweede strofe

(“Wir versammelten...”; | 10 | 01’01” |) begint en eindigt met een somber pendelmotief in de pauken, waarna de pauken nagenoeg de volledige derde strofe het lang-kort-lang-motief doordrammen | 01’38” |. Deze en andere ritmische elementen dragen ertoe bij dat het hele *Erster Bericht* een marskarakter krijgt. Het lijkt wel alsof er dapper gemarcheerd wordt van de dood naar de triomfboog. In de vijfde strofe (“Und gruben...”; | 03’18” |) krijgt de mars zelfs een bijna cabaretesk karakter; de moordenaars lijken luchtig te huppelen naar het laatste oordeel, blijkbaar zonder veel zorgen of bewustzijn. De muziek ondermijnt hier de laatste hoop op inzicht, inkeer of “gerechtigheid” – het zogoed als wanhopig klinkende woord waarop de compositie, onbegeleid en enigszins onafgerond, blijft hangen.

Het *ZWEITER BERICHT ÜBER DEN UNBEKANNTEN SOLDATEN UNTER DEM TRIUMPHBOGEN* moet qua bitterheid voor het eerste nauwelijks onderdoen. Het bevestigt in feite dat de onbekende soldaat niet zal terugkeren en dat gerechtigheid niet zal geschieden. De tekst besluit met een bede aan de moordenaars uit het vorige gedicht: of het niet mogelijk zou zijn de zware steen die de soldaat bedekt weg te nemen, “want dat triomfgedoe is toch nergens voor nodig, het baart ons zorgen (...) en herinnert ons er telkens weer aan dat jullie, die nog leven, nog altijd niet werden gedood – waarom eigenlijk niet?” Zeer verrassend, maar op een merkwaardige manier indrukwekkend, is Weills keuze om deze tekst als een recitatief te zetten. Vanaf de allereerste noot – een liggend akkoord in het harmonium – roept Weill de sfeer op van Bachs grote passies, die natuurlijk ook de dood als thema hebben. Het hele recitatief wordt aanvankelijk gekenmerkt door een grote ingehoudenheid die tragisch werkt. Het lijkt even alsof de ironie van de *Ballade* en van *Marterl*, en het cynisme van het *Erster Bericht* op een afstand worden geplaatst. Vanaf de derde strofe verschuift de toon echter weer: de vrije ontwikkeling die zo karakteristiek is voor een recitatief wordt helemaal lamgelegd. Eerst lijkt het alsof de begeleiding door het harmonium zelf helemaal verstart (“Sondern euer Bruder”; | 11 | 02’43” |), vervolgens ontwikkelt er zich een atypisch, bijna mechanisch patroontje dat die verstarring eigenlijk alleen maar verder bevestigt (“Aber ich bitte euch”; | 03’21” |). Of er in die verstarring veel hoop schuilt – “Stil! Begin toch niet opnieuw te vechten, hij is al dood” – is niet bepaald duidelijk. Doch, wie twijfelt wordt al snel met beide voeten op de grond gezet van zodra het *Grosser Dankchoral* opnieuw wordt aangeheven: denk eraan, looft en sterft, niemand maalt erom, looft en sterft, hartelijk dank! Kerkcadens.

Requiem

MAURICE DURUFLÉ

1947

- 1 Van het handvol werken dat hij componeerde, is het vooral zijn *Requiem*, gebaseerd op de gregoriaanse dodenmis, dat de Franse componist Maurice Duruflé (1902-1986) onsterfelijk heeft gemaakt. Reeds op jonge leeftijd deed Duruflé dienst als vervangend organist in de kathedraal van Rouen, waar de kerkdiensten een blijvende indruk op hem maakten. Zijn studietijd bij Charles Tournemire, organist en componist van een grote collectie orgelwerken op gregoriaanse thema's, versterkte zijn fascinatie voor de kerkmuziek alleen maar. Zoals te verwachten van een componist door wiens aderen gregoriaans bloed stroomt, nam hij graag deze liturgische muziek als vertrekpunt voor een compositie. Eerder dan restrictief te werken, vuurde dit procedé de beste krachten in Duruflé aan. Nochtans was hij een uiterst zelfkritisch componist. Net als zijn compositieleraar Paul Dukas werd hij gedreven door een hang naar perfectie, die maakte dat het componeren traag en moeizaam verliep. Een afgewerkte partituur werd door Duruflé onmiddellijk onderhevig verklaard aan constante herzieningen. Het is dan ook niet te verwonderen dat vele composities ongepubliceerd in de lade zijn blijven liggen. Duruflé voelde zich kennelijk beter thuis achter de speeltafel van het orgel. Na zijn studies in Parijs ontpopte hij zich als orgelvirtuoos met internationale faam. Hij volgde Marcel Dupré op als docent orgel in Parijs en leidde in die hoedanigheid een hele generatie organisten op die tot de wereldtop behoren.

Aan de oorsprong van het *Requiem* ligt een compositie die in eerste instantie voor orgel bedoeld was. Duruflé werkte in de jaren 1940 namelijk aan een suite voor orgel, gebaseerd op de gregoriaanse gezangen uit de requiemmis. Doch nadat hij twee delen had afgewerkt, voelde Duruflé aan dat het heel onnatuurlijk

was om de gregoriaanse melodie te scheiden van de Latijnse teksten. Eerder dan verder te werken aan dit onthoofde lichaam, koos hij ervoor om de orgelstukken om te smeden tot een grootschaligere compositie, een requiemmis voor koor, orkest, mezzosopraan en bariton. De schetsen op zijn werktafel bleken een ideaal vertrekpunt te zijn. Het gregoriaans werd de ziel van zijn *Requiem*: het brengt een grote eenheid in het werk en blaast er een geest van tijdloosheid in. Ook al is het eerder ongewoon dat een twintigste-eeuws requiem zo duidelijk teruggrijpt naar de gregoriaanse dodenmis, toch is Duruflé niet de eerste om het gregoriaans een ereplaats te geven in een requiemcompositie. Tijdens de renaissance was het immers gebruikelijk om de gregoriaanse melodie als een rode draad door het polyfoon stemmenweefsel te vlechten. Volgens sommige bronnen is het *Requiem* een opdracht van Duruflé's uitgever Durand, andere bronnen houden het op een opdracht van de Vichy-regering. Duruflé zelf heeft hierover nooit klaarheid gebracht. Wat er ook van zij, hij voltooide het werk in september 1947 en droeg het op aan de nagedachtenis van zijn vader, die twee jaar eerder overleden was. Het werk beleefde zijn première op de symbolische datum van Allerzielen, 2 november 1947. Het ontbrak Duruflé daarbij niet aan media-aandacht: de creatie werd immers rechtstreeks uitgezonden op de Franse radio.

Om de uitvoering van zijn *Requiem* te vergemakkelijken, voorzag Duruflé maar liefst vier versies van de instrumentale begeleiding, waarvan er drie werden gepubliceerd. Zelf beschouwde hij de oorspronkelijke symfonische versie als de meest authentieke. De andere betitelde hij niet als transcripties, maar als reducties – ze zijn dus in zekere zin noodoplossingen. In de oorspronkelijke versie worden het koor en de solisten geruggensteund door symfonisch orkest en orgel. Opvallend is de belangrijke rol die de altviolen en de celli hier toebedeeld krijgen, in navolging van Duruflé's grote voorbeeld Gabriel Fauré. De orgelpartij is in deze versie iets minder prominent aanwezig dan in de andere versies. In 1961 maakte Duruflé een reductie van de symfonische versie naar een bezetting voor orgel en een kamerorkest van tweeëntwintig strijkers, dat naar believen kon aangevuld worden met een harp, twee (of drie) trompetten en twee, drie of vier pauken. De partijen van de orkestinstrumenten die niet weerhouden werden in deze versie, vonden hun weg naar de orgelpartij, die hier dan ook veel substantiëler is uitgewerkt dan in de symfonische versie. Verder voorzag Duruflé nog een versie waarin het orgel alleen de rol van begeleiding op zich neemt, naar believen aangevuld met een solocello voor het *Pie Jesu*. Ook al kan het orgel in het beste geval een orkestrale kleurenrijkdom tentoonspreiden, toch gaat veel van de

OPBOUW		BEZETTING		TIMING	
	TEKST	VORM			
Introït 03'59"	Requiem aeternam	A	K	1	00'00"
	Te decet hymnus	B	KS, HBL	1	01'27"
	Requiem aeternam	A'	K	1	02'34"
Kyrie 04'25"	Kyrie	A	K (fuga)	2	00'00"
	Christe	B	KS, KA	2	01'35"
	Kyrie	C	K	2	02'46"
Domine Jesu Christe 08'40"	instrumentale inleiding		O	3	00'00"
	Domine Jesu Christe	A1	KA	3	01'05"
		A2	K, tutti	3	01'50"
	Libera eas	B	K	3	02'16"
	Sed signifer sanctus Michael	C1	KS	3	03'56"
	Quam olim Abrahae	C2	KS, KA, ORG	3	05'02"
	Hostias et preces Quam olim Abrahae	D C2'	BAR KS, KA, ORG	4 4	00'00" 02'19"
Sanctus 04'05"	Sanctus	A	KS, KA	5	00'00"
	Hosanna	B	K	5	01'20"
	Benedictus	A'	KS, KA	5	03'12"
Pie Jesu 04'00"	Pie Jesu Domine	A1	M	6	00'00"
		A2		6	00'41"
		A3		6	01'40"
	Dona eis requiem	B1		6	01'55"
		B2		6	02'18"
		B3		6	02'43"
Agnus Dei 04'27"	Agnus Dei	A1	KA	7	00'00"
		A2	KT	7	00'32"
		A3	KS, KA	7	01'18"
	Dona eis requiem	B1	KB	7	02'16"
		B2	K	7	02'55"
Lux aeterna 04'11"	Lux aeterna	A	KS	8	00'00"
	Requiem aeternam	B	KS, KT	8	01'48"
	Quia pius es	A'	KS	8	03'00"
	Requiem aeternam	B'	KA, KB	8	03'12"
Libera me 06'13"	Libera me, Domine	A	K	9	00'00"
	<i>Tremens factus sum (keervers 1)</i>	B	BAR	9	01'35"
	Quando caeli (repetenda 1)	A'	K	9	01'56"
	<i>Dies illa, dies irae (keervers 2)</i>	C	KB, K	9	02'14"
	Dum veneris (repetenda 2)	A''	K	9	02'59"
	<i>Requiem aeternam (keervers 3)</i>	D	KS, ORG	9	03'27"
	Libera me, Domine	A	K	9	04'16"
In paradisum 03'21"	In paradisum	A	KS	10	00'00"
	Chorus angelorum	B	K, ORG (melodie)	10	01'47"

K = koor; KS = koorsopranen; KA = kooralten; KT = koortenen; KB = koorbassen;
O = orkest; HBL = houtblazers; ORG = orgel; BAR = bariton; M = mezzosopraan

dramatische kracht van de orkestversie verloren in deze reductie. Hetzelfde geldt a fortiori voor de pianoreductie, die ongepubliceerd bleef.

- 2 Zoals te verwachten van een requiem dat op gregoriaanse leest is geschoeid, houdt Duruflé zich aan de Latijnse requiemtekst (zie schema p. 208). Dat betekent echter niet dat hij alle delen van de gregoriaanse dodenmis heeft getoonzet; hij maakte nagenoeg dezelfde keuzes als Gabriel Fauré. Het graduale en de tractus ontbreken, en van het *Dies irae* houdt hij alleen de laatste strofe (*Pie Jesu*) over. Net als bij Fauré lopen het introitus en het *Kyrie* zonder onderbreking in elkaar over. Duruflé behoudt het *Agnus Dei* en de *communio*, die bij Fauré samengesmolten werden, echter als twee afzonderlijke delen. Ook in het *Sanctus* kiest hij voor de volledige Latijnse tekst, mét *Benedictus*. Naast de misdelen neemt Duruflé net als Fauré ook het *Libera me* en het *In paradisum* op. Zodoende vertoont het requiem van Duruflé dezelfde symmetrische structuur als dat van Fauré, met het *Pie Jesu* als middelpunt. Ook wat betreft de bezetting zijn er opvallende parallellen tussen beide requiems: het gebruik van een solobariton in het *Domine Jesu Christe* en het *Libera me*, en een (mezzo-)sopraan voor het *Pie Jesu*. Voorts doet ook het klankbeeld van Duruflé's orkest, met een prominente rol voor de lagere strijkers, aan Fauré denken. Anders is wel de rol van het orgel: zoals te verwachten van een concertorganist met internationale faam speelt dit instrument op vele plaatsen een sleutelrol. In heftige passages voegt het een krachtige sonoriteit toe aan de orkestklank. Op andere plaatsen zet Duruflé de zachte orgelklank naar eigen zeggen in "om de al te menselijke sonoriteit van het orkest" te doen vergeten.

- 3 Het spreekt voor zich dat de muzikale taal van Duruflé's *Requiem* in hoge mate bepaald is door zijn keuze om in nagenoeg alle delen van het requiem de gregoriaanse melodie als uitgangspunt te nemen. Deze keuze heeft natuurlijk belangrijke consequenties voor de harmonische taal, de ritmiek en de vormelijke opbouw van de verschillende misdelen. Duruflé stoffeert de gregoriaanse melodieën met voornamelijk modale akkoordverbindingen. In de misdelen die minder strikt de gregoriaanse melodie volgen (voornamelijk het *Domine Jesu Christe*) verraadt de sensuele harmonische taal met expressieve dissonanten de invloed van Ravel, Fauré en zelfs Messiaen. Het is de verdienste van Duruflé dat de relatief vrije ritmiek van de Latijnse dodenmis nergens in het keurslijf van een bepaalde maatsoort gedwongen wordt. De componist behartigde met grote zorg het behoud van de ritmische soepelheid. Daarvan getuigen de talloze maatwisselingen in de

partituur, die ervoor moeten zorgen dat het natuurlijke debiet van het gregoriaans een passende bedding vindt in het moderne matensysteem. Duruflé liet zich voor de studie van de ritmiek overigens bijstaan door Auguste Le Guennant, auteur van het meerdelige standaardwerk *Précis de rythmique grégorienne d'après les principes de Solesmes*. Het gebruik van het gregoriaans heeft ten slotte ook een impact op de vorm van de verschillende misdelen, die Duruflé nauw liet aansluiten bij het oorspronkelijke model. In een complexe vorm als die van het *Libera me* bijvoorbeeld is het bij nader toezien de afwisseling van het responsorium met de drie keerverzen die de formele segmentering bepaalt.

Zoals in het requiem van Fauré lopen het *INTROITUS* en het *KYRIE* zonder onderbreking in elkaar over. In het introitus, in ABA'-vorm, zetten de strijkers een constant herhaald melodisch patroon in, dat net als de gregoriaanse intredezang vooral uit een aaneengesloten melodische beweging bestaat. Duruflé splitst het koor in twee stemgroepen, om zo een responsoriale zangstijl mogelijk te maken. De tenoren en bassen dragen de gregoriaanse melodie voor, terwijl de sopranen en altten telkens antwoorden in een vrijere zetting met langere notenwaarden. Het keervers "Te decet hymnus" (B) | 1 | 01'27" |* wordt toevertrouwd aan de sopranen, ondersteund door een ijle begeleiding in de houtblazers. De laatste vier tonen van het keervers vormen de melodische substantie van de overgang | 02'14" | naar de gevarieerde herhaling van het A-deel | 02'34" |. De variatie ligt in het feit dat de strijkers nu de gregoriaanse melodie voor hun rekening nemen, terwijl het koor de tekst brengt op een nieuw gecomponeerde melodie. In het *Kyrie* dat zonder onderbreking aansluit op het introitus vermijdt Duruflé de herhaling die in het gregoriaans aanwezig is, waar de eenvoudige melodie drie keer nagenoeg onveranderd terugkeert ("Kyrie-Christe-Kyrie"). Om niet in herhaling te vallen, baseert Duruflé zich alleen in het eerste segment op de gregoriaanse melodie. De eerste "Kyrie"-bede | 2 | 00'00"-01'35" | is opgevat als een vierstemmige fuga, die een opgang van donker naar licht (achtereenvolgens bas, tenor, alt en sopraan) verwezenlijkt. Terwijl het koor de fuga verder ontwikkelt, laten de trompetten en het orgel de "Kyrie"-melodie in lange notenwaarden hoog uittorenen boven het stemmenweefsel | 00'32" |. In het "Christe"-segment laat Duruflé de gregoriaanse

* De tijdsaanduidingen verwijzen naar een opname uit 1999 o.l.v. Michel Plasson, met als uitvoerders Anne Sofie von Otter (mezzosopraan), Thomas Hampson (bariton), Marie-Claire Alain (orgel), Orfeón Donostiarra en het Orchestre du Capitole de Toulouse (EMI).

melodie voor wat ze is | 01'35"-02'46" |. Nog meer contrast met het eerste "Kyrie" komt er door de lichtere orkestratie en de geleidelijke opbouw van een climax, met een melodie die zich langzaam in de hoogte hijst | vanaf 02'26" |. Midden in die spanningsopbouw zetten de bassen het "Kyrie" opnieuw in | 02'46" |, dat samen met het volledige orkest de hoogste toon (een hoge la) aandoet. Ook hier grijpt Duruflé niet terug naar de gregoriaanse melodie; flarden ervan klinken evenwel in lang uitgerekte notenwaarden in de koperblazers | 03'28" |.

In het OFFERTORIUM *DOMINE JESU CHRISTE* integreert Duruflé de gregoriaanse melodieën in een doeltreffende dramaturgie. Bij de aanvang schilderen de kopers en de lagere strijkers een desolaat landschap, opgebouwd uit een herhaalde toon die onheilspellend dissonneert met de sinistere melodische motieven in de houtblazers | 3 | 00'00"-01'05" |. De serene inzet van de altén, die zelfs op "de poenis infernis" ["de straffen van de hel"] en "de profundo lacu" ["de ondergang"] geen krimp geven, blijkt echter stilte voor de storm te zijn | 01'05" |. Door de expressie tot op dat moment zo sterk in toom te houden, krijgt de krachtige smeekbede van het koor die erop volgt des te meer impact | 01'50" |. Na dit A-segment komt er een heel bewogen B-gedeelte waarin Duruflé de beeldspraak uit de tekst in een beklemmende muzikale sfeer weet om te zetten. Met een paukenslag schiet een perpetuum mobile in de strijkers uit de startblokken | 02'16" |. In een opzwevend tempo leidt Duruflé de vier "Libera"-verzen van dit B-gedeelte naar een climax | 02'16"; 02'40"; 03'00"; 03'07" |, waarna hij – dankbaar gebruik makend van de tekst "ne cadant in obscurum" ["dat zij niet in de duisternis vallen"] – de dynamiek, de melodielijn, het tempo en de orkestratie een vrije val laat beleven. De gevarieerde herneming van het orkestrale voorspel van dit deel | 03'29" | vormt een brug tussen de hel van het "Libera"-segment en de rust van het C-segment | 03'56" |. Opmerkelijk is hier vooral hoe Duruflé de onwrikbaarheid van de hemelse belofte ("Quam olim Abrahae" | 05'02" |) suggereert door de sopranen en de altén alleen te begeleiden met de stabiele, onbeweeglijke klank van het orgel (met de registers *gamba* en *voix céleste*!). De broze tremolo's in de strijkers leiden het D-segment in, de solo voor bariton op de tekst "Hostias et preces" | 4 | 00'00" |. De onrust van de smekende ziel maakt uiteindelijk plaats voor de zekerheid van de belofte, wanneer de fragiele strijkerstremolo's hun samenklank doorgeven aan de rustige onbewogenheid van het orgel | 02'19" |. Er is een belofte, er klinkt een *voix céleste*.

In het *SANCTUS* blijkt opnieuw hoezeer Duruflé aanleunt bij zijn grote voorbeeld Fauré. De sopranen en alten brengen de gregoriaanse tekst en melodie drie keer, telkens enkele tonen hoger, tegen de achtergrond van een rustig *ostinato* in de strijkers | 5 | 00'00"-1'20" |. Vervolgens wordt het "Hosanna"-tekstfragment verder ontwikkeld in een contrasterend middendeel, dat is opgevat als een stelselmatische opbouw naar een climax op "in excelsis" ["in den hoge"] | 01'20"-3'12" |. Met het uitdunnen van het koor en het fragmenteren van het *ostinato* tot nog slechts één toon overblijft, maakt Duruflé de overgang naar het *Benedictus* | 03'12" |. Aangezien dit segment opnieuw op het gregoriaans is gebaseerd, bezigt Duruflé hier dezelfde begeleiding als in het "Sanctus"-gedeelte.

Net als bij Fauré vormt het *PIE JESU* het emotionele middelpunt van dit requiem. Op basis van de gregoriaanse melodie bouwt Duruflé een bijzonder evenwichtige structuur op, waarin twee drieluikjes elkaar perfect in balans houden. De drie inzetten van het "Pie Jesu", van elkaar gescheiden door een solo van de cello, vormen de eerste triptiek | 6 | 00'00-01'55" |. Elke volgende inzet start drie tonen hoger, en in een sterkere dynamiek (| 00'00" |: *zacht*; | 00'41" |: *matig sterk*; | 01'40" |: *krachtig*). Het hoogtepunt van deze opbouw vormt tevens het scharnierpunt van de twee drieluikjes. Op "dona eis requiem" start de geleidelijke afbouw van de spanning en het volume in drie bewegingen (| 01'55" |: *heel krachtig*; | 02'18" |: *krachtig*; | 02'43" |: *matig sterk*). In de coda vertrouwt Duruflé de melodie toe aan de cello, terwijl de mezzosopraan op één toonhoogte de laatste woorden van de tekst declameert ("requiem sempiternam") | 03'02" |.

De openingsmaten van het *AGNUS DEI*, met de harp en de klarinet in een sprookjesachtige zetting, sluiten wonderwel aan bij het slot van het *Pie Jesu*. Duruflé brengt variatie in de drie "Agnus Dei"-beden | 7 | 00'00"-02'16" | door andere stemgroepen te gebruiken (achtereenvolgens alt, tenor, en sopraan + alt), door het gregoriaans van een instrumentale tegenmelodie te voorzien en door in de derde bedede de melodie in canon te presenteren. Opmerkelijk is dat hij nagenoeg de helft van het *Agnus Dei* reserveert voor de woorden "dona eis requiem sempiternam" | 02'16"-einde |. In dat segment wordt het koor als één blok ingezet, met een zelvende klankenstroom die de tijd lijkt uit te rekken en de muziek in absolute rust laat verzinken.

In het ongekunstelde, maar delicate *LUX AETERNA* toont Duruflé zich een meester in het creatief omspringen met het gregoriaans, zonder de esthetiek ervan geweld aan te doen. De toon wordt gezet door het instrumentale voorspel van de fagot en de houtblazers, waarvan het notenmateriaal ontleend is aan de melodie van “quia pius es” | 8 | 00'00-00'30”|. In het A-segment presenteren de sopranen twee keer de gregoriaanse melodie, de tweede keer op een hogere toontrap; de andere stemmen neuriën er een getemperd klankweefsel omheen | 00'30”-00'59” en 00'59”-01'48”|. De slotnoot van de sopraanpartij wordt overgenomen door de strijkers, die ze doorheen het B-segment als een aureool laten stralen boven de tijdloze declamatie van de sopranen en de tenoren op dezelfde toonhoogte | 01'48”-02'31”|. Alleen de bekoorlijke akkoordinstroom in de strijkers zorgt hier voor enige melodische beweging. Met een verkorte herneming van het A- en B-segment sluit dit deel af, echter niet op een stralende drieklank, zoals de tekst doet verwachten. In het slotakkoord is immers een toon binnengeslopen die een lichte wrijving veroorzaakt met de bastoon. Het eeuwige licht is nog geen verworvenheid.

Het *LIBERA ME* bevat de meest complexe en gelede structuur van dit requiem. Nochtans volgt Duruflé zeer trouw de vorm van het gregoriaanse model. Aangezien de segmenten onderling echter zo sterk verschillen qua bezetting, tempo, textuur en dynamiek wordt de onderliggende heldere structuur goeddeels aan het gehoor onttrokken. Er kunnen zeven segmenten onderscheiden worden. Het eerste en het laatste, het eigenlijke “Libera me”-tekstfragment, zijn vrijwel identiek. Daartussen zijn drie keerverzen gevat, die op hun beurt van elkaar gescheiden worden door twee zogenaamde *repetenda* waarin het “Libera me”-tekstfragment verkort herhaald wordt. In het eerste segment bouwt Duruflé de koorklank stelselmatig op, vertrekkend van de bassen, tot de melodie op “judicare per ignem” een eerste hoogtepunt bereikt | 9 | 00'00”-01'35”|. De onheilspellende sfeer wordt aangehouden in het eerste keervers voor solobariton | 01'35”- 01'56”|. Vrees en beven, dat is de essentie van de tekst in dit keervers, bijna voelbaar gemaakt door de tremolo's in de strijkers. De rust tijdens de *repetenda* is slechts van korte duur | 01'56”-02'14”|: een grimmig accent in de koperblazers ontketent het orkestgeweld in het tweede keervers, op de tekst “Dies illa, dies irae” | 02'14”-02'59”|. Het koor scandeert de hoekige tekst met bezwerende accenten, die extra in de verf gezet worden door de koperblazers en het overweldigende slagwerk. De tweede *repetenda* (“Dum veneris”, | 02'59”-03'27”|) maakt de overgang naar het

derde en laatste keervers, toevertrouwd aan de sopranen, met een zachte orgel-begeleiding | 03'27"-04'16" |. Een groter contrast met het tweede keervers is nauwelijks denkbaar. In de herneming van het "Libera me"-segment is de geest van Fauré opnieuw niet ver weg | 04'16"-einde |. Duruflé laat het koor hier namelijk in unisono zingen, net zoals Fauré had gedaan op de overeenkomstige plaats in zijn requiem. Alleen op "judicare saeculum per ignem" doorbreekt Duruflé het unisono in functie van de tekstexpressie. Zo wordt de cirkel gesloten: dezelfde woorden in het eerste "Libera me"-segment werden immers ook muzikaal uitgelicht.

In de openingsmaten van *IN PARADISUM* stapelt Duruflé welgeteld zeven tonen op tot een complexe samenklank | 10 | 00'00" |. Elke nieuwe toon van dit Bijbelse zevental wordt geïntroduceerd door de harp en daarna aangehouden door de strijkers. Uit deze etherische mist doemt uiteindelijk de gregoriaanse melodie op. De hoge zetting voor de sopranen en de basloze samenklanken in de strijkers laten dit deel als het ware vrijelijk in de lucht zweven. Alleen de donkere klank van de hoorn zorgt in de adempauzes van de sopranen voor enige zwaartekracht. In het tweede segment van dit responsorium ("Chorus angelorum") neemt het orgel de gregoriaanse melodie voor zijn rekening, terwijl het koor de rol van de strijkers uit het eerste segment – het produceren van een etherische samenklank – overneemt. Op de laatste woorden ("aeternam habebis requiem") worden de notenwaarden steeds langer en het tempo steeds trager. Vermeldenswaard is het slotakkoord, een volmaakte drieklank waar echter nog twee extra tonen aan toegevoegd zijn. Ze zijn als het steentje in de schoen van de wandelaar: ze brengen in herinnering dat de werkwoorden in het *In paradysum* slechts in de wensende, niet in de aantonnende wijs zijn gesteld.

JAN CHRISTIAENS

War Requiem

BENJAMIN BRITTEN

1962

- 1 Benjamin Britten (1913-1976) requiem heeft de allures van een dubbel oorlogsmonument: enerzijds prijken vooraan in de partituur, als gebeitelde inscripties, de namen van enkele gesneuvelde kameraden van de componist; anderzijds – en veel belangrijker – manifesteert het werk zich als een aanklacht tegen de waanzin en de gruwel van de oorlog, en als een smeekbede voor een eeuwigdurende, allesoverheersende vrede. Britten's meesterwerk vormt als zodanig het culminatiepunt van de pacifistische basishouding die de Britse componist van jongs af aan had aangenomen, en van zijn verschillende pogingen om deze ook muzikaal tot uitdrukking te brengen. Een eerste keer gebeurde dit al in 1936, toen Britten – amper drieëntwintig jaar oud – de muziek schreef voor een kortfilm waarin de herbewapening van Groot-Brittannië aan de kaak werd gesteld (*Peace of Britain*). In de daaropvolgende jaren bleek Britten's pacifisme een nagenoeg permanente drijfveer te zijn: zowel in de radiowerken *The Company of Heaven* en *The World of the Spirit* (1938) als in de cantate *Ballad of Heroes* (1939) speelt zijn afschuw voor de oorlog een cruciale rol; in de radiowerken uit zich dat in een meer abstracte evocatie van een Bijbels tafereel, terwijl de cantate een regelrecht antifascistisch statement is ter herinnering aan de Britse slachtoffers in de Spaanse burgeroorlog. In 1940, meer dan twintig jaar voor de compositie van het *War Requiem*, verbindt Britten zijn pacifisme voor het eerst met het requiemgegeven. In de *Sinfonia da Requiem*, een uitzonderlijk penetrant orkestwerk van ongeveer twintig minuten, vertrekt Britten namelijk van drie cruciale segmenten uit de traditionele dodenmis (*Lacrimosa*, *Dies Irae* en *Requiem aeternam*), en stelde daarbij, naar eigen zeggen, alles in het werk om de compositie “zo anti-oorlog als maar enigszins

1962

mogelijk” te maken. Nog enkele jaren later koppelde Britten zijn concept van een pacifistisch requiem aan zijn reeds langer bestaande wens om aansluiting te vinden bij de eeuwenoude Britse traditie om grote koorwerken te schrijven. Meer bepaald vormde de moord op Mahatma Gandhi in 1948 de aanleiding om de compositie van een koorrequiem te overwegen ter ere van deze ultieme pacifist. Het plan kreeg echter nooit concrete vorm, maar is desalniettemin – althans naar de geest – een directe voorafspiegeling van wat Britten vijftien jaar later in het *War Requiem* wel zou realiseren.

De plannen voor het *War Requiem* zelf dateren van eind 1958. In een brief van 7 oktober ontving Britten een informele uitnodiging om een gelegenheidswerk te schrijven voor de inhuldiging van de hernieuwde kathedraal van Coventry. Deze kathedraal was in de Tweede Wereldoorlog door de *Luftwaffe* vernietigd, en werd indertijd – nadat daartoe reeds in 1950 een architectuurwedstrijd was uitgeschreven – volgens een nieuw plan heropgebouwd. Opmerkelijk aan deze heropbouw was dat de winnende architect, Basil Spence, ervoor opteerde om de bestaande ruïnes te integreren in het totaalconcept van de wederopbouw. Op die manier zouden oud en nieuw, herinnering en toekomst rechtstreeks met elkaar verenigd blijven, een basisconcept dat ook Britten bij de uitwerking van zijn requiem sterk zou inspireren (zie verder). Britten reageerde dan ook erg enthousiast op het verzoek, waarna het weliswaar nog geruime tijd duurde vooraleer er ook echt een officiële opdracht werd toegekend. Ten laatste in de zomer van 1961 zette de componist zich dan effectief aan het werk. Zijn ontwerp voor het volledige requiem was reeds klaar op 20 december van datzelfde jaar en amper één maand later was ook de orkestratie voltooid. Op 30 mei 1962 ging het werk in première, met een rechtstreekse uitzending via de BBC. De voorbereidingen op deze première waren overigens niet rimpelloos verlopen. Eén aspect hiervan betrof de keuze van de solisten: precies om uitdrukking te geven aan zijn pacifistische visie, wilde Britten de drie solopartijen uit zijn requiem laten uitvoeren door een Engelse, een Duitse en een Russische zanger(es). Voor de Engelse partij voorzag hij de tenor Peter Pears, die trouwens ook zijn vaste levensgezel was; voor de Duitse partij nodigde hij de toen nog jonge bariton Dietrich Fischer-Dieskau uit, die gretig toezegde; voor de Russische partij ten slotte had Britten zijn zinnen gezet op de sopraan Galina Vishnevskaya, de vrouw van de beroemde cellist Mstislav Rostropovich met wie Britten eerder al had samengewerkt (o.m. voor de creatie van zijn cellosonate in 1961). In tijden van Koude Oorlog bleek het evenwel allerminst evident om voor een Russische zangeres een visum te verkrijgen, en al

zeker niet om deel te nemen aan de creatie van een kunstwerk dat in een westerse kathedraal, en door middel van een westerse ritus, uitgerekend een boodschap van eeuwigdurende vrede zou verkondigen. Ondanks Brittens rechtstreekse verzoek aan de toenmalige Sovjetminister van Cultuur Ekaterina Furtseva, waarin hij bepleitte juist “het universele verlangen naar vrede” via zijn keuze te willen uitdrukken, ving hij bot – en dat terwijl Vishnevskaya nog wel toestemming had gekregen om vlak daarvoor in de Londense opera Covent Garden *Aida* te gaan zingen. Uiteindelijk werd te elfder ure de Britse sopraan Heather Harper aangezocht, die de creatie effectief voor haar rekening nam. (Amper een jaar later, toen het *War Requiem* onder leiding van Britten zelf werd opgenomen voor het platenlabel DECCA, slaagde de componist er wel in om Vishnevskaya te laten deelnemen). Een tweede hinderpaal bij de creatie was de keuze van een dirigent. De organisatoren hoopten ten stelligste dat Britten zelf de leiding op zich zou nemen, doch deze was allesbehalve happig op het dirigeren van grote ensembles. Uiteindelijk werd daarom beslist dat Meredith Davies, die aanvankelijk was aangezocht om het grote (amateur)koor voor te bereiden, de omvangrijke passages met koor, groot orkest en soms ook solosopraan zou leiden, terwijl Britten zich zou ontfemen over de delen voor kamerorkest en solotenor en/of -bariton – een opsplitsing die vanuit de aard van het werk vanzelfsprekend volstrekt legitiem is (zie ook verder). Ook bij latere uitvoeringen zou Britten steeds weer voor deze formule kiezen. Enkel zijn fameuze DECCA-opname vormt hierop de opmerkelijke uitzondering.

- 2 Brittens *War Requiem* heeft een dubbele structuur: enerzijds is het een requiem dat op een getrouwe en systematische manier de teksten van de katholieke dodenmis als uitgangspunt neemt; anderzijds is het echter ook een compilatie van oorlogsgedichten die tijdens de Eerste Wereldoorlog geschreven werden door de Britse *war poet* Wilfred Owen (zie schema p. 218-219). Deze Owen, geboren in 1893 en in Engeland vaak beschouwd als dé archetypische pacifistische poëet, sneuvelde in Frankrijk op 4 november 1918, enkele dagen voor de wapenstilstand. Owens poëzie is, zeker gezien de jonge leeftijd van de dichter, ongemeen penetrant. In geen enkel opzicht wordt de oorlog er verheerlijkt of verbloemd; veeleer heerst er een harde of satirische ondertoon, soms eerder beeldend of verhalend, dan weer zeer direct en realistisch (zie verder bij de bespreking van de afzonderlijke delen).

	OPBOUW		BEZETTING			TIMING
	TEKST	VORM	ORKEST + KOOR	KAMER-ORKEST	BOYS	
REQUIEM AETERNAM	Introitus 05'56"	Requiem aeternam Te decet hymnus Requiem aeternam	A B A'	O, K (O) O, K		b 1 00'00" 1 03'06" 1 04'18"
	Owen 1: <i>Anthem for Doomed Youth</i>	Str. 1 <i>What passing?</i> > Str. 2 <i>What candles?</i>	A B [A']		T	2 00'00" 2 01'11" 2 02'10"
	Kyrie 03'32"	Kyrie - Christe - Kyrie		O, K		2 02'19"
DIES IRAE	Sequentia 03'37"	Str. 1-4 (Dies irae)	A1	O, K		3 00'00"
	Owen 2 [geen titel] 02'34"	<i>Bugles sang</i>			B	4 00'00"
	Sequentia 02'57"	Str. 5-8 (Liber scriptus) (Quid sum miser) (Rex tremendae)	B	O, S O, K O, K, S		5 00'00" 5 01'00" 5 01'41"
	Owen 3: <i>The Next War</i> 01'57"	<i>Out there</i>	ABA'B'A"		T, B	6 00'00"
	Sequentia 04'49"	Str. 9-17 (Recordare e.v.) (Inter oves) (Confutatis) (Oro supplex) (Confutatis + Oro)	C A2	O, K O, K		7 00'00" 7 02'39" 7 03'35" 7 03'55" 7 04'11"
	Owen 4: <i>Sonnet</i> 01'52"	<i>Be slowly lifted up</i>			B	8 00'18"
	Sequentia 01'12" 01'54"	Dies irae (recapitulatie) Str. 18 (Lacrimosa)	A2 - A2	O, K O, K, S		9 00'00" 10 00'00"
	Owen 5: <i>Futility</i> 04'47"	Str. 1 <i>Move him</i>			T	11 00'00"
	Sequentia	Str. 18 (Lacrimosa)	- A2	O, K, S		11 01'09"
	Owen 5	Str. 2 <i>Think, think</i>			T	11 01'31"
	Sequentia	Str. 18 (Qua resurget)	- A2	O, K, S		11 02'16"
	Owen 5	Str. 2 <i>Was it for this?</i>			T	11 02'32"
	Sequentia	Str. 18 (Judicandus)	- A2	O, K, S		11 02'43"
Owen 5	Str. 2 <i>O what?</i>			T	11 03'00"	
Sequentia	Str. 19 (Pie Jesu)	D	O, K		11 03'28"	

OFFERTORIUM	Offertorium 03'31"	Domine Sed signifier Quam olim Abrahae	A B C1	O, K	b	12 00'00" 12 01'22" 12 01'55"
	Owen 6: <i>The Parable</i>	<i>So Abram rose</i>			B, T	13 00'00"
	Offertorium 06'07"	+ Hostias et Preces Quam olim Abrahae	C2		b	13 03'26" 13 04'39"
SANCTUS	Sanctus	Sanctus Pleni sunt caeli Hosanna	A B C	O, S O, K O, K		1 00'00" 1 01'40" 1 02'19"
	Benedictus 06'02"	Benedictus Hosanna	D C	O, S, K O, S, K		1 03'29" 1 05'31"
	Owen 7: <i>The End</i> 03'52"	<i>After the blast</i>			B	2 00'00"
	AGNUS DEI	Owen 8: <i>At a Calvary</i> 03'44"	<i>One ever hangs (str. 1)</i>	A1		T
	Agnus Dei	Agnus Dei 1	A2	O, K		3 01'04"
	Owen 8	<i>Near Golgotha (str. 2)</i>	A3		T	3 01'24"
	Agnus Dei	Agnus Dei 2	A4	O, K		3 01'50"
	Owen 8	<i>The scribes (str. 3, v.1-2)</i>	A5		T	3 02'11"
	Agnus Dei	Agnus Dei 3 (begin)	A6	O, K		3 02'24"
	Owen 8	<i>But they (str. 3, v.3-4)</i>	A7		T	3 02'32"
	Agnus Dei	Agnus Dei 3 (einde)	A8	O, K		3 03'00"
	Dona nobis pacem			+T solo !		3 03'18"
LIBERA ME	Libera me 07'37"	Libera me Tremens factus Libera me (Dies irae) Libera me	A B A' A''	O, K + S O, K, S		4 00'00" 4 04'07" 4 04'52" 4 05'32" 4 06'13"
	Owen 9: <i>Strange Meeting</i> 09'37"	<i>It seemed that ... Let us sleep now.</i>			T, B	5 00'00" 6 00'00"
	In paradisum 05'37"	+ In paradisum (+ Requiem aeternam) Requiescant in pace		O, K O, K	b (b)	6 00'14" 6 00'21" 6 03'17" 6 04'34"

O = orkest; K = Koor; S = sopraan; T = tenor; B = bas; b = boys

De dodenmis zelf vormt het structurele uitgangspunt van Brittens requiem. De componist vertrekt vanuit zes grote delen, die elk de naam dragen van een misdeel (*Requiem aeternam, Dies Irae, Offertorium, Sanctus, Agnus Dei, en Libera me*), maar die in sommige gevallen ook samengesteld zijn uit twee verschillende fragmenten uit de dodenliturgie: het openingsdeel omvat namelijk ook de “Kyrie”-tekst, en het laatste deel sluit af met het *In paradisum*, dat strikt genomen eigenlijk niet meer tot de dodenmis behoort. Elk van de zes delen is verbonden met minstens één gedicht (of fragmenten daaruit) van Owen. Meestal vormen de Latijnse gezangen het begin- en eindpunt van de delen, maar een vaste systematiek is er niet. Wel is duidelijk dat de oorlogsgedichten altijd een soort profaan pendant vormen van de liturgische teksten, zij het in sterk wisselende gradaties. Britten zelf noemde deze gedichten een “commentaar” bij de mis, waarbij “war” en “requiem” elkaar als het ware in balans houden.

Op muzikaal vlak geeft Britten zeer duidelijk uiting aan de dubbele gelaagdheid van zijn requiem door systematisch gebruik te maken van twee verschillende bezettingen. De liturgische gezangen worden stevast gespeeld en gezongen door het groot orkest en het gemengd koor, nu en dan aangevuld met de vrouwelijke solostem (sopraan). Op sommige plaatsen, even selectief als opvallend, worden de kerkgezangen evenwel toevertrouwd aan een door kamerorgel begeleid knapenkoor. Deze passages hebben een ietwat apart karakter, doordat de knapen geïsoleerd staan opgesteld en zingen in een vrij etherische, sterk met het gregoriaans verwante stijl. Voor de oorlogsgedichten voorziet Britten een kleinere en veel meer solistisch geconcipeerde orkestbezetting (kamerorkest); wat de vocale elementen betreft, beperkt hij zich hier tot de twee mannenstemmen, een tenor en een bariton, die eigenlijk gestalte geven aan de oorlogssoldaat. Waar in de liturgie dus de gemeenschap domineert, overheerst in de oorlogspoëzie de stem van het individu. (In het schema zijn alle liturgische delen weergegeven tegen een witte achtergrond, alle Owen-fragmenten tegen een grijze).

- 3 Het basiscontrast van Brittens *War Requiem* beperkt zich niet tot de gebruikte teksten en de bezetting, ook op stilistisch vlak zijn er significante verschillen. De meer grootschalig opgevatte liturgische delen zijn overwegend geschreven in een relatief conventioneel idioom met grote gebaren en herkenbare verankeringspunten. Niet zelden hebben commentatoren in dit verband trouwens gewezen op een zekere affiniteit tussen Brittens dodenmis en het requiem van Giuseppe Verdi. Op het eerste gezicht mag die vergelijking wat bevreedend

lijken, maar beide componisten waren natuurlijk wel doorwinterde operacomponisten, uitermate beslagen in het evoceren van diepe en vaak getormenteerde emoties en in het uitbouwen van langgerekte spanningsbogen. Zoals verderop zal blijken blijft de overeenkomst evenwel niet beperkt tot dergelijke globale parallellen, maar zijn er in Brittens partituur wel degelijk heel wat concrete passages die ontegenzeggelijk Verdi's *Messa da Requiem* in herinnering roepen. De zetting van de oorlogsgedichten daarentegen sluit veeleer aan bij Brittens typische kamermuziekstijl, waarbij overigens niet vergeten mag worden dat ook sommige van zijn opera's als kamermuziekwerken zijn opgevat. Hier primeert een heel geraffineerde toonspraak, eindeloos verfijnd in de instrumentatie en buitengewoon flexibel in de wederzijdse integratie van tekst en muziek. Als zodanig zijn de Owen-fragmenten beduidend complexer dan de requiemdelen, wat op een bepaalde manier opnieuw gestalte geeft aan de voor dit werk cruciale spanningsverhouding tussen de (kerkelijke) gemeenschap en het (profane) individu.

Vooraleer in te gaan op de bespreking van de individuele delen, is er nog één structurerend element dat nadere toelichting verdient. Ondanks het feit dat elk van de zes basisdelen een onmiskenbare muzikale identiteit heeft (door de combinatie met de Owen-teksten eigenlijk steeds minstens twee identiteiten), is er één passage die Britten doorheen het requiem meerdere keren herneemt. Het *Kyrie*, dat het eerste deel (*Requiem aeternam*) afsluit | 2 | 02'19" |*, wordt namelijk zo goed als letterlijk hernomen ter afronding van het zeer uitgebreide *Dies irae*-deel (weliswaar op een andere tekst, namelijk "Pie Jesu" | 11 | 03'28" |); helemaal op het einde van de compositie komt Britten nogmaals terug op deze passage, deze keer lichtjes ingekort en gezet op de tekst "Requiescant in pace. Amen" | CD2 | 6 | 04'26" |. Ondanks de grote afstand tussen de drie passages is het effect van de herhalingen onmiskenbaar. De toonzetting is immers uiterst karakteristiek door de lang aangehouden noten, de strikt syllabische zetting en de akkoordische schrijfwijze, die de muziek laat klinken als koralen. Bovendien maakt deze passage drie keer dezelfde ontwikkeling door: elk van de zinnen vertrekt namelijk vanuit een eerder schrale tweeklank, die eerst gespeeld wordt door de klokken, en meteen

1962

* De tijdsaanduidingen verwijzen naar de opname uit 1963 o.l.v. de componist zelf met als uitvoerders Galina Vishnevskaya (sopraan), Peter Pears (tenor), Dietrich Fischer-Dieskau (bariton), The Bach Choir, het London Symphony Orchestra Chorus, het Highgate School Choir, het Melos Ensemble en het London Symphony Orchestra.

daarna overgenomen wordt door het koor. Deze tweeklank is een zogenaamde tritonus, een erg dissonant interval dat het octaaf precies in twee gelijke helften verdeelt en dat in de muziekgeschiedenis van oudsher bekend staat als de *diabolus in musica*. De eerste zin (of zinnen) sluit cadenserend af met datzelfde interval, zodat een onopgeloste spanning in de lucht blijft zweven. Pas in de laatste formulering transformeert het slotakkoord zich telkens weer tot een zeer zachte, als een bevrijdende zucht weerklinkende grote drieklank (in het *Kyrie* gebeurt dat op |2|03'21"|). De drievoudige herhaling van dit segment – vanzelfsprekend op drie uiterst cruciale plaatsen in de opbouw van de compositie – bepaalt zodoende ook de eigenlijke finaliteit van Britten's meesterwerk: de drieklank schept een atmosfeer van eeuwigdurende vrede, in de naam van het goddelijke, en in weerwil van de barre werkelijkheid van de oorlog.

De tritonus die in deze passages zo'n belangrijke rol speelt (steevast op de tonen do en fa kruis) is overigens een akkoord dat op heel veel plaatsen in het *Requiem* de kop opsteekt en daardoor een haast motivische betekenis krijgt. Reeds vanaf de openingsmaten van het eerste deel van het *War Requiem* (*REQUIEM AETERNAM*) – dat op zijn beurt uit drie grote blokken bestaat – geeft Britten er een prominente plaats aan. Meer bepaald gebeurt dit in het eerste blok van het introitus-deel, op de tekst "Requiem aeternam" (A): terwijl het grote orkest een slepende, stijgende beweging op gang tracht te trekken in een ritme waarin een korte noot steeds gevolgd wordt door een lange (de zogenaamde jambische versvoet), scanderen de sopranen en tenoren in het koor de tekst aanvankelijk immobiel op één en dezelfde toon (fa kruis) die ook door de klokken wordt aangehouden; de alt en bassen antwoorden met identiek dezelfde tekst en ritmes op do, eveneens ondersteund door de klokken |1|00'31"|. De interactie tussen de twee groepen, en dus ook de twee toonhoogtes, wordt vervolgens opgedreven |01'01"|, en vanaf "et lux perpetua" gaan alle stemmen, evenals de klokken, het tritonus-interval binnen de eigen partij produceren |01'52"|. Daarbij zetten de jambische pulsen zich verder door in een steeds hoger register en zwellen aan tot een fortissimo, waarna de begintekst hernomen wordt |02'18"|. Vanaf hier klinkt de tritonus voor het eerst als een akkoord, zowel in de klokken als in het koor, en dus helemaal analoog aan de hierboven beschreven drie cruciale passages. Aldus wordt het tritonus-interval als het ware in de aanvangsminuten van de compositie gecreëerd, waardoor meteen ook een zeer weidse boog gespannen wordt tussen het begin en het einde van het volledige werk. Voor het aansluitende "Te decet

hymnus” creëert Britten een totaal andere klankwereld (B): voor het eerst laat hij het onschuldige knapenkoor (“boys”) weerklinken, in een uitgesproken hymnische stijl: kleine intervallen en gelijkmatige ritmes overheersen | 03’06”|. Naar het einde toe lijken de kinderstemmen zachtjes uit te doven, niet toevallig tegen een achtergrond van tritonustonen die eerst afwisselend en uiteindelijk volledig samen klinken. Terwijl de kinderstemmen wegsterven, heffen het grote koor en het orkest opnieuw het *Requiem aeternam*-deel aan. Zowel de scanderende ritmes als de jambische patronen weerklinken opnieuw, gewijzigd maar zeer herkenbaar (A’), | 04’18”|. Ook nu weer mondt de muziek uit in het tritonus-interval. Nog voor het koor en de klokken evenwel uitgeklonken zijn, doet een geagiteerde begeleidingsfiguur in de harp haar intrede, en wordt daarmee de muzikale uitwerking van de eerste Owen-tekst aangevat (overgang | 1 | > | 2 |). Ook dit blok heeft een driedelige vorm (ABA’), maar voor het overige is een groter contrast nauwelijks denkbaar. Tegenover de vraag naar eeuwige rust, staat immers een hypergeagiteerde aanklacht tegen de oorlogsdood: “Welke doodsklokken moeten luiden voor hen die sterven als vee?”, zo opent de tenor, terwijl de klokken van het introitus nog nazinderen. In het A-deel zingt de solist verzen als flarden, uiterst expressief, soms zelfs hectisch, vanuit de strijkers nog verder opgezweept door onrustige motieven van gepunte noten | 2 | 00’00”|. Tussen de verschillende verzen schieten de houtblazers telkens met een razende vaart de hoogte in, vanuit het niets naar een gillend doch kortstondig forte, en aangewakkerd door droge oorlogspercussie (een eerste keer vanaf | 00’09”|). In het B-deel, vanaf “Not in the hands of boys” | 01’11”|, uit de angst en opwinding zich in nieuwe gestalten: korte doorlopende nootherhalingen in afwisselend de eerste en tweede viool woorden *sul ponticello* (met de strijkstok dicht bij de kam van de viool) gespeeld zodat een iel krassende klank ontstaat. Geleidelijk aan vermindert de intensiteit, onder meer door de eerder lyrische solo’s in de hoorn (met sourdine), de fluit en de fagot, evenals door de afnemende klanksterkte en de gestage vertraging van de muziek (vooral zeer hoorbaar vanaf | 01’59”|). Op de slotnoot van de tenor (“blinds”), duiken opnieuw het harpmotief en de gepunte ritmes uit het A-deel op, als begin van een kort instrumentaal naspel (A’) | 02’10”|. Ten slotte, als derde zelfstandig blok van het *Requiem aeternam* (C), laat Britten het hierboven reeds beschreven *Kyrie* aansluiten | 02’19”|.

Het *DIES IRAE* wordt aangekondigd door een opeenstapeling van signalen in verschillende koperblaasinstrumenten, die net zo goed de oorlog als het laatste

oordeel kunnen aankondigen. De traditionele sequentia-tekst wordt door Britten integraal overgenomen (met uitzondering van de elfde en veertiende strofe), maar is onderverdeeld in vijf segmenten. Tussen deze segmenten is telkens een tekst van Owen getoonzet, zodat er in totaal negen geledingen zijn. Het eerste segment, gebaseerd op de eerste vier strofen van de sequentia, is vanuit structureel standpunt het belangrijkste, niet alleen omdat het de globale toon van het *Dies irae* bepaalt, maar vooral ook omdat het verderop in het deel als herkenningspunt hernomen zal worden |zie 9 | 00'00"|. (Deze beginpassage is overigens ook een van de plaatsen waarbij interpretatoren steevast verwijzen naar de aangehaalde verwantschap met Verdi's requiem. Wat vooral opmerkelijk is, is dat Britten precies zoals Verdi de eerste twee strofen van de sequentia herneemt tussen de "Oro supplex"- en de "Lacrimosa"-strofe, terwijl dit in de liturgie allerm minst voorzien was; bovendien volgt Britten verderop ook nog eens Verdi's voorbeeld door bij de kortstondige terugkeer van de "dies irae"-tekst in het *Libera me* zijn eigen eerdere muziek te parafraseren |CD2 | 4 | 05'32"|.) Na de beschreven signalen in de koperblaasinstrumenten zet het mannenkoor aarzelend in, vanuit een laag register, in een gestage maar onregelmatige maatsoort (7/4) waarin de tekst verkapt wordt in gelijkmatige porties van een of twee noten |3 | 00'26"|. Geleidelijk stijgt de muziek en wordt ze luider, waarna het laatste vers van de strofe hernomen wordt, in één doorlopende dalende beweging weer wordt neergelegd en de signalen van de koperblazers van alle kanten beginnen te weerklinken. In de tweede strofe ("Quantus tremor" | 01'17"|) wordt hetzelfde proces hernomen, maar nu met de vrouwenstemmen op de voorgrond, vertrekkend vanuit een iets sterkere dynamiek, en afsluitend met een rechtlijnig *stijgende* lijn bij de herneming van het slotvers. Britten zet de climaxopbouw verder door in de derde strofe ("Tuba mirum" | 02'07"|) de vrouwen- en mannenstemmen samen te voegen; het orkest slaat nu op volle sterkte toe, waarbij de oorlogsfanfares simultaan met de koorpartijen worden uitgeschald. Een echt hoogtepunt klinkt na de eerste formulering van het vers "Coget omnes ante thronum": het hele orkest, voor het eerst ook nog aangevuld met een zinderend cimbaal, barst open met een kracht die Verdi's ongenadige grote-trom-slag uit diens *Dies irae* in herinnering roept, en dit des te meer omdat ook daar de explosie gevolgd wordt door een krachtige en uitgerekte neerwaartse beweging. In de vierde strofe, nog steeds opgebouwd volgens hetzelfde stramien, brengt Britten het geweld tot bedaren |vanaf 03'05"|: de strakke metriek en de bijhorende ritmische pulsen blijven aanwezig, maar in het orkest gaan dalende lange-notenlijnen overheersen, waardoor de muziek verstilt en de

dreiging vermindert. Het aansluitende Owen-fragment werkt meteen voort met de oorlogssignalen uit het *Dies irae*, wat gezien de tekst (“Bugles sang”) nauwelijks hoeft te verbazen. De liedzetting begint inderdaad zoals het *Dies irae* zelf, namelijk met een militair motief dat nu echter niet langer door koperblaasinstrumenten gespeeld wordt |₄| 00’00”. De fluit transformeert het frenetieke trompetgeschal tot een soort arabeske, die veelvuldig hernomen zal worden en als zodanig het belangrijkste materiaal van de hele passage zal gaan uitmaken. De solobariton van zijn kant neemt de hoornroep over, telkens wanneer hij het woord “bugles” [“bugels”] in de mond neemt (een eerste keer gebeurt dat op |00’14”). Voor het overige hanteert hij een overwegend gebonden stijl, met een sterke melancholische ondertoon. Met het “Liber scriptus” keert Britten terug naar de liturgische tekst, en laat hij voor het eerst zijn vrouwelijke soliste aan het woord. Dit tweede segment, dat door Britten als “traag en majestueus” wordt beschreven, bestaat uit drie onderdelen: eerst zingt de sopraan twee strofen uit de sequentia, solistisch, krachtig en theatraal, met grote sprongen en scherp gearticuleerde ritmes tegen een achtergrond van blaasinstrumenten waarvan de ritmische structuur onvermijdelijk de jamben uit het openingsdeel in herinnering brengen |₅| 00’00”. De volgende strofe (“Quid sum miser”) is bestemd voor het koor, dat in relatief lage registers vertoeft, in kleine intervallen beweegt, en uitsluitend begeleid wordt door de strijkers en een obstinate puls in de pauken |01’00”. In het derde onderdeel (“Rex tremendae”) |01’41”| brengt Britten deze ogenschijnlijk onverzoenbare elementen samen, eerst nog na elkaar maar meteen daarna ook echt simultaan: de sopraan neemt daarbij stevast het eerste vers voor haar rekening, waarvan de tekst ook bijzonder goed aansluit bij haar exuberante stijl (“Rex tremendae majestatis / Qui salvandos salvas gratis”); het koor zingt uitsluitend het derde vers (“Salva me, fons pietatis”) en handhaaft daarbij vanzelfsprekend zijn eerdere, deemoedige toonspraak. Behalve het combineren van deze twee aanvankelijk gescheiden elementen, past Britten nog een andere techniek toe: (bijna) alles wat hij herneemt, herhaalt hij in omkering. Dit betekent dat alle stijgende intervallen dalend worden, en vice versa – alsof je onderaan de notenbalken van een muziekstuk een spiegel zou plaatsen en vervolgens het spiegelbeeld zou uitvoeren. Veel hoeft dit niet te veranderen aan de sfeer of de globale indruk van een compositie; het is gewoon een oeroude compositietechniek om variatie te genereren, die door Britten in dit requiem zeer veelvuldig – maar meestal, zoals ook hier, op een zeer vrije manier – wordt toegepast.

In het volgende Owenfragment, gebaseerd op het gedicht *The Next War*, laat Britten zijn twee ‘soldaten’ samen optreden op een wijze die zo burlesk is dat ze eigenlijk enkel cynisch bedoeld kan zijn. Sommige zinnen uit het gedicht spreken wat dat betreft boekdelen, zoals wanneer de Dood omschreven wordt als een makker waarmee gegekscheerd, getafeld of gezongen werd. Het fragment bestaat uit vijf delen (ABA'B'A), waarbij de A-delen telkens vinnig gecomponeerd zijn in ongelijkmatige maten, pittig opgepookt door doorlopende drumslagen, geagiteerde pulsen in de strijkers en – alweer – jambische flarden in de houtblazers |6|00'00"; 01'04"; 01'33"|. De tenor en de bariton zingen in een quasibuffoneske stijl, samen, afwisselend of in directe imitatie. De B-delen staan wel in een constante maatsoort, maar karakteristieker nog zijn de gierende notenslierten in de hoge houtblazers of strijkers, die klinken als voorbijvliegend, oorverdovend artilleriegeschut |00'41"; 01'20"|. In deze delen zingen de mannenstemmen consequent in een pseudo-devoet unisono, waarbij ze enerzijds rechtstreeks uitdrukking geven aan het vers “Wij speelden voor koor wanneer zij [de dood] vanuit de hoogte zong”, maar tegelijkertijd vooral ook hun persiflerende toon verder ten top willen voeren.

Het aansluitende derde sequentia-segment bestaat uit een langzaam en een snel deel die rechtstreeks in elkaar overlopen. Het langzame deel (strofen 9, 10, 12, 13, 15) is, net zoals het begin van het hele *Dies irae*-deel, opgevat als een langgerekte spanningsop- en afbouw, zij het dan gebaseerd op andere principes: de helft van de altstemmen zet in met strofe 9 (“Recordare” |7|00'34"|), met een herkenbaar ritmisch motief dat gedurende het hele segment opvallend aanwezig zal blijven. Als de strofe is afgewerkt gaan de resterende alten voort met de volgende strofe (“Quaerens me” |01'01"|), getoonzet op dezelfde muziek, maar iets hoger. Tegelijkertijd hernemen de tweede alten hun “Recordare”-strofe, deze keer in omkering (!). Hetzelfde uitbreidingsprincipe wordt ook toegepast in de strofen 12 (“Ingemisco” |7|01'28"| en |13| “Qui Mariam” |01'58"|), hier echter door toevoeging van twee afzonderlijke sopraangroepen. Globaal genomen is er dus een toename van het aantal stemmen, waarbij niet alleen naar steeds hogere regionen wordt opgeklommen, maar tevens een significante toename van de polyfone complexiteit en van de klanksterkte plaatsvindt. Bij de herhaling van het laatste vers van strofe 13 wordt de spanningscurve omgebogen (“Mihi quoque”; vooral vanaf |02'24"|) om zo terug te keren naar het muzikale beginpunt (strofe 15, “Inter oves” |02'39"|). In deze slotstrofe van het langzame deel wordt de hele spanningsop- en afbouw van de vier eerdere strofen eigenlijk nog eens in

verkorte vorm overgedaan met hetzelfde motivische materiaal, doch nu in een strikt homofone zetting. Het snelle deel dat erop volgt is, bij wijze van contrast, gereserveerd voor de mannelijke koorstemmen. Eerst zingen twee groepen bas- en tenorsaxen het “Confutatis” (strofe 16 | 03’35” |), gelijkmatig geritmeerd en haast scandierend, gekleurd door sombere timbres (hoorns, trombones, lage strijkers); meteen daarop nemen twee tenorengroepen over, met een “wenend” [“weeping”] voor te dragen smeekbede, waarvan het obsessieve karakter uitgedrukt wordt door het steeds herhaalde ritmische patroon en de aandringende hoge houtblazers | 03’55” |. Als climax plaatst Britten de twee elementen boven elkaar (zoals hij ook al gedaan had in het vorige sequentia-segment: “Rex tremendae” + “Salva me”, zie boven), elk ondersteund door zijn eigen karakteristieke begeleidings-elementen | 04’11” |.

Nu volgt een kort, maar zeer dreigend fragment voor de solobariton (“Be slowly lifted up”) | 8 | 00’16” |, waarin Britten de verschillende koperblazerssignalen uit het begin van het *Dies irae* opnieuw laat opduiken, en zo ook de eerder aangekondigde terugkeer van de eerste twee strofen van de sequentia aankondigt. De terugkeer van het “Dies irae” zelf | 9 | 00’00” | is opnieuw als een climax bedoeld, en sluit daarom ook het dichtst aan bij de heftige zetting van de derde strofe in het aanvangssegment (zie “Tuba mirum” | 3 | 02’07” |). Al meteen echter wordt die nieuwe uitbarsting getemperd doordat de muziek beetje bij beetje vertraagt (“Quantus tremor”) | 00’40” | en uiteindelijk zelfs helemaal stilvalt om plaats te maken voor het zeer aangrijpende “Lacrimosa” | 10 | 00’00” |. Heel mooi is hoe Britten de basiselementen van het “Dies irae”-motief hier behoudt en er toch een hele nieuwe dimensie mee opent: beide varianten worden vooral gekenmerkt door hun stokkende tekstzetting, maar waar deze oorspronkelijk gekoppeld was aan een sfeer van dreiging, drukt ze nu vooral verdriet en onmacht uit. Des te schrijnender worden deze emoties wanneer ze nog eens extra gearticuleerd worden door de jammerende cantilenes in de solosopraan. Tot slot laat Britten nogmaals flarden van het “Lacrimosa” klinken, maar deze keer gelardeerd door recitativische tussenkomsten van de tenor. Vier maal reciteert de zangstem een vers boven dissonante tremolo’s in de strijkers en houtblazers | 11 | 00’00”; 01’31”; 02’32”; 03’00” |; de eerste drie keren wordt zij afgelost door het koor en de solosopraan met een korte reminiscentie aan de net gehoorde klaagzang | 01’09”; 02’16”; 02’43” |, de vierde keer klinkt het eerder besproken *Pie Jesu*, waarin het “Kyrie”-koraal hernomen wordt | 03’28” |.

Het OFFERTORIUM heeft een grote driedelige structuur: in het midden staat een zetting van Owens gedicht *The Parable of the Old Man and the Young* voor tenor en bariton, waarvan de tekst rechtstreeks aansluit bij de verwijzing naar Abraham (“the old man”) in de offertoriumtekst zelf (“Quam olim Abrahae promisisti”). Conform de traditie wordt deze tekst in twee onderdelen uitgewerkt, het eerste vóór het lied (“Domine Jesu Christe”), het tweede erna (“Hostias et preces”). Beide onderdelen beginnen met een passage voor het knapenkor in zijn typische etherische en distante stijl |12|00’00”| en |13|03’26”|, en eindigen met een uitbundige, quasi-Stravinskyaanse contrapuntische zetting van het “Quam olim”-vers |12|01’55”| en |13|04’39”|. Deze twee passages, beide aangedreven door een frenetieke puls van korte noten, accentverschuivingen en telkens weer dreigend aanzwellende lange noten op het woord “eius”, zijn overigens eens te meer opgevat als elkaars spiegelbeeld.

De Owen-tekst, waarin het bekende Bijbelverhaal van het offer van Abrahams zoon Isaak wordt naverteld, is zeer vrij gecomponeerd en vol afwisseling, als om de geschiedenis zo beeldend mogelijk voor te stellen. In een eerste segment wordt het motief van de net gehoorde koorpassage nagenoeg letterlijk overgenomen in de klarinet en vervolgens getransformeerd in de bariton- en tenorsolo’s |13|00’00”|. Daarna worden verschillende klankwerelden kort na elkaar geëvoceerd, afhankelijk van wie het woord voert: de onwetende Isaak (gezongen door de tenor) zingt recitativisch tegen de achtergrond van een onbeweeglijk, mysterieus tintelend klankgordijn (vooral vanaf |00’33”|); eveneens recitativisch, maar bedolven onder een spervuur van agressieve motieven en gedragen door sombere hoorntonen en benauwende grote-trom-, gong- en cimbaalslagen, verhaalt de verteller vervolgens hoe Abraham het offer verder voorbereidt |00’56”|. De goddelijke stem, die aan Abraham voorstelt om eerder een ram te offeren dan zijn eigen zoon, klinkt vervolgens zeer ingehouden in de tenor- en basstem samen, gekleurd door liggende gong- en strijkersklanken en statische harparpeggio’s |01’50”|. In het laatste tekstdeel, waarin Abraham Gods voorstel afwijst en het offer voltrekt, keert het hardnekkige “Quam olim”-motief geleidelijk terug |02’54”|; terwijl de bas en de tenor het verhaal van de slachting vertellen, en vervolgens met toenemende consternatie over het aangerichte onheil blijven mijmeren (“And half the seed of Europe, one by one”) zetten de ‘boys’ het “Hostias et preces” in. Pas nadat zowel de jongens- als de mannenstemmen uitgedoofd zijn, wordt opnieuw de aanzet van de “Quam olim”-passage gegeven (zie boven).

Ook het *SANCTUS* bestaat uit drie onderdelen, maar deze keer staat de verklanking van Owens gedicht (*The End*) achteraan. De opsplitsing van de Latijnse “Sanctus”-tekst in een “Sanctus”- en een “Benedictus”-onderdeel sluit aan bij de traditie, evenals Brittens optie om het afsluitende “Hosanna”-vers in beide tekstdelen parallel te toonzetten |*CD2 | 1 | 2'19" en 05'31" |**. Britten gaat daarbij overigens opmerkelijk exuberant te werk, met groot koor en orkest, briljante hoorns en trompetten en een motief dat telkens weer vastberaden de hoogte in schalt. Voorafgaand aan het eerste “Hosanna” plaatst de componist twee segmenten die volledig nieuwe klankwerelden openen: eerst zingt de solosopraan de “Sanctus”-tekst in een open landschap van percussiegeluiden die zeer verwant zijn met oosterse gamelanmuziek |*00'00" |*; daarna zingen de koorstemmen de tekst “Pleni sunt caeli et terra gloria tua” in een vrij ritme, traag aanzwellend tot een overdonderend rumoer, als een langgerekte massale kreet |*01'40" |*. Het tweede “Hosanna” wordt opnieuw voorbereid door de solosopraan en het koor, maar op een totaal andere manier |*03'29" |*: voortgestuwd door een langzame maar gelijkmatige tred in de basinstrumenten zingt de soliste het “Benedictus”-vers in een toenevend lyrische stijl. Bij elke tussenkomst herhaalt het koor daarbij hardnekkig en onveranderd de eerste vier noten van het beginmotief. Geleidelijk aan groeien koor en solist naar elkaar toe, zonder evenwel de onderliggende bezwerende puls te lossen |*vanaf 04'23" |*.

Het aansluitende gedicht van Owen is opnieuw op een erg flexibele manier uitgewerkt, vol stemmingswisselingen. De tekst, die aanvankelijk nog verwijst naar de klankrijkdom van het voorafgaande “Hosanna”, wordt eerst terughoudend getoonzet, min of meer recitativisch, met enkele opflakkerende tussenkomsten van de harp, de hobo en de fluit |*2 | 00'00" |*. Deze opflakkeringen verzelfstandigen vervolgens tot een begeleidingsmotief dat eerst onrust opwekt |*01'20" |*, maar daarna systematisch uitvergroet en vertraagd wordt (een eerste keer vanaf |*01'49" |*, dan nog eens vanaf |*02'30" |*).

Zo uitbundig als het *Sanctus* bij momenten was uitgewerkt, zo ingehouden klinkt het *AGNUS DEI*. In dit deel zijn de Owen-tekst en de verzen uit de liturgie helemaal met elkaar vervlochten, waarbij de tenor de Engelse teksten zingt en het koor de Latijnse. De muziek is voor beide teksten in essentie dezelfde: heel stil, in

* Op de heruitgave van deze opname in de reeks “The Originals” staat het *Sanctus* nog integraal op cd 1 (track 14 en 15); het *Agnus Dei* (track 1) en het *Libera me* (tracks 2, 3 en 4) staan op cd 2.

een ongelijkmatige, rustig verlopende maatsoort van vijf eenheden (5/8) worden voortdurend toonladderfiguren van vijf dalende of stijgende noten gespeeld in het orkest en/of het koor, waarboven de solist zich iets vrijer beweegt. Op die manier worden acht gelijkaardige segmenten gevormd, afwisselend gebaseerd op het gedicht | 3 | 00'00"; 01'24"; 02'11" (omkering!); 02'32" | en de liturgische tekst | 01'04"; 01'50"; 02'24"; 03'00" |. Slechts in de allerlaatste maat van dit deel wijkt Britten af van dit stramien: de afsluitende tekst "Dona nobis pacem" geeft hij namelijk aan de tenor, terwijl de koorzangers hun slotnoot ter ondersteuning verder aanhouden. Heel bijzonder daarbij is dat de componist hier voor het eerst de stijgende vijf-noten-lijn niet compenseert met een dalende, maar daarentegen verder doorzet: de laatste maat is daardoor de enige die radicaal de hoogte ingaat en zo ook de smekende toon van het *Agnus Dei* in een finaal opwaartse geste uitdrukt | 03'18" |.

Het afsluitende *LIBERA ME* heeft opnieuw de grote, haast theatrale allures van het *Dies irae*. Grosso modo bestaat het uit drie segmenten: het eigenlijke *Libera me*, de zetting van het laatste oorlogsgedicht, en het *In paradisum*. Het "Libera me"-deel zelf is opgebouwd als één grote climaxlijn, die haar hoogtepunt – dat tegelijkertijd allicht het hoogtepunt van het hele *War Requiem* is | 4 | 04'16" | – bereikt na een uitgesponnen opbouw in drie grote fasen (ABA'), die ook elk hun interne spanningscurve hebben. De eerste grote fase (A) begint met de voorstelling van het zich rond één toon wentelende "Libera me"-motief zelf, dat hier nog een hoofdzakelijk klagende toon heeft. Het ontstaat haast grommend vanuit de diepste orkest- en koorstemmen, maar wel reeds aangepord door een *ostinato*-ritme in de percussie en de strijkers | 00'00" |. Vanaf "Quando caeli" begint Britten langere melodische lijnen te ontwikkelen en laat hij ook de dynamiek toenemen | 02'00" |, en in een derde stap laat hij het initiële motief al heel wat nadrukkelijker klinken | 02'50" |. In het volgende segment ("Dum veneris") drijft de componist het tempo op en verscherpt hij de klank van de percussie | 03'10" |, om vervolgens een nog stringenter variant van het "Libera me" te formuleren | 03'57" |. De tweede grote fase (B), gebaseerd op de tekst "Tremens factus sum", zorgt voor het nodige contrast (onder meer doordat de solosopraan zich op de voorgrond dringt), maar speelt toch ook haar rol in de verdere opbouw | 04'07" |. Opnieuw vindt immers een versnelling plaats, maar vooral de onstuimige begeleidingsfiguren en de hortende en hectische ritmes in de sopraan verhogen de animositeit, evenals de gestage uitbreiding naar een hoger register dat uiteindelijk zelfs aanbeldt in de top-do van de soliste. Precies op dat zeer herkenbare moment, wordt het A-deel

hernomen (A') en bijgevolg ook de tekst "Libera me" | 04'52" |. Wat een hoogtepunt had kunnen zijn, blijkt echter al snel ook nog maar als een tussenstadium te fungeren: het "Libera"- en het "Quando"-segment uit het A-deel worden verkort, versneld, maar met verhoogde intensiteit hernomen | 04'52" en 05'14" |, om deze keer te culmineren in de herneming van de exuberante "Dies irae"-muziek | 05'32" |. Nog is de finale climax echter niet bereikt, want eerder dan een doel op zich te zijn, dient het "Dies irae"-deeltje zelf als een finale toevoer van energie om ten slotte de "Libera me"-smeebede in haar volste kracht te laten klinken (A') | 04'16" |. Op hetzelfde moment herneemt Britten het tempo van het begin, waardoor de muziek een ongekende, maar indrukwekkende plechtstatigheid krijgt.

Uitermate verstild daarentegen klinkt de zetting van Owens laatste tekst (*Strange Meeting*) | 5 |. Het gedicht, waarvan het eerste deel door de tenor en het tweede door de bariton gezongen wordt, is helemaal recitativisch uitgewerkt. De hele passage (bijna tien minuten lang!) wordt doorlopend ondersteund door zeer lange liggende noten, hier en daar becommentarieerd door korte instrumentale tussenkomsten. Alle aandacht komt daardoor op de poëzie zelf te liggen, die schrijnend relaas uitbrengt over de betreurenswaardigheid van de oorlog ("the pity of war") en de dwaasheid van de vijandschap ("I am the enemy you killed, my friend"). In het slotvers van het gedicht verzoeken de tenor en de bariton samen om rust: "Let us sleep now" | 6 | 00'00" |. De recitativische stijl maakt hier plaats voor een haast wiegende melodie, waarvan het vredige karakter nog versterkt wordt wanneer het knapenkoor er het *In paradisum* bovenop plaatst | vanaf 00'14" |. Even later neemt het groot koor de hymnische melodie van de 'boys' over, zodat voor het eerst in het hele werk niet alleen de koren, maar ook de twee orkesten, en uiteindelijk zelfs de drie vocale solisten (de sopraan weliswaar pas vanaf | 02'17" |) verenigd worden. Drie keer wordt het engelenkoor onderbroken door het zeer herkenbare tritonius-interval in de klokken: de eerste twee keren brengen de knapen meteen daarna de beginwoorden van het requiem in herinnering | 03'17" en 03'50" |; de laatste keer zingen ze het hierboven beschreven 'koraal'-fragment waarin de tritonius uiteindelijk oplost in de verstilde, maar alles openende grote drieklank: "Requiescant in pace. Amen, Amen."

Requiem

GYÖRGY LIGETI

1965

- 1 Kylwiria is een prachtig, onbekend land met rivieren, bergen en meren, een feeë-riek plaats waar mensen in vrede samenleven; het heeft een eigen taal, een eigen grammatica. Maar Kylwiria bestaat niet echt. Of toch, het heeft bestaan in de verbeelding van een Hongaarse tiener, geboren in een klein stadje in Transylvanië in 1923. Dicsöszentmárton, dat vandaag Tîrnăveni heet, behoorde tot het einde van de Eerste Wereldoorlog tot Hongarije, maar werd daarna geannexeerd door Roemenië. György Ligeti (1923-2006) groeide er op met zijn joods-Hongaarse ouders en sprak aanvankelijk geen woord Roemeens. Hierdoor, en ook vanwege het feit dat zijn ouders geen praktiserende joden waren, was hij enigszins geïsoleerd van zijn directe omgeving. Ligeti was als kind een eenzaat en spendeerde veel tijd aan lezen en fantaseren. Zo creëerde hij zijn eigen imaginaire wereld, waarvan het denkbeeldige Kylwiria wellicht de meest spectaculaire exponent is. Ook als componist zocht Ligeti vooral zijn eigen weg vanuit het verlangen naar een onbestaand ideaal, waardoor hij niet aan één bepaalde stijl of stroming kan gekoppeld worden. Doorheen zijn muzikale carrière bewandelde hij verschillende esthetische paden, wat hem tot op vandaag een unieke en moeilijk te classificeren componist maakt. In het *Requiem* uit 1965 vinden we een synthese van de verschillende compositiestijlen die hij had beoefend vanaf het moment dat hij vrij kon componeren. Dat was voor Ligeti immers pas mogelijk nadat hij in 1956 naar het Westen vluchtte. Rond het begin van de jaren 1950 werd de invloed van het stalinisme merkbaarder in Hongarije en sommige van zijn meer avontuurlijke werken werden door het regime als onaanvaardbaar bestempeld. Voor Ligeti waren het echter net die 'onaanvaardbare' elementen die hij als componist verder wilde exploreren.

Dezelfde György Ligeti die tijdens zijn jeugd de meest fantastische droomwerelden creëerde, zag zichzelf dus plots geconfronteerd met een cultuurpolitiek die kunstenaars verplichtte om 'realistische' kunstwerken te produceren. Kunst moest begrepen kunnen worden door het volk, een uitgangspunt dat haaks stond op Ligeti's zin voor avontuur en nieuwe ervaringen. Als gevolg van de invloed die het regime uitoefende op het culturele landschap, belandden Ligeti's meest experimentele partituren al snel in de onderste lade van zijn bureau. Desalniettemin bleef Ligeti altijd dromen van een nieuw soort muziek, waarin klanken en timbres de traditionele dominante rol van melodie en harmonie zouden overnemen. Nadat hij in december 1956, kort na de massale volksofstand tegen het stalinistisch regime, van Boedapest naar Keulen trok, leerde hij in een razend tempo de nieuwste trends en evoluties van de muzikale avant-garde kennen. Ligeti had via radio-uitzendingen, als die al niet gecensureerd werden door de overheid, reeds kennis gemaakt met de modernistische muziek die in de vijftiger jaren van de vorige eeuw een relatief grote opmars kende in West-Europa met charismatische figuren als Stockhausen, Boulez, Nono en vele anderen. Nu werd hij door Karlheinz Stockhausen zelf uitgenodigd om naar de beroemde elektronische studio in Keulen te komen. Hij experimenteerde er wat met elektronische muziek, maar voelde zich toch meer thuis in het gezelschap van de klassieke instrumenten. Wat hij met die instrumenten deed was echter allerm minst klassiek. Zo componeerde hij in 1958-59 *Apparitions*, waarin hij voor het eerst orkestclusters realiseerde. Dit zijn grote klankmassa's waarin een uitgebreide groep instrumenten zoveel verschillende noten tegelijk speelt dat er geen herkenbare toonhoogtes meer zijn. Het klinkend resultaat wordt vaak vergeleken met een klankwolk, of met een zwerm insecten. Deze nieuw ontdekte klankwereld vormde ook de basis voor een volgend orkestwerk, het inmiddels vrij bekende *Atmosphères* (1961). Grosso modo maakt Ligeti hier gebruik van twee soorten orkestclusters: statische clusters, waarbij een grote groep instrumenten lang aangehouden tonen speelt, en dynamische clusters, waarbij een grote groep instrumenten relatief snelle melodieën speelt die door de gigantische opeenstapeling niet apart waarneembaar zijn. Deze laatste techniek wordt in musicologische termen micropolyfonie genoemd. Net zoals in de klassieke polyfonie worden er meerdere stemmen met elkaar gecombineerd die melodisch sterk met elkaar verwant zijn. Ligeti drijft het aantal stemmen echter zover op dat er geen afzonderlijke stemmen meer te identificeren vallen. Bovendien zitten die verschillende stemmen elkaar heel dicht op de huid. De ritmische en melodische verschillen zijn

	OPBOUW		BEZETTING		TIMING
	TEKST	VORM	VOC.	INSTR.	
Introitus 06'08"	Requiem aeternam	A	B	lage BL, STR	1 00'00"
	Te decet hymnus	B	ATB		1 02'06"
	Requiem aeternam	A'	SMA		1 03'44"
Kyrie* 06'25"	Kyrie	A	SMATB	ondersteuning K	1 06'15"
	Christe	B	SMATB		1 06'15"
De Die Judicii Sequentia 09'00"	Dies irae	A	K1+2	O	1 12'41"
	Tuba mirum	B	M solo	O	1 13'12"
	Mors stupebit	C	K1+2		1 14'57"
	Coget omnes	B	solī	O	1 15'01"
	Liber Scriptus	A	K1+2	O	1 16'36"
	Judex ergo cum se-	B	solī	(O)	1 16'45"
	-debit	A	K1+2	O	1 17'10"
	Quid sum miser	B	S solo	O	1 17'20"
	Rex tremendae	C	K1+2		1 17'35"
	Recordare	B	solī	O	1 17'47"
	Salva me	D	K1		1 18'14"
	Juste judex	A	K1+2	O	1 18'41"
	salva me	B	solī		1 18'47"
	Ingemisco	E	K1, solī	O	1 19'03"
	ne perenni	A	K1+2	O	1 19'51"
	Inter oves	B	solī	O	1 19'53"
	locum presta	E	solī	O	1 20'05"
Confutatis	A	K1+2		1 20'31"	
voca me	B	solī	O	1 20'48"	
Oro supplex	D	K1	O	1 20'43"	
Lacrimosa 5'13"	voorspel	A		O	1 21'42"
	Lacrimosa	B	solī	O	1 23'19"
	judicandus	B'	solī	O	1 24'36"
	Pie Jesu	B''	solī	O	1 25'26"

* Kyrie en Christe verlopen simultaan en in een ononderbroken beweging.

S = sopraan; M = mezzosopraan; A = alt; T = tenor; B = bas; K1 = koor 1; K2 = koor 2; BL = blazers; STR = strijkers; O = orkest

vaak microscopisch klein, met een wriemelend geluid als resultaat. Hoewel zijn gebruik van clusters meteen aansloeg en zelfs veel navolging (of slechte imitatie) kende, bleef Ligeti niet bij deze techniek stilstaan, maar ging hij verder op ontdekkingstocht. In *Aventures* (1962) verloopt de muziek bijzonder discontinu. Extremen worden naast elkaar geplaatst zonder overgang. De menselijke stem wordt op een vrij experimentele manier gebruikt, zoals Ligeti hoorde in het werk van bijvoorbeeld John Cage. Grote melodische sprongen volgen elkaar in hoog tempo op en de muziek kent geen duidelijke richting.

In zijn *Requiem* uit 1965 brengt Ligeti de beide soorten muziek samen: enerzijds de klankwolken van *Atmosphères*, anderzijds de hyperexpressieve stijl van *Aventures*. Gezien Ligeti's grenzeloze fantasie en eigengereidheid is deze combinatie op zich niet zo verrassend. Wel opmerkelijk is het feit dat de componist ervoor opteerde een requiem te schrijven. Eerst en vooral ligt de keuze voor een katholieke tekst niet voor de hand bij een atheïst met joodse wortels. Daarnaast is het aandeel liturgische composities in de muzikale avant-garde van de jaren 1950 en 1960 op zijn zachtst uitgedrukt eerder beperkt. Ook opmerkelijk is dat deze compositie een opdrachtwerk was naar aanleiding van de tiende editie van het *Nutida Musik*-festival ["hedendaagse muziek"] van de Zweedse radio in Stockholm. Bij een dergelijke verjaardag verwacht je niet meteen een dodenmis als muzikale feesttaart, maar dat weerhield Ligeti er niet van een uniek requiem te componeren.

- 2 Een logisch gevolg van György Ligeti's voorliefde voor grote klankmassa's is dat er veel verschillende instrumenten of stemmen tegelijk weerklinken, die elk hun individuele partituur hebben. Dat brengt niet alleen grote groepen uitvoerders met zich mee, maar ook eerder ongebruikelijke partituren. Ligeti vraagt naast een uitgebreid symfonieorkest ook nog een solistische sopraan en mezzosopraan, een eerste koor van tachtig à honderd zangers en een tweede koor van minstens honderdtwintig zangers. In totaal vereist een uitvoering van het requiem dus al gauw driehonderd uitvoerders. De partituur, waar alle stemmen netjes onder elkaar genoteerd staan, heeft in haar kleinste uitgave afmetingen van 29,7 cm breed en 53,6 cm hoog. Deze monstrueuze dimensies weerhouden Ligeti er echter niet van om ook heel intieme momenten in het werk te creëren, zoals zal blijken bij de grondigere bespreking van de muziek zelf. Een eerdere werktitel voor het *Requiem* was *Vier Sätze aus Requiem*, wat al aangeeft dat Ligeti niet de volledige requiemtekst op muziek zette, maar slechts vier delen, namelijk *Introitus*, *Kyrie*, *De Die Judicii Sequentia* en *Lacrimosa* (zie schema p. 234). Elk van deze delen heeft een heel eigen opbouw en maakt gebruik van een aparte compositietechniek. Het derde deel komt tekstueel perfect overeen met de *Dies irae*-sequentia, tot net voor het *Lacrimosa*. Ligeti koos ervoor om het *Lacrimosa* als een aparte beweging te toonzetten en daarmee zijn *Requiem* tot een verstild einde te laten komen. Later zou hij nog een aparte a-capellacompositie maken op de tekst van het *Lux aeterna*. Ligeti bleef trouw aan de originele mistekst, op enkele verschuivingen van verzen in het *Dies irae* na. Als gevolg van Ligeti's specifieke stijl is de tekst nagenoeg

volledig onverstaaanbaar. Wel articuleert de muziek op elk moment de gevoelswaarde van de tekst die op dat moment weerklinkt. Over de vier delen heen kunnen we een geleidelijke evolutie waarnemen van lage, donkere tonen naar hoge, heldere klanken. Op die manier realiseert Ligeti op het niveau van de overkoepelende vorm de overgang van wanhoop over smeekbedes naar de eeuwige rust en het eeuwige licht (deze laatste stap valt in dit geval net buiten de compositie, maar wordt opgepikt in het vocale werk *Lux Aeterna* uit 1966). Op een kleinschaliger niveau vinden we dezelfde stijgende lijn terug binnen het *Introitus*, het *Kyrie* en nog sterker binnen het *Lacrimosa*. Op die manier wordt de grote dramaturgische lijn van de hele compositie geprojecteerd op de kleinere delen ervan, wat het werk een grote eenheid verschaft, ondanks de vele contrasten.

- 3 Zoals aangehaald put het *Requiem* zijn expressieve zeggingskracht grotendeels uit de combinatie van twee radicaal verschillende compositiestijlen: de hyperkinetische, discontinue en overexpressieve stijl in het derde deel en de statische of dynamische klankmassa's in de andere delen. Globaal gezien speelt het koor de hoofdrol in deze compositie. Het orkest ondersteunt de vocale partijen en geeft vooral extra kleur aan de textuur. Ook dit spel van kleuren kan zowel contrastrijk als erg subtiel zijn. Zo begint het *INTROITUS REQUIEM AETERNAM* met een lage aangehouden toon in de trombones, die acht maten later herhaald wordt door de hoorns |1|00'38"*. Auditief is het verschil tussen beide sonore elementen verwaarloosbaar, maar net dat minieme klankverschil is voor Ligeti essentieel. Een duidelijker kleurverschil is er op het einde van het eerste deel van het *Introitus*, wanneer de strijkers met hun eerste inzet de verandering van textuur, register en sfeer aankondigen |01'53"|. Op andere plaatsen worden dan weer grote contrasten gecreëerd, bijvoorbeeld door strijkers en blazers tegen elkaar uit te spelen. De passages waar Ligeti gebruik maakt van micropolyfonie zijn uiteraard verwant met het orkestwerk *Atmosphères*, zoals hierboven al aangehaald. Een essentieel verschil is echter dat in het *Requiem* deze klankmassa's een zekere ontwikkeling doormaken, zoals de overgang van laag naar hoog, terwijl het in *Atmosphères* veeleer ging om het naast elkaar plaatsen van verschillende klankvelden. Een gelijkaardig compositieprocedé kan dus verschillende

* De tijdsaanduidingen verwijzen naar de opname uit 1968 o.l.v. Michael Gielen met als uitvoerders Liliana Poli (sopraan), Barbro Ericson (mezzosopraan), het Chor des Bayerischen Rundfunks en het Sinfonie-Orchester des Hessischen Rundfunks Frankfurt (Wergo).

uitwerkingen hebben. Het introitus bestaat uit drie grote onderdelen, volgens de tekst “Requiem aeternam”, “Te decet hymnus”, “Requiem aeternam”. De volledige beweging is opgebouwd uit vier muzikale elementen: pedaaltonen in het orkest, micropolyfone weefsels in het koor, solistische bassen en solistische vrouwenstemmen. De pedaaltonen in het orkest zijn lang aangehouden tonen, meestal in het lage register en altijd dissonant. Het eerste akkoord van het requiem zet meteen de toon. Twee trombones spelen een dissonante tweeklank (fa – fa kruis). Doorheen het introitus worden deze pedaaltonen complexer en verkennen ze iets hogere regionen. De bijzondere instrumentatie van trombone, contrabas-tuba, contrafagot, basklarinet, contrabasklarinet en contrabas zorgt niet alleen voor lage klanken, maar ook voor unieke klankkleurcombinaties. Als tweede element zijn er micropolyfone weefsels. Deze passages zijn vier-, acht-, of twaalfstemmig en bestaan altijd uit de combinatie van vrijwel identieke melodieën. De weefsels krijgen hun specifieke klank doordat de verschillende stemmen voortdurend dissonant verlopen (er weerklinken altijd minstens twee verschillende toonhoogtes tegelijk op een afstand van maximaal één hele toon) en doordat ze zich binnen een heel klein toonhoogtebereik bewegen. Ook de dynamiek blijft zeer beperkt, gaande van *pppp* naar *p*. Het eerste voorbeeld van een dergelijk polyfoon weefsel weerklinkt in de derde maat van het werk | 00'11". De vierstemmige baspartij neemt de toonhoogtes van de trombones over en brengt deze liggende klank als het ware in beweging. Het eerste akkoord van twee tonen (fa – fa kruis) wordt hierdoor uitgebreid tot een akkoord met drie tonen (fa – fa kruis – la), dat dan weer wordt overgenomen door de hoorns | 00'38". De derde bouwsteen in het introitus staat meteen in schril contrast met het ondoorzichtige, micropolyfone karakter van de koorpartijen. Op twee plaatsen in het werk, op de woorden “Domine” | 01'02" en “Exaudi orationem meam” | 03'19" treden twee bassen uit het koor solistisch naar voren om deze tekst als het ware te declameren op een constante toonhoogte. Door het extreem lage register van deze passages en ook door de nog steeds aanwezige dissonantie, doet deze klank sterk denken aan het diepe gebrom van mediterende Tibetaanse monniken, zoals die van het bekende Gyoto-klooster. Het vierde en laatste element, de solistische sopraan en mezzosopraan, luidt de herneming van de woorden “Requiem aeternam” in, en bestaat uit een tweestemmige lijn gezongen door de solistische sopraan en mezzosopraan | 03'44". Qua stemvoering en compositietechniek sluit dit element naadloos aan bij de schriftuur van het koor, maar door de sobere tweestemmigheid is het klinkend resultaat natuurlijk radicaal anders. Ligeti speelt met deze vier

muzikale elementen en creëert een soort strofische structuur, door korte fragmenten van het koor te onderbreken met interventies van het orkest. Het grote A-deel valt op die manier uiteen in vijf korte segmenten volgens de indeling van de tekst. Het B-deel, waar de tekst verdergaat met “Te decet hymnus”, is duidelijk afgebakend van het voorgaande |02’06”|. De dynamiek wordt opeens luider en de alt en tenoren vervoegen de bassen, waardoor het koor plots bijna een octaaf hoger klinkt. Het belangrijkste is echter dat deze inzet niet op een dissonant akkoord begint, maar in unisono. Alle stemmen starten tegelijk op dezelfde toonhoogte (fa), vanwaaruit zich wederom een geleidelijke vervaging manifesteert. Vanaf hier gebruikt Ligeti het orkest niet langer om de muzikale stroom te onderbreken met pedaaltonen. Wel isoleert hij af en toe één groep uit het koor, zoals de alt |02’24”| of de tenoren |03’00”|, en is er één onderbreking wanneer de solistische bassen het bovenvermelde “exaudi” uitspreken. Wanneer een bepaalde koorgroep na een rust opnieuw inzet, doet ze dat stevast in unisono. Nog voor de laatste tonen van het B-deel uitgestorven zijn, wordt het derde deel al (nagenoeg onhoorbaar) ingezet door de solistische vrouwenstemmen |03’44”|. Nadat de woorden “Requiem aeternam” solistisch hebben weerklonken, antwoordt het koor met de woorden “dona eis domine”. Deze plaats in het werk doet bijna denken aan de responsoriale gezangen in het gregoriaans, waarbij een voorzanger de psalmverzen reciteert en de gemeenschap deze beantwoordt. Vanaf dit punt weerklonken enkel nog vrouwenstemmen, in functie van de geleidelijk stijgende tendens van het introitus. In dit derde deel verenigt Ligeti twee eigenschappen uit de voorgaande delen. Net zoals in het A-deel wordt de tekst onderbroken door pedaaltonen in het orkest, en net zoals in het B-deel start elke koorinzet (behalve de laatste) in unisono. Op basis van de tekst en de terugkeer van het strofische, fragmentarische karakter kunnen we dit derde deel gerust als A’ beschouwen. Focussen we eerder op de eenduidige evolutie van laag naar hoog, gekoppeld aan de veranderende instrumentatie en stemvoering, dan is een ABC-structuur een even legitieme visie.

In tegenstelling tot het introitus met zijn strofische structuur, verloopt het *KYRIE* als één ononderbroken beweging |vanaf 1 |06’15”|. Ligeti bouwt een complexe structuur uit waarin hij technieken van canon en fuga met elkaar vermengt. Technisch gesproken is dit tweede deel van het requiem een vijfstemmige dubbelfuga, waarbij elk van de vijf partijen opgebouwd is als een vierstemmige proportiecanon. De vijfstemmige dubbelfuga bestaat erin dat de vijf stemgroepen van het koor (sopraan, mezzosopraan, alt, tenor en bas) als het ware twee

fuga's tegelijk uitvoeren, één op de tekst "Kyrie eleison" en één op de tekst "Christe eleison". Conform het basisprincipe van de fuga wordt een thema achtereenvolgens door de verschillende stemmen ingezet op bepaalde tijdsafstanden en toonhoogtes. In dit geval spreken we echter van een dubbelfuga omdat Ligeti hier twee thema's tegelijkertijd ontwikkelt. Het "Kyrie"-thema, dat wordt ingezet door de altén, verloopt heel vloeiend, met kleine toonhoogteverschillen | 06'15" |. Het "Christe"-thema start op hetzelfde ogenblik en wordt voor het eerst gezongen door de tenoren. Dit thema wordt gekenmerkt door grotere melodische sprongen en een wispelturiger verloop. De verschillende koorgroepen nemen elk op hun beurt het thema (of een variant ervan) voor hun rekening. Beide thema's zijn opgebouwd als vierstemmige proportiecanons. Dat betekent dat de vier stemmen (in dit geval tegelijk) beginnen op dezelfde toonhoogte. Elke stem zingt exact dezelfde melodie, maar aan een andere snelheid. In een traditionele canon zingt elke stem dezelfde melodie aan dezelfde snelheid, en zet de ene stem in na de andere, zodat na een tijdje de melodie met zichzelf gecombineerd wordt. Bij Ligeti's proportiecanon daarentegen zetten de stemmen weliswaar tegelijk in, maar zingen ze aan verschillende snelheden, zodat ook hier de melodie met zichzelf gecombineerd wordt, zij het op een andere manier dan in de traditionele canon. Door de verschillende snelheden ontstaat een gelijkaardig weefsel als in de micropolyfone passages uit het introitus, waarbij niet minder dan twintig verschillende stemmen tegelijk kunnen weerklinken. Wie dieper in de partituur graaft, merkt dat Ligeti variatie aanbrengt in dit systeem. Enerzijds kan een thema ook in omkering gebruikt worden, waarbij elk stijgend interval dalend wordt en omgekeerd. Anderzijds is de structuur van de thema-inzetten aanvankelijk vrij eenduidig (A T B M S), maar vanaf de zesde inzet wordt daar van afgeweken. Tussen de zesde en de zevende "Kyrie"-inzet komt er voor het eerst geen "Christe"-inzet. Hierdoor is er een grotere concentratie aan "Christe"-materiaal rond het midden van de compositie, en een overwicht van "Kyrie"-materiaal op het einde. In zekere zin behoudt Ligeti dus, zij het onderhuids, de klassieke driedigtheid van het traditionele *Kyrie*. Dit alles is niet eenduidig waarneembaar, aangezien het klinkend resultaat van het volledige *Kyrie* één grote klankwolk is. Wel duidelijk hoorbaar is de geleidelijke opbouw naar een eerste grote climax wanneer de sopranen een zeer hoge toon (si mol) bereiken | 08'45" |. In de aanhoudend krioelende klankmassa brengt Ligeti dus wel degelijk een waarneembare structuur aan door middel van dit hoogtepunt. Bovendien valt dit moment ongeveer op de gulden snede van de volledige beweging, een principe dat Ligeti,

net zoals veel van zijn tijdgenoten, wel vaker toepast. Verdere cesuren in dit deel zijn een plotse stilte in het orkest, dat tot dan toe het koor voortdurend begeleid had |10'28"|, en een tweede klim naar de hoogte in de sopranen naar het einde van het *Kyrie* toe |11'44"|. De simultane polyfonie op de twee hierboven beschreven niveaus creëert een bijzondere tijdservaring, waarbij de muziek tegelijkertijd extreem snel en toch heel traag verloopt. De lang aangehouden orkestronen die elke koorinzet ondersteunen, zorgen bovendien voor een erg langzame en onregelmatige puls die elk gevoel van tijd ondermijnt. In dit *Kyrie* slaagt Ligeti erin te ontsnappen aan de dictatuur van de tijd. Wellicht was het precies die kwaliteit die Stanley Kubrick ertoe aanzette om deze muziek (samen met *Atmosphères* en nog enkele klassieke werken) te gebruiken in de soundtrack voor de beruchte film 2001: *A Space Odyssey*. Deze muziek verklankt immers precies de visuele ervaring van een ruimteschip dat aan lichtsnelheden door de kosmos vliegt, terwijl de sterren en hemellichamen schijnbaar langzaam voorbij schuiven. Zoals het heelal ons besef van afstanden en tijd ver overstijgt, zo doet Ligeti's muziek, en zeker dit *Kyrie*, alle besef van tijd wankelen.

Na het introitus en het *Kyrie*, die ondanks de hierboven aangehaalde verschillen toch een vrij gelijkaardige klankwereld oproepen, volgt het derde deel, *DE DIE JUDICII SEQUENTIA*. György Ligeti zei zelf dat hij het *Requiem*, en dan vooral het *Dies irae*, het beste vond wat hij tot dan toe gecomponeerd had. Het *Dies irae*, waarmee Ligeti hier de volledige sequentia tot net voor het *Lacrimosa* bedoelt, staat op alle vlakken in schril contrast met de eerste twee delen van het *Requiem*. Het orkest speelt er een veel belangrijkere en meer zelfstandige rol, het muzikaal verloop wordt voortdurend onderbroken door stemmingswissels, de solisten staan voor het eerst echt in de spotlights, en hoewel het koor voor deze beweging nog veel groter is dan in de vorige delen, klinkt het veel minder massaal. Op het eerste gezicht is *De Die Judicii Sequentia* een opeenvolging van verschillende tegengestelde karakters |vanaf 1 |12'41"|. Om de zoveel tijd wordt een bepaalde muzikale toestand afgebroken en begint er iets nieuws. Een andere manier om deze collageachtige structuur te benaderen is als een polyfoon weefsel van verschillende karakters, die beurtelings aan de oppervlakte verschijnen, om daarna terug in een dichte mist verhuld te worden. Op die manier ontstaat een contrapunt van vijf gemoedstoestanden: verschrikking, paniek, angst, troost en extase. Dat zijn – voor Ligeti – de verschillende emoties die verbonden zijn met de overgang van het aardse leven naar de eeuwigheid. Dit *Requiem* is in zijn geheel dan ook niet opgevat als een liturgisch ritueel of een echte dodenmis, maar eerder als een

compositie over het requiem, een soort meta-requiem. Het muzikale materiaal is een bijna rechtstreekse veruitwendiging van de tekstuele inhoud van de dodenmis. De teksten zijn onverstaanbaar, wat overblijft is een opeenvolging van sferen en gemoedstoestanden die in de teksten vervat zitten. Het werk is ook niet gelieerd aan een bepaalde persoon of een gebeurtenis, maar heeft een meer universeel karakter. De muziek drukt met andere woorden rechtstreeks de meest algemene gevoelstoestanden uit die verbonden zijn met leven en dood en die terug te vinden zijn in de teksten van het requiem. De vorm van *De Die Judicii Sequentia* wordt uiteraard bepaald door de opeenvolging van deze vijf emoties, die elk hun eigen muzikale gestalte krijgen. ‘Verschrikking’ (A) wordt uitgedrukt door grote, snelle en ritmisch ingewikkelde melodische sprongen, afgewisseld door lang aangehouden tonen; ook maakt de componist hier gebruik van vierstemmig contrapunt en van een abrupt begin en einde |bv. 12’41”|. ‘Paniek’ (B) komt tot uiting via eenstemmige melodieën voor de solisten, met extreem grote toonafstanden, soms extreem langzaam, dan weer extreem snel; ook geaccentueerde interventies van het koor en het orkest komen hier voor |bv. 13’12”|. Voor de weergave van ‘angst’ (C) maakt Ligeti gebruik van *Sprechgesang* in het koor – dit wil zeggen quasi-fluisterende, gedeclameerde klanken zonder een bepaalde toonhoogte |14’57”| – en van luide scanderende tekstzettingen |17’35”|. ‘Troost’ (D) krijgt gestalte in etherische micropolyfone weefsels, verwijzend naar het *Kyrie*, en ook al vooruitwijzend naar het *Lacrimosa* |bv. 18’14”|. Voor het oproepen van ‘extase’ ten slotte (E) doet Ligeti een beroep op twee solistische vrouwenstemmen in complex contrapunt, onderbroken door lange akkoorden in het koor en het orkest |bv. 19’03”|. Deze verschillende, onverzoenbare klankwerelden worden ook in de partituur duidelijk van elkaar onderscheiden met talloze karakter aanduidingen zoals *agitato molto* [“zeer gejaagd”], *feroce* [“wild”], *lugubre* [“luguber”] of *estatico* [“extatisch”]. De instructies *subito* [“plots”] en *plötzlich aufhören, wie abgerissen* [“plots ophouden, als het ware afgescheurd”] duiden dan weer op de compromisloze nevenschikking van die emoties. Elk van deze karakters is op zich bijzonder rijk aan muzikale middelen, compositorische finesse, en vooral dramatische uitdrukingskracht. Het is de dwingende combinatie van deze tegengestelden die de sequentia haar grote kracht geeft. Het overrompelende begin schudt de luisteraar, die mogelijk tot rust was gekomen tijdens de eerste twee delen, volledig dooreen. De afwisselingen tussen snelle passages en momenten van stilstand creëren een voortdurend ongemak, waardoor de muziek zichzelf opdringt. Het is zogoed als onmogelijk om niet meegesleurd te worden in de wervelwind van Ligeti’s

evocatie van het laatste oordeel. Werkelijk alle uitersten worden opgezocht: snel versus langzaam, hoog versus laag, luid versus zacht, strijkers versus blazers, eenstemmig versus hyperpolyfoon, enzovoort. Op sommige plaatsen doordringt één emotie een andere, zoals wanneer de tekst “Coget omnes” (paniek) al begint op de woorden “Mors stupebit” (angst) |15’01”|. Twee specifieke plaatsen in de compositie kunnen gelden als exemplarisch voor de ten top gedreven contrastwerking. De zetting van de tekst “Judex ergo” |16’45”| is opgevat als een melodie van vier tonen (één per lettergreep). Deze tonen liggen evenwel zo ver uit elkaar dat ze elk door een andere stem gezongen worden. Het koor zet in met een relatief hoog vijfstemmig akkoord, gevolgd door een zeer diepe toon in de bassen (lage re). Daarna komt een hoge do in de sopraan, gevolgd door een lage si in de mezosopraan. De afstand tussen de bas- en de sopraannoot bedraagt bijna vier octaven, wat eigenlijk al meer is dan het volledige bereik van een normaal gemengd koor. Een tweede dergelijke passage vinden we net voor de “Confutatis”-tekst |20’25”|. De sopraan bereikt er haar hoogste noot, een mi mol boven de hoge do van “Judex ergo”. Deze noot wordt meteen gevolgd door een groot gerommel in de contrabassen, die nog eens meer dan een octaaf dieper gaan dan de basstemmen in de vermelde passage. Wie vertrouwd is met het orkestwerk *Atmosphères* ziet meteen het verband met de gelijkaardige bruuske overgang aldaar van vier dissonante piccolo’s naar acht contrabassen. Na deze climax volgt een verstilde, micropolyfone koorpassage die de weg effent voor het *Lacrimosa*.

Het *LACRIMOSA* is het volledige tegendeel van de vorige beweging (vanaf |1’21’42”|. De ultieme stilstand en verstilling worden bereikt door het drastisch inperken van de middelen (twee solisten en een klein orkest) en door het bannen van elk contrast – of toch bijna. Binnen de etherische klankwereld van zachte dissonanten kiest Ligeti op weloverwogen plaatsen voor consonante akkoorden die, hoewel ze qua klanksterkte en sfeer helemaal opgaan in de omringende muziek, toch telkens een duidelijk afbakenende functie krijgen. Na een vrij lange instrumentale inleiding, die eens te meer één grote stijgende geste is, zetten de twee vrouwenstemmen unisono in op een fa kruis, ondersteund door de strijkers die diezelfde noot in vier octaven spelen |23’19”|. Het octaaf is het interval dat het verst verwijderd staat van elke notie van dissonantie, en is daarom des te opvallender in dit *Lacrimosa*, in het *Requiem* als geheel, en zelfs in de avant-gardemuziek van de jaren 1950 en 1960. Hetzelfde gebeurt aan het begin van het tweede tekstsegment |24’36”|, op het woord “Deus” |25’08”| en aan het begin van de “Pie Jesu”-tekst |25’26”|. Net voor de slotformule “Dona eis requiem” weerklinkt een

open kwint (de tonen re en la), die al even consonant is als het octaaf |25'41"|. Om het werk te beëindigen kiest Ligeti voor de nodige ambiguïteit, wellicht de enige manier om een werk met dergelijke extremen af te sluiten. De vrouwenstemmen zingen opnieuw een octaaf, deze keer op si mol, begeleid door het orkest. De toevoeging van een re mol in het lage register maakt dit octaaf echter onzuiver, waardoor de uitstervende eindklank iets onbestemds krijgt. Hoewel dit *Lacrimosa* bijna in het niet lijkt te verzinken in het geheel van het *Requiem*, door de beperkte omvang en de absolute verstillings, vormt het deel toch de noodzakelijke sluitsteen voor de compositie. Niet alleen maakt Ligeti de cirkel rond door terug te keren naar de ingetogen sfeer van het introitus, tegelijkertijd reikt de muziek op het einde letterlijk naar hogere sferen, waardoor ze contrasteert met de aardse grondtoon van het begin van het *Requiem* en de overgang van de donkerte naar het licht voltooit.

KLAAS COULEMBIER

Requiem Canticles

IGOR STRAVINSKY

1966

- 1 Voor vele muzikliefhebbers blijft Igor Stravinsky (1882-1971) de componist van één baanbrekend werk: *Le sacre du printemps*. Tussen 1913, het jaar van de creatie van dit “heidense ritueel” bij uitstek, en het ontstaan van de religieuze *Requiem Canticles* ligt een periode van meer dan vijftig jaar. Samen met enkele andere religieuze werken, zoals *Mass* (1948), *Canticum sacrum* (1955) en *The Flood* (1962) zouden de *Requiem Canticles* als de religieuze tegenpool van de heidense *Sacre* gezien kunnen worden. Maar ook vroeger al, in 1930, had Stravinsky een belangrijke religieus geïnspireerde compositie geschreven: de *Symphonie de Psalms*, een werk dat ontstond nadat hij zich in 1926 opnieuw bekeerd had tot de Russisch-orthodoxe kerk. Opnieuw, want Stravinsky, die als kind een trouwe bezoeker van de Russisch-orthodoxe kerk was geweest, verloor zijn toewijding gaandeweg zodat tegen zijn twintigste zowat elke vorm van geloof uit zijn leven verdwenen was.

De componist beschreef zelf in zijn *Dialogues* (een reeks gesprekken met zijn vriend en biograaf Robert Craft) hoe hij in april 1925 een “religieuze ervaring” had. Tijdens de voorbereiding van een concert in Venetië, waar hij zijn eigen pianosonate zou spelen, kreeg hij een ontsteking aan de rechter wijsvinger. Hij verscheen op het podium met zijn vinger in een verband en verontschuldigde zich bij het publiek voor een mogelijks ondermaatse prestatie. Dan nam hij het verband weg: zijn vinger bleek op miraculeuze wijze genezen. Stravinsky had de avond daarvoor in een kerk gebeden en geloofde dat zijn smeekbede was verhoord: voor het eerst in zijn leven meende hij een persoonlijk contact gehad te hebben met God. In de lente van 1926 was Stravinsky opnieuw in Italië. Hij sloot zich aan in gebed bij een groep pelgrims en weer werd zijn smeekbede verhoord. Welke

vraag hij die keer gesteld had, heeft hij nooit publiek gemaakt, maar deze tweede godservaring zou hem wel definitief overtuigd hebben om opnieuw tot de kerk toe te treden. Craft maakt er melding van in *Stravinsky in Pictures and Documents*, gepubliceerd in samenwerking met Vera Soedekina, Stravinsky's tweede vrouw.

In de directe omgeving van de componist zijn echter meer overtuigende feiten voor het terugvinden van het geloof aanwijsbaar. Na de Eerste Wereldoorlog kwam Stravinsky in Parijs in contact met de christelijke filosoof Jacques Maritain, die sterk geïnteresseerd was in Augustinus en Thomas van Aquino. Ook Jean Cocteau, met wie Stravinsky samenwerkte, en Francis Poulenc waren aanhangers van Maritain. Verder wilde de muzikante Nadia Boulanger, met wie Stravinsky bevriend was, hem vanuit haar eigen levenshouding overtuigen dat een leven zonder diep geloof zinloos was. Enigszins bevreedend is dat ook Stravinsky's buitenechtelijke relatie met Vera Soedekina een rol heeft gespeeld in diens teruggewonnen geloof. Stravinsky worstelde met zichzelf, zijn ontrouw, en zijn eigen moraal ten aanzien van het huwelijk; zijn echtgenote Katja koos als bedrogen vrouw voor inkeer, gebed en piëteit als troostende oplossing: het huis begon stilaan vol iconen te hangen en in de correspondentie met haar man op concertreis schreef ze over gebeden en religieuze aangelegenheden. Vanaf 1923 besteedde Stravinsky zelf ook meer en meer aandacht aan religieuze aspecten. Toen de familie in dat jaar naar Nice verhuisde, vroeg hij een priester in hun villa te komen wonen. De man bleef er vijf jaar, en plande zelfs de bouw van een kapel voor privégebruik, wat uiteindelijk niet doorging. Hoe dan ook was religie vaak een gespreksonderwerp in huis, wat niet belette dat Vera Soedekina zijn minnares bleef en dat hij haar huwde in 1940, enkele jaren na de dood van Katja.

Ouder wordend componeerde Stravinsky zowel voor de protestantse als voor de katholieke eredienst: hij voelde zich niet meer gebonden aan de orthodoxe kerk, die muziekinstrumenten tijdens de diensten verbood. De stijl van deze muziek verschilt sterk van het heftige expressionisme van *Le sacre du printemps*. Vanaf 1920 was de componist met zijn neo-houding immers steeds dieper gaan graven in het verleden om er inspiratie uit vroegere stijlen te putten. Oorspronkelijk kregen het classicisme en de barok zijn aandacht. Voor zijn religieuze muziek ging hij nog verder in de tijd terug: naar de polyfonie van de renaissance en de vroegste meerstemmigheid van de middeleeuwen. Naast deze archaïserende interesse, bleef Stravinsky evenwel ook geïnteresseerd in vernieuwing: Robert Craft had hem op de ontwikkelingen in het werk van Arnold Schönberg en Anton Webern gewezen. Vooral de seriële behandeling, het werken met reeksen, en de

economische componeerwijze van Webern spraken Stravinsky aan. Het resultaat van deze laatste stilistische wending is te horen in zijn *Requiem Canticles*: een uitgepuurde en sobere muziek, in korte nummers. Stravinsky paste het serialisme natuurlijk op zijn eigen manier toe, met de nodige vrijheid, zonder de strikte regels van het reeksprincipe te volgen.

Hij was ervan overtuigd dat hij kon blijven vernieuwen, ondanks zijn leeftijd: “Het moeilijkste geestelijke probleem voor een vijftientigjarige is te bekenen dat je machteloos kan staan tegenover de verandering van de kwaliteit van je werk. De kwantiteit kan men altijd doen toenemen, zelfs op vijftientig jaar, maar kan men het geheel veranderen? In elk geval ben ik er zeker van dat mijn *Variations* voor orkest en mijn *Requiem Canticles* het beeld van mijn ganse werk veranderd hebben. En nu wil ik nog de kracht hebben om dat beeld nogmaals te veranderen.” Dat laatste heeft Stravinsky niet meer kunnen realiseren: de *Requiem Canticles* werden zijn laatste grote afgewerkte compositie. Daarna schreef hij alleen nog een eenvoudig lied, *The Owl and the Pussy-Cat*, en enkele bewerkingen, o.a. van muziek van Bach. Zijn biograaf Craft schreef: “Hij kon enkel nog in zijn geest componeren.” Dat bleek toen Stravinsky de belofte van het toevoegen van een nieuwe orkestprelude aan zijn *Requiem Canticles* voor een uitvoering ter herdenking van de moord op Martin Luther King in 1968 niet kon nakomen en de bestaande versie moest worden uitgevoerd.

Stravinsky overleed te New York op 6 april 1971. Op 14 april vond de begrafenis plaats op het kerkhofeiland San Michele te Venetië. Tijdens de dienst in Santi Giovanni e Paolo werden de *Requiem Canticles* uitgevoerd, naast het de *Missa Defunctorum* van Alessandro Scarlatti en orgelmuziek van Andrea Gabrieli. Volgens vrienden uit zijn nabije omgeving had Stravinsky zijn requiem bewust voor zichzelf gecomponeerd, alhoewel het opgedragen is “To the memory of Helen Buchanan Seeger”. Het was haar zoon Stanley Seeger die de compositie besteld had bij Stravinsky. In haar erfenis had zij een grote schenking opgenomen voor de Princeton University, vooral bestemd voor het departement muziek. Daarom vond de première plaats te Princeton op 8 oktober 1966 o.l.v. Robert Craft.

Stravinsky bestudeerde niet alleen de oude muziek, hij had ook een hoogst persoonlijke visie op de uitvoeringswijze. Naar aanleiding van de muziek van Giovanni Gabrieli (de neef van Andrea), schreef hij: “Wanneer zullen de muzikanten leren dat de uitvoering van Gabrieli’s muziek afhankelijk is van het ritme, niet van de harmonie? Wanneer zullen ze stoppen met hun pogingen om massale kooreffecten te maken van eenvoudige harmonische veranderingen en

wanneer zullen ze eindelijk die prachtige ritmische inventiviteit gaan articuleren en naar voren schuiven? Gabrieli is zuiver ritmische polyfonie.” Dat inzicht is weerspiegeld in de *Requiem Canticles*. Het ritmische element is doorheen alle stijlveranderingen Stravinsky's meest persoonlijke handtekening gebleven, ook in de religieuze muziek: niet zozeer door de heftigheid, maar wel hoekig, koppig in *ostinato's*, tegenstrijdig soms in het opstapelen van verschillende ritmisch-metrische lagen. Die handtekening is ook kenmerkend voor zijn ongewijzigde basisesthetiek: “In werkelijkheid heb ik altijd gepoogd een onderscheid te maken tussen het muzikale gegeven en de emotie die het opwekt, gedeeltelijk om deze reden: het muzikale gegeven is actief, de emotie is reactief en vandaar is zij een overzetting of vertaling of interpretatie. Het is niet zo dat ik geloof in dergelijke scheidingen, in het onderscheid maken tussen sensibiteit en intellect bijvoorbeeld. Het enige wat ik vaststel is dat uw en mijn gevoelens veel minder interessant zijn dan de kunst van Beethoven. En dat Beethoven in de eerste plaats niet zijn emoties, maar zijn muzikale ideeën heeft willen communiceren.” Deze visie maakt dat Stravinsky's religieuze muziek niet moet gezien worden als een persoonlijke geloofsbelijdenis, maar als een poging tot het schrijven van objectieve religieuze muziek. Het spreekt vanzelf dat hij hiervoor middeleeuwse en renaissancemuziek als voorbeeld nam, aangezien in deze periodes de persoonlijke gevoelsuitdrukking van de maker (die soms anoniem bleef) geen rol speelde. Het ging veeleer om een algemene en objectieve doelstelling: een muziek te maken voor de kerk, die de gelovige tot gebed, verstillings, zelfbeschouwing en meditatie aanzette. Zelf meende Stravinsky dat de meerderheid van zijn luisteraars de *Requiem Canticles* het meest toegankelijke werk uit zijn late periode vond en hij voegde eraan toe: “Alhoewel ik niet op de hoogte ben van een universele beslissing over het feit of je dit werk nu moet beschouwen als ‘gecomprimeerd’ dan wel ‘kort’, kan je zonder gevaar spreken van het eerste mini- of pocket-requiem.”

- 2 De *Requiem Canticles* duren slechts vijftien minuten en bestaan uit negen korte nummers (zie schema p. 248). Het lag niet in Stravinsky's bedoeling om een requiem te schrijven, wat door het begrip “canticles” in de titel duidelijk wordt gemaakt. Daarom heeft hij ook de vrijheid genomen om korte tekstfragmenten te kiezen uit de requiemmis. Robert Craft heeft de componist bijgestaan bij deze selectie: inhoudelijk zijn de troostgedachte aanwezig (*Lacrimosa*), de smeekbede (*Exaudi orationem meam, Libera me*) en vooral de angst die de gedachte aan de dood met zich meebrengt (*Dies irae, Tuba mirum, Rex tremendae*).

	OPBOUW		BEZETTING		TIMING		
	TEKST	VORM	VOC.	INSTR.			
	Prelude 01'08"			STR	1 00'00"		
INTROITUS	Exaudi 01'35"	Exaudi	A1		HBL, HP, STR	2 00'00"	
			B1	Koor		2 00'13"	
		A2		HBL, HRN, HP, STR	2 00'18"		
	Exaudi	B2	Koor		2 00'36"		
	Ad te	C	Koor		2 00'51"		
		D		STR	2 01'12"		
SEQUENTIA	Dies irae 0'59"	Dies irae	A		STR, PF, PK	3 00'00"	
		Dies irae	B1 A	Koor	TRB, HRN STR, PF, PK	3 00'02"	
		Dies illa	B2 A	Koor	TRB STR, PF, PK	3 00'12"	
		Solvete saeculum	C1	Tutti	FL, XYL, PF	3 00'16"	
		Quantus tremor	C2 A	Tutti	TRB	3 00'25"	
		Dies irae	B3	Koor	TRB, HRN STR, PF, PK	3 00'40"	
	Tuba mirum 01'09"	Tuba mirum	A		TRB	4 00'00"	
			B1	B	TRB	4 00'11"	
			C		TRB	4 00'33"	
		Tuba mirum	B2	B	FG	4 00'42"	
	Interlude 02'34"			HBL, HRN, PK	5 00'00"		
SEQUENTIA	Rex tremendae 01'18"	Rex tremendae	A	Koor	TRP, TRB, STR	6 00'00"	
			B		FL, STR	6 00'16"	
		Qui salvandos	C B2	Koor	TRP, TRB FL, STR	6 00'22"	
		Salva me	D B3	Koor	TRP, TRB FL, STR	6 00'38"	
	Lacrimosa 01'58"	Lacrimosa	A	A	FL, HP, CB	7 00'00"	
			B1		STR, TB STR, TB	7 00'10"	
		Lacrimosa	C B2	A	FL, HP, CB STR, TB	7 00'17"	
		Qua resurget	D B3	A	FL, HP, CB STR, TB	7 00'29"	
		Judicandus	E B4	A	FL, HP, CB STR, TB	7 00'46"	
		Huic ergo	F B5	A	FL, HP, CB STR, TB	7 01'03"	
		Pie Jesu	G	A	FL, HP, CB	7 01'16"	
		Amen	H B6	A	TRB, HP, AVL, CL STR, TB	7 01'38"	
	RESPONSORIUM	Libera me 01'01"	Libera me	A1	SK	HRN	8 00'00"
			Quando caeli	A2	SK	HRN	8 00'08"
Dum veneris			A3	SK	HRN	8 00'12"	
Tremens factus			A4	SK	HRN	8 00'17"	
Quando caeli			A5	SK	HRN	8 00'27"	
Dies illa			B	SK	HRN	8 00'32"	
Libera me			C	SK	HRN	8 00'49"	
			Postlude 02'29"			HBL, HRN, HP, PF, SL	9 00'00"

A = alt; B = bas; SK = SATB solisten uit het spreekkoor en spreekkoor (Coro parlando)

HP = harp; HBL = houtblazers; STR = strijkers; HRN = hoorn; PF = piano; PK = pauken; TRB = trombone;

FL = fluit; XYL = xylofoon; FG = fagot; TRP = trompet; CB = contrabas; AVL = altviool; CL = cello; SL = slagwerk

De bezetting van de *Requiem Canticles* bestaat uit alt en bas als vocale solisten, gemengd koor en orkest. Het beperkte aantal houtblazers in verhouding tot de volledigheid van de andere groepen is ongewoon en heeft een onmiskenbare impact op het klankbeeld.

Het werk zelf vertoont een symmetrische opbouw: het eerste, middelste en laatste deel zijn instrumentale nummers (1 *Prelude*, 5 *Interlude* en 9 *Postlude*), waartussen telkens drie vocale nummers zijn geschoven (2, 3, 4 en 6, 7, 8). Binnen de vocale delen komt in de nummers 2, 3, 6 en 8 het koor aan bod. Daartussen zijn de solisten geplaatst: de bas in het vierde deel en de alt in het zevende. Het belangrijke aandeel instrumentale muziek kan worden verklaard vanuit Stravinsky's oorspronkelijke concept: "Ik plande mijn *Requiem Canticles* eerst als een instrumentale compositie, en ik componeerde de klaagzang voor blazers en pauken als eerste. Later besloot ik om zinnen uit zes teksten van de traditionele requiemdienst te gebruiken en tegelijk schetste ik het instrumentale kader voor een *Prelude* voor strijkers, een *Interlude* voor hout en een *Postlude* voor percussie."

- 3 De duur van de afzonderlijke nummers van de *Requiem Canticles* varieert van een tot tweeënhalve minuut. Na vier nummers met een duur tussen een en anderhalve minuut valt de *Interlude* op door zijn lengte van tweeënhalve minuut. Enkel de instrumentale *Postlude* heeft dezelfde lengte. Van de vocale nummers komt alleen het *Lacrimosa* in de buurt met een duur van bijna twee minuten. Deze beknoptheid heeft Stravinsky van Anton Webern overgenomen: de weigering om de muzikale gegevens uit te werken, gekoppeld aan het zoveel mogelijk beperken van herhalingen leidt tot een muziek die zich beperkt tot het eenmalige 'exposeren' van een gegeven. Binnen die zeer korte nummers werkt Stravinsky met een heel duidelijke structuur. De verschillende muzikale zinnen zijn van elkaar gescheiden door stiltes, de koorzinnen door instrumentale tussenspelen. Die beknoptheid neemt niet weg dat de negen onderdelen sterk van elkaar verschillen en elkaar opvolgen met een grote contrastwerking.

Ondanks het feit dat Stravinsky benadrukte objectiviteit na te streven in zijn requiemmuziek, gaan vele commentatoren nog al te graag over tot een emotionele interpretatie: elk dalend motief wordt onmiddellijk uitgelegd als "wenen en klagen", elk regelmatig tweeledig stapritme als een "dodenmars". In de volgende beschrijving van de onderdelen zijn dergelijke overdreven gevoelsmatige interpretaties weggelaten.

De *PRELUDE* voor strijkers verloopt volgens het barokke *concerto grosso*-principe, waarbij de grote groep (of tutti) afwisselt met een kleine groep solisten. De vier solotussenkomsten groeien aan van één (viool) tot vijf instrumenten (twee violen, altviool, cello en contrabas) | 23 | 00'04"; 00'14"; 00'30"; 00'44" |*. In die aangroei wordt de vorige solotussenkomst telkens hernomen en uitgebreid in de volgende. Sommige bronnen verwijzen naar de ritmiek van *Le sacre*, andere naar de *Symphony in C* vanwege de ritmische behandeling van de grote strijkersgroep. De strijkers spelen inderdaad groepen van snelle noten, staccato en met veel toonherhalingen, waardoor liggende geritmeerde akkoorden ontstaan. Daarboven komen de solisten herhaaldelijk tussen met polyfone passages in een contrasterende ritmiek en metriek, met enkele korte herhaalde figuren. Terwijl de solisten in een normale puls van twee tellen spelen (2/8) is diezelfde maat opgesplitst in vijf kleinere pulsjes (5/16). Dezelfde tijdspanne is dus telkens tegelijk onderverdeeld in twee en vijf eenheden, waardoor een onstabiele, voortdurend verglijdende ritmiek ontstaat. Dit gebrek aan stabiliteit wordt nog vergroot wanneer de solisten die pulsen zelf ook nog eens op een onregelmatige manier gaan onderverdelen (bijvoorbeeld door het gebruik van triolen).

In sterk contrast met de *Prelude* vertoont het *EXAUDI* – het eerste vocale nummer – een grote soberheid. Het verloopt in een gelijkmatig ritme. De vocale zinnen worden gescheiden door enkele geïsoleerde harpklanken en samenklanken van strijkers en/of blazers. De dynamiek is zacht. Het koor wisselt middeleeuws aanvoelende holle samenklanken (kwarten en kwinten) af met moderne dissonante akkoorden (opgebouwd uit seconden en septiemen). Door de zachtheid van de dynamiek klinken deze vreemde akkoorden meer als kleur dan als scherp wringende klankconstructies. Het koor zingt slechts drie zinnen, waarvan de volgende steeds langer is dan de voorgaande | 24 | 00'13"; 00'36"; 00'51" |. Pas in de laatste zin worden de bassen toegevoegd, zodat een zekere opbouw naar een beheerst hoogtepunt waarneembaar is. Het zachte slotakkoord eindigt met een diminuendo, dat een geleidelijk wegsterven aangeeft.

* De tijdsaanduidingen verwijzen naar de opname uit 1994 o.l.v. Neeme Järvi, met als uitvoerders Irene Friedli (alt), Michel Brodard (bas), Choeur Pro Arte de Lausanne, Choeur de Chambre Romand en het Orchestre de la Suisse Romande (Chandos).

In het *DIES IRAE* werkt Stravinsky weer met een totaal verschillend concept. De koorinterventies worden omlijnd door een herhaald motief in de piano, de strijkers en de pauze. Dat heftige motief kan tekstuitbeeldend opgevat worden (“*Dies irae*”), terwijl het koor neutraal of objectief blijft in zijn expressie. Ook hier is het koor homofoon, in korte noten vooral, verdubbeld door de koperblazers. Het koor werkt met echo-effecten (“*come eco*”, |25| 00’06”; 00’43” |), niet enkel door een sterk-zacht-contrast maar ook door het “*parlando sotto voce*” [“in spreekstijl, met gedempte stem”] | 00’16” |. Weer breiden de koorzinnen geleidelijk uit doorheen het nummer | 00’02”; 00’12”; 00’25”; 00’40” |. In het lang aangehouden en uiterst zachte eindakkoord van het koor, verlengd door de hoorns, kan men een symbool voor de dood zien.

Met een dreigend signaalmotief en stotende toonherhalingen zetten de trompetten het *TUBA MIRUM* in. De solo van de bas is beperkt tot twee zinnen, gescheiden door een variante op het signaalmotief en de toonherhaling |26| 00’11”; 00’42” |. De eerste vocale zin wordt begeleid door de twee trompetten, de tweede door de fagotten, die het signaalmotief omvormen tot een ostinaat met zeer grote intervallen. De bas zelf zet ook tweemaal in met een vrije imitatie van het signaalmotief. De zanglijn wordt vooral gekenmerkt door grilligheid in de intervallen en in de ritmiek vol korte duurwaarden. Tegenover die korte noten staat weer één lang aangehouden slotnoot als een symbool voor de dood. Daarnaast is het ganse opzet gericht naar het uitbeelden van de “*Tuba mirum*”, het alles doordringende geluid van de bazuin.

Het *INTERLUDE* is een instrumentaal tussenspel voor blazers en pauken dat begint met een tweenotenmotief: lang-kort, en homofoon. Dit basiselement wordt licht gevarieerd in de herhalingen, die van elkaar gescheiden zijn door korte rusten. Stravinsky bevestigt hiermee de stijl van de voorgaande nummers: een soort ostinaat, duidelijk herkenbaar en formeel direct vatbaar voor de luisteraar. Dit gevarieerde ostinaat zal hij tot op het einde hernemen |27| 00’00”; 00’22”; 01’07”; 02’07” |. Het wordt afgewisseld met polyfone melodische fragmenten | 00’15”; 00’30”; 01’13”; 02’17” |, die het midden houden tussen een mooie stijgende en dalende boogstructuur en de grilligheid van de intervalopeenvolging in de voorgaande nummers. De fluiten verlaten de boogmelodie voor een virtuose vlucht op grote hoogte met voorstellen als versiering | 01’13” |. De suggestie van vogelroepen als teken van leven is niet veraf.

Het *REX TREMENDAE* is het meest traditionele nummer: het is uitgewerkt in een klassieke vierstemmige zetting met een grote onafhankelijkheid van de individueel rijk uitgewerkte partijen. Enkel na het openingswoord “Rex” moet de polyfone zetting even wijken voor de krachtige homofone zetting van de woorden “tremendae majestatis” | 28 | 00’10” |. Stravinsky verwijst zowel naar de volle polyfone stijl als naar de typische woordexpressie van de zestiende-eeuwse renaissance. De instrumenten nemen slechts nu en dan deel aan dit stemmenweefsel (| 00’38” | trompet). Net als in de andere nummers hebben zij een eigen, contrasterende partij, vooral bestaande uit een regelmatig ritmisch motief: één toonhoogte, staccato herhaald en uitlopend op een lang aangehouden noot. Dit herinnert aan de *Prelude*.

Het *LACRIMOSA* wordt gekenmerkt door een ingehouden melodie in de solo-alt die een zekere gelijkenis vertoont met het oorspronkelijke gregoriaanse gezang. Er worden uitsluitend kleine intervallen gebruikt, de verschillen in duur tussen de lange en korte noten zijn niet erg groot, en de zetting is een afwisseling van syllabische en melismatische frasen. De openingszin op het woord “Lacrimosa” illustreert beide schrijfwijzen meteen | 29 | 00’00” |. De cirkelende melodielijn rond enkele noten | 00’30” | verhoogt de gelijkenis met het gregoriaans nog meer. Stravinsky verhoogt deze archaïsche indruk nog verder door onder de altstem steeds weer één lange liggende noot te plaatsen, een soort bourdon die impliciet verwijst naar één van de oudste en eenvoudigste mogelijkheden van meerstemmigheid. Dat het contrast met het vorige rijke polyfone nummer daardoor benadrukt wordt, hoeft geen betoog. Net zoals in de vorige nummers, is er ook hier een eigen rol weggelegd voor het orkest, dat zich afzet van de zang eerder dan er aansluiting bij te zoeken. Tegenover het gregorianiserende gezang en de bourdons komen nu geïsoleerde en geaccentueerde klankgroepjes te staan: wie de zangstem klagend expressief wil noemen, ziet die interpretatie hierdoor geneutraliseerd. Dat is het duidelijkst in de korte tussenspelen van de trombones, in een laag register, als antwoord op de hoge fluittonen van de strijkers | 00’10”; 00’23”; 00’40”; 00’56”; 01’11”; 01’46” |. Net voor het “Amen” plaatst de componist een stilte in plaats van het tussenspel. Eens te meer brengt Stravinsky objectiviteit in zijn *Requiem Canticles*.

Het *LIBERA ME* is het meest originele en tegelijk meest bevreedende nummer van de cyclus. Het koor fungeert hier als spreekkoor, eigenlijk zelfs als fluisterkoor (“tutti parlando in p” [“allen in spreekstijl, zacht”]); in de partituur is enkel

de tekst genoteerd, zonder ritme. Ook al kunnen de individuele koorzangers op ritmisch vlak derhalve kleine decalages vertonen ten opzichte van elkaar, toch zijn de globale snelheid en de synchronisatie verzekerd doordat de tekst binnen de maten genoteerd is. Boven het spreekkoor klinkt een vocaal kwartet van vier koorsolisten (sopraan, alt, tenor, bas) dat homofoon scanderend zingt, statisch door de overheersende toonherhalingen. De tekst van het spreekkoor en het zangkoor is dan wel dezelfde, het spreekkoor heeft een veel snellere tekstzeggingswijze: het gevolg is de indruk van een canon tussen een sprekende en een zingende stem. De instrumentale begeleiding bestaat uit de verdubbeling van de samenklanken van het vocale kwartet door de gedempte hoorns. Het scanderende wordt aan het slot verlaten voor een zuiver gezang, waarbij de sopraan een smekende hoogte bereikt. Dat gezang wordt letterlijk afgebroken door het spreekkoor dat “Libera me” roept |30 | 00'49" |, de enige ritmisch genoteerde noten. Het roepen of aanroepen is een andere vorm van smeken tot de godheid.

Een solorol voor de percussie heeft Stravinsky voor de instrumentale finale van de *Canticles* gespaard (*POSTLUDE*): vibrafoon, buisklokken, samen met de celesta. Het opzet doet denken aan het begin van *Les Noces*, een compositie die het ritueel van het huwelijk als onderwerp had. Stravinsky schijnt in dit slotnummer leven en dood in zijn klankwereld tegenover elkaar te willen stellen. Een lang aangehouden klank van de hoorn, een akkoord in het orkest, tussenkomsten van de percussie als het luiden van klokken of als homofone koraalzinnen. Deze elementen worden naast elkaar gezet als onafhankelijke klankblokken, zonder enig verband. De banden zijn verbroken, de dood is een feit: dat zou de symboliek van deze schrijfwijze kunnen zijn. Robert Craft beschreef deze finale als “het akkoord van de Dood, gevolgd door stilte, het luiden van de klokken, en weer stilte, alles driemaal herhaald, dan de drie eindakkoorden van de Dood alleen” |31 | 01'54" |. De twaalf maten stilte in de loop van het nummer fungeren dan als symbool voor de twaalf uren van de dag (leven) en van de nacht (dood).

Requiem für einen jungen Dichter

BERND ALOIS ZIMMERMANN

1969

- 1 De grondslag van het denken van Bernd Alois Zimmermann (1918-1970) ligt in zijn religieuze overtuiging: door zijn afkomst en zijn schoolopleiding was hij diep verankerd in de geloofs- en geesteswereld van het katholicisme. Nauw verbonden met deze religiositeit was zijn interesse voor de antieke filosofie, vooral voor Plato en Aristoteles, die de basis van zijn filosofische ervaring uitmaakten. In zijn denken wordt de verbondenheid weerspiegeld van de katholieke theologie met de antieke geesteswereld, de verbanden tussen de Griekse filosofen, de kerkvaders en de scholastici. In de loop van zijn leven heeft hij zijn filosofische en religieuze interesse een politiek en maatschappelijk geëngageerde wending gegeven: nooit heeft Zimmermann zekerheid gevonden in een naïef twijfelloos geloof; hij bleef een zoeker, een twijfelaar. Zijn religiositeit leed en brak bijna onder de tegenspraak tussen het woord van de Bijbel en de christelijke realiteit in de wereld rondom hem. Zimmermann was bijzonder ethisch gericht: meermaals heeft hij de slechtheid van de mens en het corrupte van de wereld aan de kaak gesteld. De allerlaatste keer deed hij dat in zijn opus ultimum *Ich wandte mich und sah an alles Unrecht, das geschah unter der Sonne*. Enkele dagen na de afwerking ervan pleegde hij zelfmoord. De titel is een Bijbelcitaat (Prediker 4,1) en de compositie werd door Zimmermann geduid als “Ekklesiastische Aktion”. Naar aanleiding van zijn voorlaatste compositie *Stille und Umkehr*, eveneens uit zijn sterfjaar 1970, schreef de componist: “De hellevaart heeft reeds plaatsgevonden. Redding schijnt niet meer mogelijk in subjectief verzet, enkel nog in het zwijgen.”

De Bijbel was voor hem een voortdurende en primaire bron van ideeën en aansporingen. Het is zeker geen toeval dat hij het sterkst gefascineerd werd door een

van de meest pessimistische boeken uit de Bijbel, het boek *Prediker*, zowel door de theologisch-filosofische inhoud als door de hoogstaande esthetiek ervan. Hij gebruikte er teksten uit in verschillende composities: *Omnia tempus habent*, *Antiphonen*, *Requiem für einen jungen Dichter* en het reeds vermelde *Ich wandte mich*.

Het *Requiem für einen jungen Dichter* heeft een lange ontstaansgeschiedenis. Typisch voor Zimmermann was dat hij een werk liet rusten en rijpen in elke volgende ontwikkelingsfase en in de tussentijd aan andere composities werkte, die een kortere ontstaanstijd hadden. In 1955 maakte Zimmermann voor het eerst melding van zijn voornemen om een requiem te componeren, al sprak hij in zijn correspondentie toen nog van een “oratorium”. De volgende twaalf jaar nam het werk verschillende vormen aan: nu eens is er sprake van een cantate met arbeiderskoren, dan weer van een Majakovski-cantate en uiteindelijk van een requiem. In 1956 maakte de componist al melding van de talrijke tekstbronnen die hij in zijn *Requiem* wilde gebruiken: naast het boek *Prediker* en enkele psalmen uit de Bijbel noemde hij toen twaalf namen op, van Boethius over Shakespeare tot James Joyce. Later, nadat hij in 1965 de grote structuur van het werk al had vastgelegd, kwamen daar nog teksten bij van Hans Henny Jahn – een auteur die hij pas na 1956 had leren kennen – evenals enkele actuele politieke teksten van Alexander Dubček en George Papandreou. In 1969 werkte Zimmermann ettelijke maanden in de elektronische studio aan de bandmontage van zijn *Requiem*. De partituur werd voltooid op 17 augustus 1969. De première vond plaats op 11 december van dat jaar in de Rheinhalle te Düsseldorf. De compositie is opgedragen “Ad Honorem St. Hermanni-Josephi”, de heilige die begraven ligt in het klooster Steinfeld in de Eifel, waar Zimmermann als kind school liep.

- 2 Het *Requiem für einen jungen Dichter* vraagt een zeer ruime bezetting. Het orkest bestaat uit een uitgebreide groep hout- en koperblazers, slagwerk voor niet minder dan zes spelers, en een strijkersgroep met – opmerkelijk – uitsluitend cello’s en contrabassen. Verder bevat het orkest een mandoline, harp, accordeon, twee piano’s en een orgel. Er wordt ook een jazzcombo ingezet en tapes door vier kanalen. Daarnaast voorziet de componist nog een ruim arsenaal vocale elementen: twee sprekers, sopraan en bariton als zangsolisten en drie koren.

Met de titel *Requiem für einen jungen Dichter* lag het in de bedoeling van de componist om alle mensen als “jonge dichters van de voorbije vijftig jaar” te beschouwen en in het werk het netwerk aan relaties tussen geestelijke, culturele en historische situaties te schetsen uit de periode 1920-70. Het gaat hier dus om een

geactualiseerd requiem voor Zimmermanns eigen tijd. Dat dit werk heden ten dage aan actualiteitswaarde heeft ingeboet, is evident: de historische waarde is nu groter dan de actualiteitswaarde. Uit de gekozen teksten kan worden afgeleid dat Zimmermann wel degelijk enkele jonge dichters, meer bepaald jong gestorven dichters, op het oog had: de Russen Vladimir Majakovski (1893-1930) en Sergej Alexandrovitsj Jessenin (1895-1925) en de Oostenrijker Konrad Bayer (1932-1964). Zimmermann verwerkt teksten van Majakovski en Bayer. Jessenin zelf is niet geciteerd, maar wel aanwezig door het gebruik van Majakovski's *Nachruf auf Sergej Jessenin*.

Om de term *Lingual* uit de ondertitel van het *Requiem* te verklaren ("Lingual für Sprecher, Sopran- und Bariton solo, drei Chöre" enz.) moeten we dieper tot de stijl van Zimmermann doordringen. Centraal in zijn esthetiek staat een filosofische gedachte, die aanleunt bij Augustinus: de geest van de mens kan nu, op dit huidige ogenblik, zowel aan het verleden, het heden als de toekomst denken, zich als het ware naar andere tijdsmomenten verplaatsen. Anders gezegd: in ons denken zijn heden, verleden en toekomst altijd op het moment van het nu betrokken en daardoor altijd even veraf of even dichtbij. Je kan jezelf zien als het middelpunt van een bol, alle tijdspunten zijn punten op de schil van de bol, even ver van het middelpunt verwijderd. Vanuit deze opvatting over de bolvorm of *Kugelgestalt* van de tijd ontwikkelde Zimmermann zijn muzikaal pluralisme: alle composities uit het verleden, het heden en de toekomst (dat is wat je nu aan het componeren bent), en even goed alle teksten kunnen in een en dezelfde nieuwe compositie voorkomen. Vandaar dat hij jazz en avant-garde vermengde, oude en nieuwe muziek, klassiek en rock, oude en nieuwe teksten in verschillende talen en dat hij zo kwam tot een opstapeling van citaten. Opvallend is dat de citaten of allusies erg kort zijn: verwijzingen om de luisteraar tot denken aan te zetten, zonder hem te laten genieten van de herkenning of de *Aha-Erlebnis* teweeggebracht door het citaat. Het zijn citaten die geladen worden met een actuele betekenis. Vanuit zijn pluralisme gaf Zimmermann oude genres ook een nieuwe symbolische betekenis: een *ricercar*, een zestiende-eeuws instrumentaal genre gekenmerkt door complex polyfoon vlechtwerk, werd bij hem een "zoekend" stuk, waarbij hij de letterlijke betekenis van de term ("ricercare" = "zoeken") overneemt en een nieuwe inhoud geeft.

Zimmermann heeft deze pluralistische visie ook in zijn *Requiem* toegepast. Een andere compositie waarin dit pluralisme zeer sterk is uitgewerkt, is zijn opera *Die Soldaten*. Zij geeft zijn muziek het karakter van een bekentenis: de componist

geeft een groot aantal ideeën door via de tekst en de muziek, zaken die hij belangwekkend vindt en waarvan hij hoopt dat ook de luisteraar erdoor getroffen zal zijn of tot nadenken zal worden gestemd. Wat de betekenis voor Zimmermann zelf was, blijft onbekend. Sommige kenners beweren dat hij bijvoorbeeld met het citaat uit *Hey Jude* (The Beatles) zijn verbittering wilde uiten over het zorgeloze optimisme dat deze muziek uitstraalt waarmee de jeugd zich in de jaren 1960 identificeerde. Het citaat staat dan in fel contrast met het studentenprotest van 1968. Andere bronnen betwijfelen de politieke relevantie van dit citaat in vergelijking met de vele zwaar geladen historisch-politieke teksten en zoeken de betekenis eerder in de verwijzing naar het publieke leven van de massa.

Zo komen we terug bij het eerste woord uit de ondertitel: *Lingual* vertaalt Zimmermann als *Sprachstück* of spreekstuk, waarbij het muzikaal pluralisme zijn weerspiegeling krijgt in een collage van citaten. Niet minder dan acht verschillende talen komen voor in het *Requiem*: naast teksten uit de Latijnse dodenmis zijn er fragmenten uit gedichten en andere literaire werken van zeer uiteenlopende auteurs als Aischylos, Joyce, Pound, Camus, Jahn, Weöres, Schwitters, Wittgenstein en natuurlijk de jonge dichters (uit de titel) Majakovski en Bayer. Daarnaast zijn er documentaire teksten: opnamen van betogende massa's, politieke redevoeringen en toespraken van publieke personen. Op muzikaal vlak betekent *Lingual* dat het om een collage gaat van elementen uit zowel cantate als oratorium, zowel hoorspel als reportage. Net zoals andere componisten uit de jaren 1960 gaat Zimmermann zelfs nog verder in het componeren van tekst: een woord, of zelfs een lettergreep of klank kan worden losgemaakt uit de context, en als basis dienen voor een compositorische uitwerking (een vorm van deconstructie zou je dat tegenwoordig kunnen noemen). De taal wordt daardoor onverstaaanbaar, zij wordt muziek. Zimmermann zei hierover: "Er zijn vele overgangen van de gesproken taal naar het op muziek gezette spreken en uiteindelijk naar het gezongen woord. Ik heb een poging ondernomen om op experimentele wijze een nieuwe mogelijkheid te creëren om de lezing van een poëtische tekst met de muziek te verbinden, zonder dat die verbinding noodzakelijk in het voordeel van een van beide uitdrukkingssystemen zou zijn. Door middel van elektronische muziek is het vanzelfsprekend mogelijk de integratie en continuïteit tussen verschillende klankstructuren bijzonder ver door te drijven."

De compositie bestaat uit negen nummers, die erg verschillen van duur, gaande van één minuut tot vijftien minuten (zie schema p.258-260). Zelf heeft de componist aangegeven dat die negen onderdelen in vier grote secties gegroepeerd

zijn: *Prolog* (1), *Requiem I* (2), *Requiem II* (3-8), en *Dona nobis pacem* (9). De Latijnse dodenmis vormt het kader, zij het dat Zimmermann het traditionele “Dona eis requiem” (uit het *Agnus Dei* van de dodenmis) vervangen heeft door de overeenkomstige mistekst voor dagelijks gebruik “Dona nobis pacem”. Zodoende wilde Zimmermann de levenden van deze wereld vrede toewensen, een wereld die in zijn visie alle onrecht moest uitbannen. Meer bepaald koos Zimmermann de Latijnse teksten uit het misformulier van het *Requiem pro defunctis Fratribus, Propinquis et Benefactoribus*, een variant van de klassieke Latijnse dodenmis. Hij legde zo de nadruk op het medemenselijk karakter: de woordkeuze is verpersoonlijkt omdat het gaat om een misformulier dat speciaal is opgesteld voor “familieleden, nauwe verwanten en weldoeners”. Ook zeer persoonlijk en vrij is de combinatie van teksten die de componist heeft gemaakt: met het oog op de samenhang tussen de traditionele requiemteksten en de door hem toegevoegde teksten behield hij de originele volgorde van de dodenmis niet, maar voegde hij Latijnse requiemfragmenten in op plaatsen waar hij dat verantwoord achtte. Zo plaatste Zimmermann de tekst van de postcommunio, die normaal op het einde van de mis komt, reeds in de *Prolog*. De toegevoegde teksten maken het requiem bovendien los van het religieuze en geven het een existentieel en humanistisch karakter.

	OPBOUW TEKST	BEZETTING		TIMING
		VOC.	TAPE	
PROLOG 13'05"	L. Wittgenstein, <i>Philosophische Untersuchungen</i>		X	1 02'00"-12'51"
	Postcommunio	K		1 02'35"-05'13"
	A. Dubček, <i>Rede an das Tschechische Volk</i>		X	1 03'04"-10'59"
	Johannes XXIII., <i>Ansprache anlässlich des 2. Vatikanischen Konzils</i>		X	1 04'39"-10'56"
	J. Joyce, <i>Ulysses</i>		X	1 04'57"-12'57"
	Introitus	K		1 05'15"-08'47"
	Oratio	K		1 08'48"-11'00"
	Lectio	K		1 11'01"-13'05"

Introitus	K	2 00'15"-00'38"
G. Papandreou, <i>Ende einer Parlamentsrede</i>	X	2 00'38"-00'42"
Aischylos, <i>Prometheus</i>	X	2 00'43"-01'02"
Grundgesetz der BRD	SP	2 01'23"-01'35"
V. Majakovski, <i>Verehrte Genossen Nachkommen</i>	X	2 01'36"-01'53"
Mao, <i>Worte des Vorsitzenden Mao Tse-Tung</i>	SP	2 01'59"-02'22"
Rede des ungarischen Ministerpräsidenten Imre Nagy	X	2 02'23"-03'05"
S. Weöres, <i>dob és tánc/Liber Ecclesiasticus</i> /D. Milhaud, <i>La création du monde</i> /Geräusche von Massendemonstrationen	MC1	2 03'14"-04'37"
J. Joyce, <i>Finnegans Wake</i> /S. Weöres, <i>dob és tánc</i> /R. Wagner, <i>Tristan und Isolde</i> /Geräusche von Massendemonstrationen/Meeresbrandung	MC2	2 04'38"-07'19"
S. Weöres, <i>dob és tánc</i> /O. Messiaen, <i>L'ascension</i> /Geräusche von Menschenmengen/Kriegsgeräusche	MC3	2 05'39"-07'19"
Aischylos, <i>Die Perser</i>	X	2 07'26"-07'43"
V. Majakovski, <i>Nachruf auf Sergej Jessenin</i>	X	2 07'49"-10'12"
K. Schwitters, <i>An Anna Blume</i> /Elektronische Klänge	MC4	2 08'18"-09'56"
Grundgesetz der BRD	SP	2 10'20"-10'38"
A. Hitler, <i>Rede</i>	X	2 10'38"-11'11"
Grundgesetz der BRD	X	2 11'15"-11'32"
Mao, <i>Worte des Vorsitzenden Mao Tse-Tung</i>	X	2 11'24"-11'31"
N. Chamberlain, <i>vor einem Treffen mit Hitler</i>	X	2 11'32"-11'55"
E. Pound, <i>Canto LXXXIX</i> /A. Camus, <i>Caligula</i>	MC5	2 11'56"-12'35"
V. Majakovski, <i>Aus vollem Halse/Nachruf auf Sergej Jessenin</i> /O. Messiaen, <i>L'ascension</i> /Meeresbrandung/Elektronische Klänge	MC6	2 12'35"-13'33"
B. A. Zimmermann, <i>Sinfonie in einem Satz</i> /Elektronische Klänge	MC7	2 13'34"-14'08"
A. Dubček, <i>Anfang der Rede an das Tschechische Volk</i>	X	2 14'09"-14'40"
Grundgesetz der BRD	SP	2 14'16"-14'40"
Mao, <i>Worte des Vorsitzenden Mao Tse-Tung</i>	SP	2 14'30"-14'40"

REQUIEM II 01'17"	Introitus	K	3 00'06"-00'42"	
	Ricerca 10'35"	K. Bayer, <i>der sechste sinn</i>	X	4 00'00"-04'09"
		The Beatles, <i>Hey Jude</i>	X	4 04'10"-04'20"
		V. Majakovski, <i>Aus vollem Halse/Verehrte Genossen Nachkommen</i>	MC8	4 04'21"-08'54"
		H. H. Jahnn, <i>Die Niederschrift des Gustav Anias Horn</i>	MC9	4 08'56"-10'34"
Rappre- sentazione 05'58"	Introitus	K	5 00'07"-05'55"	
	E. Pound, <i>Canto LXXIX</i>	S, BAR	5 00'09"-05'40"	
Elegia 01'51"	S. Weöres, <i>dob és tánc</i>	S	6 00'00"-01'50"	
Tratto 01'11"	(ohne Text)		7 00'00"-01'11"	
Lamento 07'38"	V. Majakovski, <i>Nachruf auf Sergej Jessenin</i>	S, BAR, K, SP	8 00'00"-03'52"	
	Kyrie	K	8 01'34"-07'36"	
	Lectio	S, BAR	8 04'33"-06'13"	
	<i>Brüder, über'm Sternenzzeit...</i>	K	8 06'53"-07'36"	
DONA NOBIS PACEM 09'09"	Dona nobis pacem	S, BAR, K	9 00'00"-04'05"	
	L. van Beethoven, <i>ix. Symphonie</i> The Beatles, <i>Hey Jude</i> J. von Ribbentrop, <i>Nota an die Sowjetregierung</i> J. Stalin, <i>Rundfunkrede an das russische Volk</i> J. Goebbels, <i>Rede im Berliner Sportpalast</i> W. Churchill in der BBC Meldung der 1. Flakdivision Major Remer vor dem Volksgerichtshof R. Freisler im Volksgerichtshof	MC	9 00'04"-01'48"	
		Montage politischer Demonstrationen verschiedenster Art und Ländler	MC	9 03'33"-08'05"
		K. Bayer, <i>der sechste sinn</i>	X	9 08'06"-08'49"
		Dona nobis pacem	K	9 08'50"-09'06"

BAR = bariton; S = sopraan; K = koor; SP = spreker; MC = montage-compositie

- 3 De verschillende delen lopen in elkaar over zonder pauzes. Het eerste deel (*PROLOG*) begint met diepe, lang aangehouden elektronische geluiden, symbool voor een oergeluid waaruit alles kan ontstaan. Op een analoge wijze begint Richard Strauss' *Also sprach Zarathustra* en Karlheinz Stockhausens *Sirius*. Vergelijkbaar zijn ook de inzet van Wagners *Das Rheingold*, Mahlers Eerste Symfonie en Beethovens Negende (Finale). De eerste tekst, van de filosoof Ludwig Wittgenstein, is duidelijk verstaanbaar op de voorgrond |1|02'00"|*. Als in een hoorspel worden klanklagen opeengestapeld: het mannenkoor in lange noten, met een tekst van wisselende verstaanbaarheid |02'37"|. De toespraak van Alexander Dubček, de leider van de Tsjechische anticommunistische opstand van 1968, is in de proloog geplaatst om het actualiteitskarakter van het werk onmiddellijk duidelijk te stellen |03'04"|. Bepaalde stemmen, zoals die van paus Johannes XXIII, worden bewerkt met echo en nagalm, waardoor de verstaanbaarheid bemoeilijkt wordt |04'39"|. Andere ingrepen op het tekstmateriaal zijn er niet: de tekststructuur, de opbouw in logische zinnen en de opeenvolging worden gerespecteerd. Vanaf het midden van dit deel wordt de complexiteit van de opeengestapelde lagen op sommige momenten zo groot dat de tekstverstaanbaarheid nagenoeg volledig wegvalt |05'15"|. Zowel de diepe, lang aangehouden tonen als het mannenkoor klinken doorheen het ganze deel, met nu en dan een aangrijpende stijgende beweging in het koor |06'02"|. Hierdoor is er een grote muzikale eenheid en continuïteit, in tegenstelling tot de volgende delen. Naar het einde toe wordt de aanwezigheid van het mannenkoor zeer geleidelijk sterker en sterker: Zimmermann laat de mens (de live-muziek) overheersen op de elektronische geluiden en de bandmontage, zonder dat deze echter helemaal verdwijnen |09'30"|.

Het tweede deel, *REQUIEM I*, begint met een korte krachtige en homofone koorinzet, in aangrijpend dissonante samenklanken op de tekst van het introitus, "Requiem aeternam". Onmiddellijk daarna zet Zimmermann zijn montagetechniek in, die hij zelf *compositio* noemt: de teksten worden tot op het afzonderlijke woord opgesplitst en behandeld als materiaal in de bandmontage: herhaling, vervorming en opeenstapeling zijn de meest voorkomende technieken. Op de achtergrond klinken getokkelde snaren, tussen klassieke en elektrische gitaar in |2|00'39"|. Net als in de *Prolog* komen ook hier weer langere, verstaanbare

* De tijdsaanduidingen verwijzen naar de opname uit 1986 o.l.v. Gary Bertini, met als uitvoerders Phyllis Bryn-Julson (sopraan), Roland Hermann (bariton), Hans Franzen en Lutz Lansemann (sprekers), het Manfred-Schoof-Quintett, het Kölner Rundfunkchor, het Chor des Norddeutschen Rundfunks, het Wiener Rundfunkchor, en het Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester (Wergo).

tekstfragmenten voor op diepe bourdonachtige elektronische geluiden | 01'08" |. De teksten zijn van politieke aard: de grondwet van de Bondsrepubliek | 01'23" |, Mao | 01'59" |, en andere. Daarna komen solistische stemmen van sprekers op de voorgrond met zeer sterk bewerkte afgezonderde woorden | 02'25" |. Op de achtergrond klinken voor het eerst de verwarde geluiden van een betoging en gescandeerde kreten | 03'30" |. Tussendoor verschijnen en verdwijnen enkele akkoorden en gedragen melodiefragmenten op orgel | 03'08" |. Het eerste muzikale citaat is ontleend aan *La création du monde* van Darius Milhaud, niet zonder symbolische betekenis | 03'52" |. Plots verschijnt een opera-achtige flard van een vrouwenstem | 04'58" |: de muziek wordt even fragmentair verwerkt als de tekst. Het gaat om het gezang van Isolde, meer bepaald de *Liebestod* uit Wagners *Tristan und Isolde*, die daarna nog enkele malen herkenbaar terugkeert | 05'28"; 06'12"; 06'59" |. Het Wagnercitaat | 06'12" | wordt onmiddellijk gevolgd door een citaat uit het orgelwerk *L'ascension* van Olivier Messiaen | 06'19" |.

Even voorbij het midden van het deel zet een zware dreunende klank in, lang aangehouden, zoals in de *Prolog* | 07'43" |. Daarop stapelen sprekende mannenstemmen in verschillende talen weer een onverstaanbaar kluwen aan teksten | 08'18" |, hoe langer hoe meer door elektronische geluiden verstoord | 09'02" |. Naar het einde van dit deel klinkt weer de stem die uit de grondwet voorleest | 10'20"; 11'15" |, overduidelijk en volkomen alleen, gevolgd door fragmenten uit politieke toespraken van onder meer Adolf Hitler | 10'38" |. Ook juichende massa's mengen zich | 11'04" |. In de eindfase worden de elektronische geluiden als in een *stretto* opgedreven in een korte, ritmisch heftige passage, bovenop de spreekstemmen | 13'00" |. Maar het zijn de teksten van opnieuw Dubček | 14'04" |, de grondwet en Mao die het deel afsluiten.

Als inzet van deel drie, *REQUIEM II*, wordt het krachtige koor uit *Requiem I* hernomen en uitgebreid, ondersteund door lange klanken van de koperblazers, weer op de tekst van het introitus. Een lange uitstervende klank besluit dit korte deel als een symbool voor de dood | 3 | 00'42" |.

Het *RICERCAR* dat hierop aansluit, werkt met vier onbegeleide sprekende mannenstemmen, met elk een eigen timbre, onder andere door al dan niet nagalm te gebruiken. Het gaat om een canon van viermaal dezelfde tekst. De tekstinzetten | 4 | 00'00"; 00'20"; 01'47"; 02'32" | beginnen telkens met het woord "Frage": de titel *Ricercar* wijst op het zoekende, het vragen stellen. Elke stem heeft lange pauzes. Zimmermann componeert deze stemmen vanuit het ritme en vanuit de stiltes tussen de zinsdelen, waarvan hij de lengte zelf bepaalt. Eén-, twee- en driestemmige

passages wisselen elkaar af. Dit deel is letterlijk een *Lingual* of “spreekstuk” door het gebruik van de sprekers in canon. Te midden van het deel breken de stemmen af en klinkt een fragment uit *Hey Jude* | 4’10” |, waarna de stemmen verder gaan | 04’21” |, met contrabas op de achtergrond. Een voor een worden de instrumenten van het jazzcombo toegevoegd in een free jazz-improvisatie. Enkele malen dringt de jazzmuziek zich op en overstemt ze zelfs de mannenstemmen | 06’22”; 06’54”; 07’36”; 08’02” |. Het *Ricercar* kent een symmetrische opbouw: de mannenstemmen eindigen met een korte ongeleide passage, met veel meer echo en nagalm dan in het begin, en daardoor chaotischer dan ooit voorheen | 08’56” |.

Daarna volgt *RAPPRESENTAZIONE*, dat inzet met achtereenvolgens de sopraan en de bariton | 5 | 00’07”; 00’27” |, begeleid door het orkest en het mannenkoor dat als een instrument in lange, liggende tonen behandeld is. De twee solisten lijken aan elkaar gebonden te zijn: nadat ze meer solistisch hebben ingezet, zijn ze veelal in samenzang | 01’20” |, afgewisseld met solopassages en passages waar het orkest meer op de voorgrond komt met het mannenkoor | 02’43” |. De zanglijn van de solisten is grillig en virtuoos, in groot contrast met de aangehouden klanken van het orkest en het koor. Maar ook de solisten neigen naar de lang aangehouden tonen in de loop van het stuk | 03’35” |. Het einde is weer voor het orkest, vooral het slagwerk en de mannenstemmen, als een climax | 05’40” |.

In *ELEGIA* | 6 | is de sopraanpartij in een songachtige stijl uitgewerkt, begeleid door het jazzcombo, de blazers en het slagwerk. Vooral de met borstels bespeelde trom valt op. In zijn compositie *Stille und Umkehr* gebruikte Zimmermann dit element om het tijdsbesef van de voorbijtikkende tijd voortdurend in het bewustzijn te houden.

In het korte instrumentale *TRATTO* komen eerst de toetsinstrumenten en daarna de koperblazers en het slagwerk op de voorgrond | 7 | 00’50” |: dit deel is niet meer dan een korte orkestrale overgang zonder vocale elementen, met een duur van iets meer dan één minuut. Ook in zijn opera *Die Soldaten* heeft Zimmermann enkele *Tratto*-passages als instrumentaal tussenspel uitgewerkt. *Tratto* betekent daar traject, een stuk afgelegde weg naar het doel. Maar letterlijk en in een meer algemeen-muzikale betekenis is een *tratto* een plotse vertraging in tempo of in ontwikkeling, het gendeel van een *stretto*, de opjagende versnelling.

Waar de sopraan de *Elegia* zong, is het de beurt aan de bariton in het *LAMENTO*. Na een korte solo wordt hij onderbroken door het koor dat het orkest opzweept

tot een sterke climax | 8 | 00'48" |. Daarna vormen de zwevende vrouwenstemmen de vrijwel statische achtergrond voor de spreker | 01'23" |, die bijna hysterisch roepend zijn tekst brengt. De solosopraan en bariton worden weer toegevoegd | 02'57" |; het koor begint meer te bewegen en een tweede grote climax wordt in crescendo bereikt in het midden van het stuk | 03'20" |. Daarna ontwikkelt zich een veelgelaagdheid van koorpolyfonie, zangsolisten en orkestinstrumenten in een zogoed als statische muziek | 03'40" |. Het statische en de zeer langzame ontwikkeling van klankvelden heeft Zimmermann gemeenschappelijk met Ligeti. Voor Zimmermann zijn het momenten in de muziek waarop hij de tijd poogt te laten stilstaan. Het lang aangehouden einde van dit *Lamento* vormt meteen het absolute hoogtepunt van *Requiem II* | 05'00" |.

Het vierde en laatste deel, *DONA NOBIS PACEM*, zet in met de montagetechniek: op een zelf gecomponeerde klanklaag plaatst Zimmermann fragmenten uit *Hey Jude* | 9 | 00'09"; 00'36" | onmiddellijk na een citaat uit de finale van Beethovens Negende Symfonie | 00'04" |. Hij kiest het ogenblik net voor de oproep "Nicht diese Töne" om het chaotische en verscheurde achterwege te laten voor de *Ode 'An die Freude'*. Daarna laat Zimmermann de chaos losbarsten | 00'54" |: opeengestapelde redevoeringen op de band en liggende samenklanken in de mannenstemmen op de lang gerekte lettergrepen van de tekst "Dona nobis pacem". De opbouw herinnert aan de *Prolog*. Flarden van het jazzcombo komen even tussen, met trommels die op marcherende legertroepen alluderen. Al snel wordt de massale opeenstapeling van het *Lamento* overgenomen | 01'44"; 01'55"; 02'15" |. Alle middelen, een scanderend koor (nog altijd "Dona nobis pacem"), grillige solisten, het orkest met nadruk op liggende tonen in de koperblazers, aangeslagen klavieren, de harp, hoge schrille fluiten en het slagwerk houden een uiterst sterk hoogtepunt minutenlang aan | 02'27" |, nog versterkt met scanderende massa's | 03'33" |. In het geheel schuift de componist nog een melodische allusie op het arbeiderslied *Brüder, zur Sonne, zur Freiheit* | 06'25" |. Op het einde wordt alles overstemd door slogans van betogingen | 06'37" |. Plots wordt het stil en besluit één enkele spreker met een snel gesproken tekst, waarin "wie jeder weiss" ["zoals iedereen weet"] steeds wordt hernomen in varianten | 08'06" |. Daarna scandeert het koor een laatste maal "Dona nobis pacem" | 8'50" |, als krachtig besluit en in een stijl die het stuk ook daadwerkelijk afrondt door de verwijzing naar de zangwijze van "Requiem aeternam".

Pools Requiem

KRZYSZTOF PENDERECKI

1980-84/1993/2005

- 1 Onder het communistische regime na de Tweede Wereldoorlog heeft de nieuwe muziek in Polen altijd een grotere vrijheid genoten dan in de andere Oost-Europese satellietstaten. Dat was te danken aan de revolte tegen de culturele inmenging van de overheid, die in het midden van de jaren 1950 opkwam en resulteerde in de eerste editie van een festival voor nieuwe muziek (de *Warschause Herfst*) in het jaar 1956 en in het feit dat Poolse componisten de toelating kregen om naar het Westen te reizen. De *Warschause Herfst* kreeg al snel internationale waardering en componisten als Krzysztof Penderecki (1933) en Witold Lutosławski hebben er veel aan te danken gehad. Buitenlandse componisten en uitvoerders werden er uitgenodigd, zodat de Poolse musici op de hoogte bleven van de internationale vernieuwingstendensen.

Een tweede belangrijk politiek feit dat direct te maken heeft met het ontstaan van Penderecki's *Pools Requiem* is de vakbeweging *Solidarność*, gesticht in de jaren 70 door Lech Wałęsa, een elektromonteur op de havenwerven van Gdansk die het later, in 1990, zelfs tot president van zijn land zou schoppen. Wałęsa koos in 1980 voor het principe van de geweldloosheid, nadat er doden gevallen waren toen de stakingen van de havenarbeiders gewelddadig werden onderdrukt. De vakbond onderhield goede contacten met de katholieke kerk en genoot haar steun. Deze politieke gebeurtenissen verklaren de titel van Penderecki's werk: het is geen gewoon requiem, maar een 'Pools'-nationalistisch en politiek getint 'in memoriam'. De muziek van Penderecki werd zodoende een symbool voor het patriotisme in de vakbondsstrijd en door de religieuze inhoud ook een symbool voor de strijd van de katholieke kerk tegen de communistische staat. Dat op dat ogenblik

1980/2005

een goede vriend van Penderecki, de Poolse kardinaal Karol Józef Wojtyła, tot paus Johannes Paulus II gekozen werd (1978), heeft zeker een rol gespeeld in het ontstaan van dit werk. Tot op vandaag lokken uitvoeringen van het *Pools Requiem* in Polen volle zalen en kathedralen vanwege de religieus-politieke vermenging van Penderecki's muziek.

Penderecki heeft vanaf het begin van zijn loopbaan geen onderscheid gemaakt tussen zijn profane en religieuze muziek. Zijn meest ingrijpende muzikale vernieuwingen paste hij dan ook onverminderd toe in zijn religieuze werken. Als overtuigd katholiek beschouwt hij het religieuze genre niet alleen als een belangrijke uiting van zijn persoonlijke geloofsovertuiging maar tevens als een geschenk aan de Poolse en de universele geloofsgemeenschap. Zijn talrijke religieus geïnspireerde composities vormen als zodanig een rode draad doorheen zijn oeuvre; tot de belangrijkste behoren *Aus den Psalmen Davids* (1958), *Threnos* (1960, voor de slachtoffers van Hiroshima), *Lucaspasie* (1965-66), *Passio et Mors Domini Nostri Jesu Christi secundum Lucam*, *Dies Irae* (1967, een oratorium voor de slachtoffers van Auschwitz), *Utrenja I – II*, *Grablegung Christi* (1970, 1971), *Magnificat* (1973-74), en *Te Deum* (1979-80). Na het *Pools Requiem* componeerde hij nog *Veni Creator* (1987), *Benedicamus Domino* (1991-92), *Seven Gates of Jerusalem* (1996, voor het 3000-jarig bestaan van Jeruzalem), en *Credo* (1996-98). Zijn grote bekendheid heeft Penderecki vooral te danken aan de *Lucaspasie*: in dit werk slaagde hij er namelijk in om moderne religieuze muziek te schrijven, die veel mensen aanspreekt en meesleept door de suggestieve massale bewegingen. Het werk was vocaal vernieuwend: met spreektechnieken van fluisteren tot schreeuwen, met het creëren van chaosmomenten door een individuele behandeling van de koorleden en met klankvelden of schuivende clusters. Penderecki schuwde daarbij het effect niet: hij liet de klankvelden snel bewegen, werkte met abrupte veranderingen als plotse breuken en bouwde harde bruitistische elementen in naast talloze climaxen. Hij deed de klankvelden nog meer vibreren door tremolo's, trillers, glissando's, ruis en verschuivende micro-intervallen (intervallen kleiner dan de halve toon, het kleinste interval in de klassieke tonaliteit). Zo bekwam hij een hoog dramatisch gehalte dat een permanent kenmerk van zijn muziek geworden is. Het succes van de *Lucaspasie* deed hem trouwens in zijn *Pools Requiem* nu en dan teruggrijpen naar deze werkwijze, als een soort herinnering aan een vroegere stijl, die op dat moment eigenlijk tot Penderecki's muzikale verleden behoorde. Midden de jaren 1970 voltrok zich in zijn werk immers een radicale stijlwijziging, waarbij Penderecki niet alleen de klassieke tonale spraak en de

lyriek van de melodie als centrale elementen in de compositie herontdekte, maar daarbij bovendien bewust streefde naar een romantische expressie. Zoals zijn landgenoot Henryk Górecki, vooral bekend van zijn Derde Symfonie (*Symphony of Sorrowful Songs*) waarin hij de slachtoffers van de Holocaust herdacht, opteert Penderecki sindsdien meer dan eens voor een treurige en melancholische sfeer. Wie het *Pools Requiem* beluistert, kan zich bijgevolg verwachten aan een synthese-compositie, zowel qua uitgedrukte emoties als qua dramatische impact en componeertechnieken.

Vanaf 1980 kreeg Penderecki verschillende opdrachten voor composities naar aanleiding van herdenkingen van overledenen of van slachtoffers van verzetsbewegingen. Zelf dacht hij er toen nog niet aan om een requiem te schrijven, doch hoe meer werken afzonderlijk ontstonden, hoe reëler zijn besef werd dat hij, mits enkele aanvullingen, de verschillende composities kon samenvoegen tot een volledige dodenmis. Dat is in feite de essentie van de ietwat ongewone ontstaansgeschiedenis van het *Pools Requiem*. De eerste opdracht kwam van Lech Wałęsa: ter nagedachtenis van de slachtoffers van de opstand in Gdansk in 1970 ontstond het *Lacrimosa*. De première vond plaats ter gelegenheid van de onthulling van het monument voor de genoemde slachtoffers in 1980. Wat later droeg Penderecki het *Agnus Dei* op aan de voormalige aartsbisschop van Warschau, kardinaal Stefan Wyszyński, overleden op 28 mei 1981. Op 10 oktober 1982 waren enkele onderdelen van het *Dies irae* voltooid naar aanleiding van de heiligverklaring van de Poolse franciscaan Maximiliaan Kolbe, een verzetsstrijder die in het kamp van Auschwitz de dood vond omdat hij de plaats innam van een ter dood veroordeelde familievader. De resterende delen van het *Dies irae* werden geschreven in 1983-84, als een in memoriam voor de slachtoffers van de opstand in het getto van Warschau in 1944. Ook voor het *Libera me, Domine* (1984) was er een opdracht: de herdenking van de gedeporteerde Polen die in het bloedbad van Katyn in 1940 vermoord werden door de Sovjet-Russische geheime dienst.

Na gelegenheidspremières van de afzonderlijke delen ging het *Pools Requiem* als geheel in première te Stuttgart op 28 september 1984, onder leiding van Mstislav Rostropovich. Maar nog vond Penderecki dat het werk niet af was: in 1993 pas werd het *Sanctus* toegevoegd. Op 2 april 2005 overleed zijn vriend paus Johannes Paulus II en besloot hij zijn *Pools Requiem* definitief te voltooiën door de toevoeging van een instrumentale *Ciaccona in memoria Giovanni Paolo II*. In de meeste uitvoeringen wordt dit deel echter niet opgenomen; het *Sanctus* wordt trouwens ook soms weggelaten.

- 2 Het *Pools Requiem* bevat alle delen uit de Latijnse dodenmis, zowel het ordinarium als het proprium, op twee verschillen na (zie schema p.270). Ten eerste is er de toevoeging van de in het Pools vertaalde Byzantijnse hymne Trisagion (“driemaal heilig”; in het Pools *Święty Boże*) aan het *Recordare* (sequentia), die Penderecki in de finale herneemt. Een tweede verschil betreft de finale zelf: behalve de hymne bestaat zij uit het *Libera me* en het *Libera animas*, een fragment uit het offertorium waarvan de overige tekst echter is weggelaten. Dat het offertorium als finale fungeert, betekent overigens dat het hier een andere plaats inneemt dan gebruikelijk (namelijk na de sequentia). Allicht wilde Penderecki op die manier zijn requiem eindigen met een boodschap van hoop: alle hoop op redding wordt op God gesteld. Het Trisagion (*Święty Boże*) sluit bij deze gedachte aan met een aanroeping van God en de smeekbede om medelijden met de mens: “Heilige God, Heilige Sterke, Heilige Onsterfelijke, ontferm u over ons.” De hymne draagt natuurlijk ook bij tot de versterking van het politiek-religieuze karakter en het patriotistisch gevoel van het werk.

De dramatische impact en de krachtige emotionele uitdrukking vragen een erg grote bezetting: vier vocale solisten (sopraan, alt, tenor en bas), twee gemengde koren en groot orkest. De koren zijn de eigenlijke protagonisten van het *Pools Requiem*, terwijl de tussenkomst van de solisten nogal beperkt is. Eerder dan dat iedere solist zijn eigen grote solo krijgt, ligt de klemtoon nagenoeg voortdurend op de koormassa die zodoende het gemeenschapsgevoel treffend weet uit te drukken.

De onderdelen van het *Pools Requiem* zijn erg verschillend van duur. De kortste delen van minder dan twee minuten zijn compact gecomponeerd, terwijl de delen met een gemiddelde duur van vier tot zeven minuten veel gebruik maken van tekstherhalingen en orkestrale tussenspelen. Tekstherhalingen zijn door de band muzikaal opgevat als een versterking: om een grotere impact op de luisteraar te hebben en de inhoud dieper te laten doordringen worden de middelen vaak uitgebreid van één naar meerdere solisten, of van enkele solisten naar koor, of door een grotere orkestbezetting. Datzelfde geldt overigens ook voor de onderdelen met een lange duur (rond de tien minuten), zoals het *Recordare*, *Jesupie* met de Poolse hymne, het aansluitende *Ingemisco tanquam reus* uit het *Dies irae*, het later toegevoegde *Sanctus* en ten slotte het *Libera me*. Dit laatste deel bestaat in feite uit drie onderdelen waardoor het een erg indrukwekkend slotnummer geworden is; bovendien wordt er muziek uit de voorgaande delen hernomen, citaten die hier als een soort herinnering weerklinken.

Penderecki componeert meestal in grote blokken: een bepaalde zin of tekstpassage wordt gewoonlijk volgens één componeerprincipe uitgewerkt: één techniek, één bezetting, één klankbeeld. Daarna begint een nieuwe zin met een andere werkwijze. De zinnen zijn meestal gescheiden door kortere of langere instrumentale tussenspelen of door stiltes. Dat maakt dat de vormgeving erg duidelijk is, maar het neemt niet weg dat ook binnen een blok een grote ontwikkeling of dynamische beweging kan plaatsvinden. Penderecki toont zich daarbij zowel een meester in het opbouwen van brede crescendo's die tot ongelooflijk grote en lang aangehouden climaxen kunnen leiden, als een meester in de kunst van het diminuendo waarbij de muziek langzaam wegsterft zodat er momenten van stille ingehouden bezinning ontstaan. Als herkenningselementen in het *Pools Requiem* laat de componist vele delen of onderdelen beginnen in de diepste tonen van basinstrumenten om van daaruit op te klimmen naar steeds hogere liggings. Meer dan eens valt het orkest weg en gaan de solisten of het koor ongegeleid verder. Vele melodische motieven zijn gestaag stijgend of dalend opgebouwd of verlopen in boogvormen (stijgend-dalend), waarbij de kleine intervallen overheersen en er een introverte sfeer ontstaat. Ook zijn er talrijke eenstemmige passages waarin toonherhalingen of het zingen van een melodie op één enkele toonhoogte overheerst.

- 3 Het *INTROITUS* begint vanuit de lage ligging. In korte motieven klimmen de strijkers tot ze gesteund worden door de hoorns en het koor inzet |1|00'32"|*. Het koor begint eenstemmig met toonherhaling en kleine dalende intervallen, tot aan het woord "Domine" dat als rijk meerstemmig consonant akkoord gezet is |00'48"|. Daarna hernemen de diepe strijkers en kopers en gaat het koor eenstemmig met toonherhaling verder |01'06"|. In het volgende orkestraal tussenspel tekenen zich motieven in tegenbeweging af: tegelijk stijgend in de diepe strijkers en dalend in de violen |01'16"|. Het koor gaat meerstemmig verder met een tegenmelodie in de diepe strijkers |01'29"|. Door ritmische versnelling, toevoeging van instrumenten en stijging naar de hoge ligging in het koor wordt een eerste climax bereikt op het woord "Jerusalem" |02'20"|. Daarna tekenen zich dalende lijnen af en verstilt het geheel. Gesteund door de pauken en dalende

* De tijdsaanduidingen verwijzen naar de opname uit 1995 o.l.v. de componist zelf. Uitvoerders zijn Jadwiga Gadulanka (sopraan), Jadwiga Rappé (mezzosopraan), Zachos Terzakis (tenor), Piotr Nowacki (bas), en het Royal Stockholm Philharmonic Chorus and Orchestra (Chandos).

	TEKST	BEZETTING		TIMING	
		VOC.	INSTR.		
Introitus 03'43"	Requiem aeternam	K	HBL, STR	1	00'00"
	Te decet	K	O	1	01'29"
	Requiem	K	STR, PK	1	02'54"
Kyrie 04'16"	Kyrie eleison	K		2	00'00"
	Christe eleison	SATB/K	STR	2	02'07"
	Kyrie eleison	SATB/K	STR	2	03'10"
Sequentia	1. Dies irae 01'39"	K	O	3	00'00"
	2. Tuba mirum 02'45"	B/KTB/K	O	4	00'00"
	3. Mors stupebit 06'06"	A	O	5	00'00"
	4. Quid sum miser 04'20"	K	O	6	00'00"
	5. Rex tremendae 01'59"	B/K	O	7	00'00"
	6. Recordare/ Świąty Boże 09'51"	K/SATB	O, KL, altHB, klokken	8	00'00"
	7. Ingemisco 12'11"	K/SATB	O, SL, klokken	9	00'00"
	8. Lacrimosa 04'32"	S/KSA/K	O	10	00'00"
Sanctus 14'18"	Sanctus	A/K	STR, klokken, O	1	00'00"
	Benedictus	T	KBL, STR	1	07'28"
	Hosanna	K	O	1	11'48"
Agnus Dei 06'56"	Agnus Dei	K		2	00'00"
	Dona eis	K		2	04'40"
	Requiem aeternam	K		2	05'26"
Lux aeterna 03'40"	Lux aeterna	K	STR	3	00'00"
	Cum sanctis tuis	K	O, SL	3	01'32"
Libera me 08'30"	Libera me	K	O	4	00'00"
	Quando caeli	S	KBL, klokken	4	00'29"
	Dum veneris	S/K	O	4	01'11"
	Tremens factus	B	STR	4	03'45"
	Dies illa (herh. Dies irae)	K	O	4	05'06"
	Quando caeli	SB	O	4	07'08"
	Libera me	K	O, klokken	4	07'43"
Sequentia: Recordare 06'20"	Recordare/ Świąty Boże	K	STR	5	00'00"
	Misericordiam	T		5	03'11"
	Świąty Boże (herh. inzet)	K	STR	5	05'05"
	Agnus Dei (herh. inzet)	K	STR	5	05'24"
Offertorium 03'20"	Libera animas (citaat Agnus Dei)	K	O	6	00'00"
	Libera me Domine	SATB/K	O	6	01'12"

S = sopraan, A = alt, T = tenor, B = bas, K = koor, solisten en koor zijn door / gescheiden, KTB (of andere combinaties voorafgegaan door K) = tenoren en bassen van het koor (of andere deelbezetting van het koor)

HBL = houtblazers, KBL = koperblazers, O = orkest, STR = strijkers, PK = pauken, SL = slagwerk, KL = klarinet, HB = hobo

motieven in de violen wordt de begintekst “Requiem aeternam” met toonherhaling hernomen |02'54"|, lager dan in het begin. Het orkest rondt af op een zachte neerleggende wijze en in een hoge ligging, als een uitdrukking van hoop.

Als een herinnering aan het *Requiem aeternam* begint het *KYRIE* eenstemmig en onbegeleid in het koor, alweer met toonherhaling. Onmiddellijk echter tekenen zich wrijvende secundes af |2|00'05"| die uitbreiden tot een dissonant klankveld. Diepe instrumenten breiden dit klankveld nog verder uit |00'28"|. De vrouwenstemmen streven naar grote hoogte om de smeekbede kracht bij te zetten en worden afgelost door de solisten |00'58"|. Deze zetten op hun beurt onbegeleid in, met dooreengevlochten melodieën vol pijnlijk aandoende intervallen en samenklanken. Weer zijn het de diepe strijkers die de zangstemmen vervoegen, samen met het koor |01'40"|. Stijgende en dalende bewegingen zijn in evenwicht gehouden. Bijna onmerkbaar wordt overgegaan naar het “Christe eleison” |02'10"|, eerst door de solisten, daarna door het koor dat homofoon en steeds krachtiger zingt. Het ingehouden hoogtepunt wordt gevolgd door een lange stilte |03'08"|. In een zacht timbre met klokken zet het tweede “Kyrie” in, dat echter snel het wringende karakter van het eerste “Kyrie” hervindt, in een bewegend klankveld en in de uiterste hoogte. Met een kreet van het koor, ondersteund door slagwerk, sluit dit deel af |04'07"|.

Penderecki heeft de *SEQUENTIA* in niet minder dan acht afzonderlijke nummers opgedeeld. De totale duur bedraagt dan ook meer dan veertig minuten. Op bepaalde tekstzinnen blijft hij erg lang stilstaan, waardoor die een zelfstandig onderdeel worden. Het eerste onderdeel is het *DIES IRAE*, dat wordt ingezet door uitgesproken dalende en stijgende lijnen in een ijlend tempo. Ook deze inzet van het koor is éénstemmig, met toonherhaling |3|00'15"; 00'39"|. Het orkest gaat met een jachtig ritmisch staccato verder |00'22"; 01'06"| in een stijl die aan het expressionisme van Stravinsky doet denken. Het koor neemt deze staccatostijl over |01'21"| en plaatst enkele grote dalende glissandi, in tremolo's (eerste glissando |00'52"|, herhaalde glissando's |01'29"|).

Met het dreigende koper zet het *TUBA MIRUM* op een klassieke beeldende manier in. De basstem hanteert een bezwerende stijl, in een breed gepunte ritme tegenover het veel snellere gepunte ritme van het orkest |4|00'40"|. Samen met de solist herneemt het mannenkoor de begintekst met toonherhalingen |01'07"|. Daarna werkt het volledige koor naar een climax toe, met dissonerende samenklanken |01'23"|. Het gepunte ritme blijft de ganse tijd behouden.

Herhaalde klanken, geaccentueerd door het slagwerk, vormen de orkestbegeleiding van *MORS STUPEBIT*. De altsolo zingt in korte fragmenten in de uiterste hoge en lage ligging | 5 | 00'06". Een tegenmelodie van de diepe strijkers ontwikkelt zich in een sneller ritme dan de zangpartij | 00'33". De eerste tekstzin wordt herhaald: de soliste zingt met meer aandrang in een hogere ligging en met grillige versieringen | 00'44". Het koor herneemt op zijn beurt de eerste zin met imitatieve inzetten, naar een climax in de hoogte die bevestigd wordt door paukenroffels (| 01'24", climax | 01'45"-02'03"). Daarna zetten de diepe strijkers een staccatothema in dat jagend leidt tot percussiefsnarenspeel, een nieuwe paukeninterventie met wervelende, snel dalende melodieën of 'valpartijen' in het orkest | 02'03". Het koor scandeert vervolgens de zin "Liber scriptus" | 02'37". Terwijl het zingend verder gaat, imiteert het de 'valpartijen' van het orkest | 02'48". Het orkest herneemt zijn jachtige ritmische staccatospel dat naar de hoogte stuwt en benadrukt wordt door de xylofoon in een stijl die de muziek van Leonard Bernstein benadert | 03'02". Nu brengt het koor de laatste tekstzin "Judex ergo", homofoon uitgeroepen op staccato-interventies van het orkest, en alweer doorkruist met dalende lijnen | 03'42". Het orkest neemt nogmaals over met het koor dat het begin van het *Dies irae* herhaalt, met toonherhaling en dalende glissandi | 04'14". Na een heftige slagwerkinterventie | 05'14" | rondt het orkest af, met een dalende lijn in *diminuendo* | 05'24".

Het koor zet het *QUID SUM MISER* onbegeleid in. De vrouwenstemmen zingen secunden in stijgend-dalende boogmelodieën bovenop de liggende tonen van de mannenstemmen. Motieven worden telkens een trap hoger versterkt herhaald, tot het orkest invalt op een eerste hoogtepunt | 6 | 00'58". Vanaf dat ogenblik brengt het koor vooral dalende motieven; daarna valt het orkest weer weg | 01'34" | en zingt het koor canonisch. Het orkest wordt weer toegevoegd in de opbouw naar een tweede hoogtepunt | 01'56" |, met de sopranen in een uiterste hoogte | 02'05". De muziek wordt op volle kracht overgenomen door de mannenstemmen | 02'34" | om met één brede stijgende beweging in koor en orkest een nieuwe climax te bereiken | 03'00". Na een stilte zet het koor zacht "Cum vix justus" in, op liggende diepe strijkers, met weer bijna niets dan secunde-bewegingen. Diepe strijkers ronden het geheel af | 03'53".

Analoog aan het *Tuba mirum* zet het meteen aansluitende *REX TREMENDAE* dreigend in met grommende kopers en slagwerk. De basstem vecht heftig tegen het orkest en wordt erdoor verlaten op de herhaalde woorden "Salva me" | 7 | 00'32". Een inzet van de violen met een haastig ritmisch motief | 00'53" | doet de bas de

begintekst in de hoogte bevestigend hernemen. Na een grote dalende beweging wordt “Salva me” weer verschillende keren herhaald. Het koor neemt deze woorden over in een scherpe ritmiek |01’26”| en voert het in een betogende stijl tot het hoogtepunt als eindpunt, bekroond door een lang aangehouden slotnoot van het orkest.

Bij het begin van *RECORDARE*, *JESU PIE* herneemt het orkest zijn herkenbare stijl: de strijkers hebben korte klagende motieven met kleine intervallen in een lage tessituur. Het koor zet eenstemmig in met de Trisagion-hymne en gebruikt een herhaald viernotenmotief dat van de hymnemelodie is afgeleid, met een opvallend dalend interval tussen de tweede en de derde noot |8|00’15”|. De sopraan antwoordt met “Recordare” in een flamboyante stijl over de ganse tessituur |00’44”|. De tegenstelling tussen de ingetogen hymne en de exuberante aria-achtige stijl wordt gedurende dit ganse lange onderdeel aangehouden. De strijkers zetten hun klaagzang opnieuw in |01’32”| en nu brengen de solo-sopraan en -alt de hymne in een sombere tweestemmige zetting, verwant aan de koorinzet |01’45”|. Daarna wordt het “Recordare” weer extravert hernomen door de sopraan en de alt |02’17”|, onbegeleid of met een tegenzang van de klarinet |02’28”|. Het orkest komt sterk terug |03’09”| en de tenor en bas vervolgen de vrouwelijke solisten met tegelijk “Recordare” en “Quaerens me” |03’20”|, waarna de alt onbegeleid verder gaat |03’58”-04’16”|. De afwisseling transformeert nu naar gelijktijdigheid: tegelijk met de requiemtekst door de solisten, zingen de mannenstemmen van het koor de hymne, steeds op dezelfde melodische motieven |04’29”|. Een tussenspel van het orkest in de stijl van de inleiding houdt de sfeer van de hymne aan |04’55”|, waarna de sopraan en de alt de hymne hernemen |05’22”|. Nu komt de althobo solistisch naar voren |05’49”| en nodigt op een virtuoos versierde manier het orkest uit. In een contrasterende heftig bewogen stijl zet de tenor “Juste judex” in |06’16”|. Het koor neemt deze heftige stijl over |06’34”| en voert die onmiddellijk naar een dubbele forte waar de zanglijn van de sopranen hoog boven de hymne in de andere koorpartijen zweeft |06’51”|. De solisten gaan verder in de bewogen stijl van het begin van het nummer |07’24”| met weer een zeer versierde solo van de sopraan |07’48”-08’16”|. Een stijgende glissando voert naar de klokken |08’16”|. De bas zingt onbegeleid dalende lijnen |08’23”, 08’53”|, onderbroken door het beginmotief van de hymne van de alt |08’40”|. De strijkers hernemen nu in de stijl van de inzet en het koor besluit met het verbrede beginmotief van de hymne |09’09”|. Aan het begin van het *INGEMISCO* wordt de expressionistisch aandoende

toon van het *Dies irae*-deel hernomen in de ruwe staccatostijl en de dalende lijnen van het orkest. Het koor neemt scanderend de gebroken stijl over, met vele toonherhalingen |9|00'26"|. De ganse tweede zin ("Culpa rubet") wordt één toon hoger gebracht |00'43"|, waarna een tussenkomst van het slagwerk volgt |00'56"|. Het koor gaat sprekend verder |01'08"| en zingt in zeer lange noten op één hoge toon de tekst "Qui Mariam absolvisti" |01'38"|. Daarna volgt een lang uitgewerkte *fugato*-passage met veel herhalingen en imitaties |02'18"-03'25"|. Na een climax in homofone stijl |03'25"| gaat het orkest weer door en hanteert het koor opnieuw een sprekende stijl, begeleid door het slagwerk |03'56"-04'13"|. Het orkest voert nu naar een zeer indrukwekkend hoogtepunt, gesteund door het scanderende koor |04'13"-05'02"|. Met "Preces meae" zijn de vier solisten weer aan de beurt, in dezelfde exuberante stijl als het "Recordare", nu eens onbegeleid en dan weer met het aanzwellende orkest |05'02"|. De teksten worden veelvuldig herhaald en breed uitgesponnen tot de solisten het woord "igne" (vuur) bereiken en de vrouwenstemmen dit zeer virtuoos uitwerken |06'58"-07'18"|. Het orkest herneemt in alle sterkte met krachtige koperblazers, waarna de tenor, als in een soort cadens, het vers "Inter oves" met zeer grote nadruk uitzingt |07'28"|. Dan is het weer aan het slagwerk en het scanderende koor ("Confutatis" |08'02"|) en wordt de muzikale sfeer van het begin van het nummer hernomen |08'36"|. Dit voert naar lang aangehouden tonen in koor en orkest, keer op keer met een aanzwelling |10'00"| en dalende glissandi zoals in het *Dies irae* |10'34"|. Pauken en koper zetten de laatste fase in |10'51"| en het koor zingt met veel toonherhalingen en lange noten de laatste strofe "Oro supplex" |11'05"|. De klokken geven de aanzet voor een verrassend einde: een zeer langzame stijgende glissando op het woord "finis" (einde) |11'35"-12'06"|. Dat Penderecki van de uiterste laagte houdt, is intussen duidelijk geworden. Ook het *LACRIMOSA* begint in het orkest ronkend vanuit de diepte om met een geleidelijke klim de sopraan uit te nodigen tot het zingen van een klagende melodie in lange noten |10|00'33"|, ondersteund door het vrouwenkoor |00'46"|. Waar andere componisten dit deel zeer ingetogen zetten, voert Penderecki het orkest al vrij snel naar een groot crescendo |01'01"|. De sopraan gaat jammerend verder |01'06"|, nu en dan beantwoord door – of samen met – het vrouwenkoor |01'16"| dat echt hemels klinkt op "Huic ergo" |01'58"|. De rustige sfeer versombert in het "Pie Jesu" |02'35"|, en na een lange interventie van de lage strijkers |02'45"| krijgt de muziek plots zelfs een onverwacht dreigende toon |03'16"|. Met een sterk contrast echter wordt "Pie Jesu" zachtjes door het koor hernomen

in een melodie met kleine intervallen | 03'28" | die wordt voortgezet op de tekst "Dona eis requiem" | 03'38" |. De muziek blijft ten slotte stilstaan op een lange en statige grote drieklank waarop de vraag naar rust nogmaals herhaald wordt, deze keer onveranderd op dezelfde toonhoogte | 03'57" |.

Het later toegevoegde *SANCTUS* is een drieledige compositie die bijna vijftien minuten duurt. Een tamelijk hoge ijle strijkerstoon vormt de inzet waarop de diepe strijkers motieven van telkens twee en later meer noten plaatsen, ondersteund door de klokken | CD2 | 1 | 0'18" |. De klarinetsolo brengt een gedragen melodie op de nog steeds aangehouden ijle strijkerstoon die nu gepaard gaat met een liggende bastoon | 00'53" | en wat later met een basmelodie | 01'27" |. De altsolo zet in met "Sanctus" | 02'04" |, begeleid door de ijle en diepe strijkerstoon en gesteund door de klokken. De melodie is breed, plechtig en gedragen en kent nu en dan een intens moment in de hoogte. Op zo'n intens moment vervoegt het koor de alt | 03'42" |, nog steeds met de beginwoorden van het *Sanctus* en in dezelfde stijl als de alt. Na het einde van de altsolo | 04'24" | nemen het koor en orkest toe in intensiteit en bouwen ze zeer geleidelijk een climax op: homofoon en in verschillende golven, bekroond met slagwerk | 04'44" |. De blazers nemen nu het voortouw | 05'22" | en laten de klarinetsolo weer op de voorgrond treden als afronding van het eerste deel | 05'33" |. Het middendeel *Benedictus* | 06'08" | begint met een inleiding door de strijkers, waarna onmiddellijk het koor inzet | 06'16" | met een smekende boogmelodie (een secunde stijgend, een secunde dalend) en dalende lijnen. Weer is de klarinet solistisch aan de beurt, nu op een liggende blazersklank | 06'48" |. Met een groot romantisch elan nemen de strijkers en het koor weer over: een stijgende sprong gevolgd door een dalende lijn op "Pleni sunt" | 07'08" |. De tenorsolo zet het *Benedictus* verheven in, onderstreept door een tegenmelodie van de kopers en een liggende ijle toon van de strijkers | 07'28" |. Weer volgt een romantisch aandoend interludium: dalende strijkers, liggende ijle toon met klarinetsolo | 08'00" |. In het derde deel wordt de tekst van het *Sanctus* en *Benedictus* contrapuntisch gezet in solisten en koor | 08'53" |. De solisten gaan hiermee verder op een ostinaat van drie noten in het koor, dat het geluid van klokken imiteert | 09'33" |. Een groot crescendo | 10'00" | leidt dit keer niet naar een machtige climax omdat het gezang door het orkest wordt opgevangen, wat aanleiding geeft tot een volgende klarinetsolo | 10'39" |. Diepe strijkers voegen zich bij de klarinet en het koor zet opnieuw "Benedictus" in | 11'12" |, een herhaling van het eerste "Benedictus". Kruisende lijnen gevolgd door een stijgende beweging

in koor en orkest voeren dit keer wel naar een machtig hoogtepunt: “Hosanna in excelsis” | 11’48”-13’00”|. De kopers vormen de overgang naar een uitgebreide coda van het orkest, weer met de ijle strijkersklank. Het *Sanctus* wordt afgerond in de grootste sereniteit | 13’01”|.

Het *AGNUS DEI* is door Penderecki a capella gecomponeerd, dit wil zeggen uitsluitend voor zangstemmen. Herkenbare motieven duiken op: een stijgend-dalende boogmelodie met introvert karakter beheerst het eerste “Agnus”. Het koor versterkt op “qui tollis” | 2 | 01’22”| en streeft naar de hoogte. “Dona eis” is getekend door dalende motieven met dissonante wrijvingen in een steeds hogere ligging | 01’51”|. Het direct aansluitende tweede “Agnus”-vers is ingetogener en herneemt de hoofdmelodie van het eerste “Agnus” met andere tegenmelodieën | 02’31”|. Het hoogtepunt in hoge ligging is schrijnender dan de eerste keer. Ook “qui tollis” begint ingetogener | 03’20”| maar zwelt aan op het einde om zo het derde “Agnus” krachtig en homofoon te kunnen laten beginnen | 03’55”|. “Qui tollis” volgt nu onmiddellijk in de pijnlijke hoogste regionen | 04’04”| met een krachtige homofone “peccata”-uitroep als toppunt | 04’28”|. “Dona eis” wordt na een stilte ingezet door een *ostinato* in de bassen waarboven de tenoren de beginmelodie van het “Agnus” hernemen | 04’40”|. De bassen gaan alleen verder | 05’26”| op “Requiem aeternam” in een dalende, kabbelende melodie. Daarboven wordt nogmaals het “Agnus” hernomen | 05’44”| door de vrouwenstemmen; het geheel wordt rustig neergelegd, waarbij een diepe basnoot in de laagste strijkers de verbinding maakt met het aansluitende deel.

In dit *LUX AETERNA* schrijft Penderecki vanuit die diepte in de strijkers enkele zeer langzaam stijgende glissandi voor, waarna het koor inzet met opklimmende en dalende lijnen die mekaar doorkruisen | 3 | 00’35”|. Na een stilte wordt “Lux aeterna” homofoon hernomen boven een liggend akkoord en akelig doorkruist door een snijdende orkestklank | 01’09”|. Vanaf “Cum sanctis” ontwikkelt het koor een onbegeleid en vrij *fugato* met wrijvende samenklanken | 01’46”| en een duidelijke hoogtestreving die versterkt wordt door de klokken en het slagwerk | 02’25”|. Daarna wordt de sfeer van het begin hernomen | 02’44”|: diepe strijkers bouwen naar de hoogte met de snijdende orkestklank als besluit.

Voor de finale van het *Pools Requiem* kiest Penderecki een combinatie van drie tekstfragmenten. Het *Libera me* wordt gebeden na de eigenlijke dodenmis, als een

bede om vergeving voordat de kist naar de begraafplaats wordt gebracht. Daarna herneemt Penderecki het *Recordare* met daarin verwerkt de Trisagion-hymne uit de sequentia. Ten slotte kiest hij een tekstfragment uit het offertorium: *Libera animas*. De drie onderdelen vormen samen een groots opgezette finale met een duur van zeventien minuten. Penderecki citeert in deze finale herhaaldelijk uit eerdere passages van het *Pools Requiem*, waardoor hij de luisteraar nogmaals herinnert aan de belangrijkste onderdelen. Het koor begint met het *LIBERA ME*, onbegeleid als een gesproken recitatief, in een stijgende en aanzwellende lijn die een zware interventie van het slagwerk uitlokt | 4 | 00'10" |. Daarna gaat het koor voort in een gebroken stijl, met toonherhalingen, vertragend, bijna stotterend om uiteindelijk zelfs helemaal stil te vallen | 00'13" |. Een kort klokkengelui lokt de inzet van de solosopraan uit ("Quando caeli movendi sunt" | 00'29" |), intens en dramatisch zoals de solo uit het *Recordare*, met stijgende accenten van de strijkers en dreigende koperblazers in een tegenmelodie. Nu eens wordt de soliste overstemd door het orkest, dan weer wordt ze helemaal alleen gelaten. Het spreekkoor "Dum veneris" vormt een fel contrast met de steeds grilliger wordende sopraan-solo op "judicare" | 01'11" |. Het orkest gaat jachtig verder met snel stijgende, korte motieven, gevolgd door een grote dalende valpartij in de gekende staccatostijl | 01'23" |. Dat is de aanzet tot een *fugato*-orkestpassage met harde accenten op herhaalde hoogtepunten en versnellingen | 01'33" |. Dit alles is een citaat uit het *Dies irae*, net als de volgende koorinzet op "Quando caeli" | 02'18" |: deze wordt geweldig gescandeerd, met een enorme valpartij. Het orkest gaat staccato verder en bouwt een lang aangehouden climax op met harde percussieve slagen en schurende koperklanken | 02'48" |, vergelijkbaar met de zetting van het *Mors stupebit*. Het geweld is nog niet geluwd als de bas de zin "Tremens factus sum" aanheft, maar onmiddellijk wordt hij unisono verdubbeld door de diepe strijkers | 03'45" |. Vanuit de uiterste diepte wordt geleidelijk opgeklommen: het signaal voor het orkest om nogmaals het *Dies irae* te hernemen | 04'43" |. Aangezien de tekst van het koor hier "Dies illa, dies irae" is, ligt het voor de hand dat de muziek uit het eerdere *Dies irae*-deel hier ook letterlijk geciteerd wordt | 05'06" |, in de bekende homofoon scanderende stijl. Het orkest neemt daarna weer over en ontwikkelt eens te meer de staccatostijl | 05'24" |. Dan is het opnieuw aan het koor met "Dies magna" | 05'57" |, gevolgd door een nieuwe harde slagwerkpassage en zware koperstoten die het geheel vertragen | 06'28" |. In een traag tempo volgen nu talrijke valpartijen van het koor, precies zoals op het einde van het *Dies irae*, maar telkens een toon hoger inzettend | 06'51" |. Solosopraan en -bas herformuleren in

een uiterst bewogen duet nogmaals de “Quando caeli”-tekst | 07’08”|. Samen met de solisten herneemt het koor vervolgens het begin van het *Libera me*, waarna het geheel door de klokken voorzichtig wordt neergelegd | 07’43”|.

Het begin van het *RECORDARE* is een uitgebreide herwerking van de inzet van de eerste versie (in de sequentia), verplaatst naar de hoge strijkers en met een soberder begin. Het koor zet in met de combinatie van het “Recordare” en de Trisagion-hymne | 5 | 01’23”|, wat in de sequentia slechts halfweg het stuk gebeurde. De strijkers zetten hun melodie voort in afgelijnde motieven, door rusten van elkaar gescheiden | 01’57”|. De hymne wordt hernomen door solisten en koor in een dicht polyfoon weefsel | 02’24”|, stilaan aanzwellend en met nadruk op de dalende lijnen. Vanaf “misericordiam” gaat de tenor alleen en onbegeleid verder | 03’11”|, waarna de strijkers zijn partij verdubbelen | 03’34”|. Diepe tonen van het orkest herinneren aan de inzet van het introitus, zij het in een meer gebonden stijl | 03’44”|. De solisten zingen de laatste zin “in inferno” in een compact weefsel | 04’06”|, deze keer erg kort, om plaats te maken voor een stilte waarin het slagwerk enkele keren gebald tussenkomt | 04’35”|. Daarna variëren de strijkers het begin in de middentessituur | 04’51”|, onderbroken door het koor met het beginmotief van de hymne | 05’05”|. Verrassend is het feit dat Penderecki nu ook het begin van het *Agnus Dei* herneemt: hij laat horen hoezeer deze melodie met die van de hymne verwant is | 05’24”|. Herkenbaar is ook de klimmende aanzwelling naar een climax in het orkest, waarmee het *Recordare* afsluit | 05’49”| en de overgang gemaakt wordt naar het allerlaatste nummer.

Het koor begint het *LIBERA ANIMAS* met een herkenbaar kort stijgend motief, ontleend aan het *Agnus Dei* | 6 | 00’00”|. Het gaat onbegeleid verder op liggende klanken in de bas | 00’23”|, in de stijl van de hymne. Op een klagend dalend motief dat refereert aan het introitus, valt het orkest weer in, wat aanleiding geeft tot het hernemen van het *Libera me*, het eigenlijke begin van de finale | 00’56”|. Met toevoeging van de solisten | 01’12”| wordt het *Libera me* zeer geleidelijk naar een hoogtepunt gevoerd, met veel liggende tonen in solisten, koor en orkest. Het hoogtepunt wordt bereikt | 01’55”| en gevolgd door een effectvolle verbreding van het ritme | 02’22”|. Op een dalende baslijn worden de stijgende lijnen in orkest en koor benadrukt, om uiteindelijk uit te monden in een hoopvol omarmend slotakkoord | 02’39”|.

Requiem

ANDREW LLOYD WEBBER

1984

- 1 In een wereld waarin klassieke en populaire muziekstijlen nogal nadrukkelijk gescheiden zijn, is het *Requiem* van de Britse componist Andrew Lloyd Webber (1948) een opvallend werk. Het is tot op heden de enige grootschalige klassieke compositie van een man die geldt als één van de meest prominente, toonaangevende én succesvolle musicalcomponisten van zijn generatie. Opvallend is dat Lloyd Webber uitgerekend koos voor een requiem, want van alle klassieke genres lijken de ernst, de religieuze symboliek en de traditionele focus op smart, dood en het laatste oordeel wellicht het verst verwijderd van de glitter en glamour van Broadway of de Londense West End. Daarbij gaat het in de eerste plaats niet eens om stilistische verschillen. Veel fundamenteler is de tegenstelling tussen aan de ene kant het contemplatieve karakter dat vaak met requiems wordt geassocieerd – het is muziek die in haar liturgische functie steeds zou moeten doen bezinnen over de eindigheid van het leven – en aan de andere kant het extraverte van de musical: muziek die erop gericht is om een publiek in vervoering te brengen: prikkelend, meeslepend, stuwend van climax naar climax.

Toch zou het onrecht doen aan de verschillende facetten van Lloyd Webbers stijl om die schijnbare tegenstelling te sterk te benadrukken. Als musicalcomponist heeft hij zich immers nogal veelzijdig getoond, met muziek die in een licht genre zwaarwichtige onderwerpen wilde brengen, en op het vlak van toonspraak, proporties en muzikale ambities allerm minst voor onschuldig entertainment koos. Het is geen toeval dat Lloyd Webber een cruciale bijdrage heeft geleverd aan de ontwikkeling van integraal doorgecomponeerde musicals, waarin de volledige ontwikkeling gedragen wordt door de muziek, in plaats van songs die ingelast

worden tussen gesproken dialogen. Om die reden werden *Jesus Christ Superstar* (1970) en *Evita* (1976) al aangeduid als ‘rock-opera’ en bereikte Lloyd Webber met *The Phantom of the Opera* (1986) ook stilistisch gesproken een ronduit opera-achtige zetting. Omgekeerd toont ook het *Requiem* de kenmerken van een componist die de heel communicatieve muzikale retoriek die in de musical onontbeerlijk is, perfect beheerst.

Andrew Lloyd Webber stamt uit een zeer muzikale familie. Zijn vader was de componist en organist Willam Lloyd Webber (1914-1982) en zijn broer, Julian Lloyd Webber (1951) bouwde een indrukwekkende internationale carrière uit als cellist. Al op vrij jonge leeftijd kwamen Andrew Lloyd Webbers kwaliteiten als componist en songwriter sterk tot uiting. In 1965 ontmoette hij tekstschrijver Tim Rice, met wie hij, na werk aan wat losse songs, een volledige musical maakte die echter pas in 2005 op het podium zou worden gebracht (*The Likes of Us*, 1965). Na de eerste embryonale versie van *Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat* (aanvankelijk een korte musical voor een schoolvoorstelling, waar ze later een full scale-versie van maakten), schreven ze *Jesus Christ Superstar* (1970), hun grote internationale doorbraak. *Jesus Christ Superstar* werd (net als later nog met *Evita* zou gebeuren) eerst als lp uitgebracht en pas nadat die succesvol bleek, werd een geësceneerde versie gemaakt. Die keuze toont meteen ook de commerciële intuïtie die van Lloyd Webber al spoedig een minstens even succesvol zakenman zou maken – niet voor niets plaatste de Sunday Times hem in 2006 nog op de 87ste plaats in de rangschikking van rijkste Britten.

In de jaren 1980 domineerde Lloyd Webber de podia van Broadway en West End met onder meer *Cats* (1981) en *The Phantom of the Opera*, die allebei de records van langstlopende voorstellingen verpulverden. In 2011 speelt de productie van *The Phantom* nog steeds in Londen, wat het de tweede langstlopende ononderbroken lopende musical maakt – enkel Claude-Michel Schönbergs *Les Misérables* (1985), dat één jaar eerder in Londense première ging, doet voorlopig beter. Het is midden in die periode van grote artistieke en commerciële successen – zeg maar halverwege tussen de vrij banale pop- en rocksound van *Starlight Express* (1983) en de fluwelen lyriek van *The Phantom of the Opera* (1986) – dat Lloyd Webber zijn *Requiem* componeerde. Het was het eerste en voorlopig enige klassieke concertwerk in zijn hele oeuvre (als we de uitgecomponeerde rock-'n-roll van de *Variations* uit 1978 even buiten beschouwing laten).

De directe aanleiding voor het *Requiem* was de dood van Lloyd Webbers vader, aan wie het werk ook is opgedragen. Dat William Lloyd Webber zelf een gerespecteerd organist en componist was – hij doceerde aan het Royal College of Music en was directeur van het London College of Music – kan mee verklaren waarom zijn zoon, die op zich een stijl had ontwikkeld waarin rockinvloeden een belangrijke plaats opeisen, zich toch toelegde op een klassieke compositie. Het *Requiem* sluit dan ook opvallend dicht aan bij de Britse koortraditie met onder meer een knapenkoor en een soloknepenstem, niet toevallig een traditie die in Engeland nauw verweven is met de context waarin organisten werken. Een tweede motief dat kan hebben meegespeeld, was Lloyd Webbers tweede huwelijk met de zangeres Sarah Brightman in 1983. De sopraansolo in het *Requiem* is, net als de rol van Christine in *The Phantom of the Opera*, specifiek geschreven voor de talenten van Brightman. Beide werken deden in zekere zin dan ook dienst als gelegenheden waarin zijn toenmalige echtgenote de kans kreeg om vocaal te schitteren.

- 2 De opbouw van het *Requiem* volgt vrij getrouw de klassieke structuur (zie schema p. 282-283). Hieruit blijkt duidelijk de bedoeling om met dit werk bij de klassieke traditie aan te sluiten. Dezelfde behoudsgezinde keuze spreekt uit de gekozen bezetting, die voortbouwt op de traditie van de knapenkoren in zoveel Britse kerken (op de cd-opname zingt het Winchester Cathedral Choir), aangevuld met drie vocale solisten: sopraan, tenor en een hoge knapenstem (die enkel in het introitus het gezelschap krijgt van een tweede soloknepenstem). De instrumentale begeleiding is voor een orgel en een orkest, opvallend genoeg zonder violen. De strijkerssectie beperkt zich tot het lage en meer donkere register van altvioelen, celli en contrabassen. Daarnaast wordt er een relatief uitgebreid percussiearsenaal (voor vier percussionisten) aangewend (waaronder een heus drumstel) en verder treffen we nog een piano, een harp en een dx-7 synthesizer aan. Het orkest heeft voornamelijk een begeleidende rol in het werk dat volledig drijft op de vocale partijen, met een soepele afwisseling tussen solisten en koor. De schaarse instrumentale tussenspelen van enige omvang zijn voor orgel: eerst aan het begin van het *Recordare* en later, weliswaar begeleid door het koper, in de quasifugatische passage in het offertorium (met materiaal dat kort daarna letterlijk in het *Hosanna* zal worden hernomen) | 5 | 01'32" - 02'15" |*. De wat bevoorrechte

* De tijdsaanduidingen verwijzen naar de opname uit 1985 o.l.v. Lorin Maazel, met als uitvoerders Plácido Domingo (tenor), Sarah Brightman (sopraan), Paul Miles-Kingston (knapenstem), het Winchester Cathedral Choir en het English Chamber Orchestra (EM1). Dit is de enige officiële opname van Andrew Lloyd Webbers *Requiem*.

	OPBOUW		BEZETTING		TIMING
	TEKST	VORM	VOC.	INSTR.	
Requiem – Kyrie 06'46"	Requiem aeternam	A	KN, KN1+2,K		1 00'00"
	Kyrie eleison	A	S, T (K)		1 03'46"
	Requiem aeternam	B/A'	K		1 04'17"
	Kyrie eleison	A	tutti		1 04'55"
	Requiem aeternam	C	K		1 05'44"
Dies irae – Rex Tremendae 06'03"	Dies irae	A	K		2 00'00"
	Quantus tremor	B	K, soli		2 00'22"
	Tuba mirum	C	K		2 00'48"
	Mors stupebit	B	K		2 01'17"
	Dies irae	A	K		2 01'26"
	Liber scriptus	D	K		2 01'34"
	Tuba mirum	C'	K		2 02'09"
	Judex Ergo	E	T		2 02'31"
	Mors stupebit	F	K (S, T), KN, T		2 03'50"
	Tuba mirum	B	K, T		2 04'18"
	Rex tremendae	G	K		2 04'43"
	Rex tremendae	H	KN		2 05'09"
	Recordare 03'25"	Recordare		S	
Ingemisco – Lacrymosa 07'47"	Ingemisco	A	T		4 00'00"
	Qui Mariam	B	T		4 00'51"
	Inter oves	A	T		4 01'41"
	Lacrymosa	C	T, S		4 02'23"
	Confutatis	D	K		4 03'36"
	Lacrymosa	C	K		4 04'50"
	Huic ergo	A	Tutti		4 06'22"
	Dona eis	E	S, K		4 06'57"
Offertorium 05'24"	Domine Jesu Christe (orgel)	A B	K	ORG + KBL	5 00'00" 5 01'33"
	Sed signifer	C	K		5 02'16"
	Hostias	D	K		5 03'01"
	Transire	B'	K		5 03'45"
	Sanctus	E	K		5 04'14"
	Hosanna 04'54"	Hosanna	A	T	
Hosanna		B	K		6 00'42"
Hosanna		A	T, K		6 01'12"
Dies irae		C	S		6 02'47"
Exaudi orationem (orkest)		D C'	K	FL, STR, SYN	6 03'42" 6 04'20"
Pie Jesu 03'59"		Pie Jesu	A	KN, S	
	Agnus Dei	A	KN, S, K		7 02'26"

Lux Aeterna –	Lux aeterna	A	K, S	8	00'00"
Libera me	Libera me	B	K, T	8	01'00"
07'32"	Quando caeli	C	T	8	01'52"
	Exaudi	D	K	8	02'49"
	Libera me	B	K, S, T	8	02'57"
	Dies irae	E	K, KN	8	04'23"
	Requiem aeternam	F	K, KN	8	04'52"
					ORG, SL

KN=knapenstem; S=sopraan; T=tenor; K = koor; KS = koorsopranen; ORG = orgel;
KBL = koperblazers; FL = fluit; STR = strijkers; SYN = synthesizer; SL = slagwerk

rol van het orgel in dit verband kan makkelijk verklaard worden door de van dat instrument met de man aan wie het werk is opgedragen.

De partituur duidt tien onderscheiden delen aan, al is het door de modulaire manier van componeren (zie hieronder) perfect mogelijk om een veel meer gesegmenteerde opdeling te maken. Die tien segmenten zijn zeer ongelijk van lengte en de cd-opname voegt zowel het *Dies irae* en *Rex tremendae*, als het *Lux aeterna* en *Libera me* samen op één track, zodat er een achtdelige structuur gesuggereerd wordt. Zeker in het laatste geval is het *Lux aeterna* zo kort en leidt het zo naadloos naar het *Libera me* dat het voor de hand ligt om ze als een eenheid te beschouwen. Mede daarom wordt in de bespreking hieronder deze achtdelige structuur als uitgangspunt genomen.

Zo bestaat het *Requiem* uit het introitus dat bij Lloyd Webber wordt samengevoegd met het *Kyrie*. Daarna volgen verschillende delen uit de zogenaamde sequentia, met achtereenvolgens het *Dies irae*, het *Rex tremendae*, het *Recordare*, het *Ingemisco* en het *Lacrimosa* die als min of meer afgescheiden eenheden zijn opgebouwd. Hierna volgt het offertorium, waaraan het zeer beknopte *Sanctus* wordt gekoppeld. Het *Hosanna* en het *Pie Jesu* zijn dan apart uitgewerkt als plekken waarop de solisten kunnen uitpakken met hun meest meeslepende melodische kant. *Lux aeterna* en *Libera me* sluiten het *Requiem* af, met aan het einde een terugkeer naar de tekst en muziek waarmee het introitus *Requiem aeternam* was begonnen, zodat de zeer nauwe verwantschap van begin en slot een gesloten, cyclische structuur aan het werk geeft.

- 3 De flair voor orkestrale schrijftuur die Andrew Lloyd Webber uit zijn zeer klassieke muziek-georiënteerde familiale achtergrond meedroeg, combineerde hij met de snedigheid van de rockmuziek. Samen met zijn onmiskenbare talent voor goed in het oor liggende, expressieve melodieën, wierp hij zich als zesentwintigjarige beginneling al meteen op als een revelatie. Op een moment dat groepen als Genesis, Pink Floyd en Yes de rockmuziek opentrokken naar de zogenaamde symfonische rock (met grotere structuren, een complexere opbouw, sterkere muzikale contrasten, bredere harmonische en melodische wendingen en heel wat klassieke en hedendaags-klassieke elementen), paste Lloyd Webbers gelijkaardige fusie van de rauwheid van rock en de grootschalige ambities van een klassiek werkstuk perfect in de tijdsgeest. In *Jesus Christ Superstar* en *Evita* wist Lloyd Webber die combinatie zeer treffend aan te wenden. Hoewel zijn latere werken variëren van meer populaire (*Cats*) tot weelderige lyrisch-romantische idiomem (*Aspects of Love*, 1989), speelt iets van die dualiteit ook in de op zich vrij klassiek geconcipieerde stijl van het *Requiem* mee. Het *Pie Jesu* werd trouwens uitgebracht als single (compleet met bijbehorende videoclip), waardoor dit wellicht het enige requiem is waarvan een deel ook letterlijk een plek in de hitlijsten veroverde.

Hoe dan ook, het *Requiem* is een typisch product van Lloyd Webbers vermogen om allerlei stilistische aspecten te assimileren en samen te brengen. Met *Jesus Christ Superstar* en *Evita* deelt het *Requiem* immers de eigenschap dat van segment tot segment heel heterogene stilistische elementen aan bod komen, zonder daarom de totale samenhang van het werk te bedreigen. Tussen de eenvoudige zangerigheid van het *Recordare* of het *Pie Jesu*, de rockachtige stuwung van het *Hosanna* (inclusief drums!), de romantische golvende melodie en scherpe contrasten in textuur van het *Requiem aeternam* en de gematigd modernistische koor-schrijftuur in sommige passages van het *Dies irae* ligt een heel gamma aan stilistische mogelijkheden die Lloyd Webber op een vrije manier met elkaar verbindt. Het lijkt alsof de retorische kracht van de muziek voor de componist voorop stond en de abstracte samenhang ondergeschikt was aan de bijna intuïtieve keuze van de meest geschikte expressieve compositietechniek, harmonische kleur of melodische wending om een bepaalde passage zo meeslepend mogelijk neer te zetten. Een tweede exponent van die muzikale directheid is het overwicht van eenvoudige, geprofileerde ritmische elementen. Het *Requiem* heeft bij momenten een Carl-Orffachtige voorkeur voor kernachtige ritmische *ostinato's*: basispatronen die steeds herhaald worden, vaak nog versterkt door de nadrukkelijke aanwezigheid van de percussie. Alweer het *Hosanna*, maar ook passages uit het *Dies irae*

geven een goed voorbeeld van dat type van materiaal. Niet toevallig gaat het daarbij ook vaak om ritmes in een onregelmatige maatsoort, wat het snedige effect van die *ostinato's* nog versterkt.

Zijn de *ostinato's* al een voorbeeld van een modulaire manier van muzikaal denken – bevattelijke modules die gewoon naast elkaar geplaatst worden – dan heeft dit principe op grotere schaal ook invloed op de structuur van het hele *Requiem*. Tal van passages worden immers letterlijk overgenomen en op een andere plek in de partituur gerecycleerd. Een goed voorbeeld is het openingsthema van het introitus *Requiem aeternam*, dat niet enkel opnieuw verschijnt aan het slot van het werk, maar ook opduikt in de tweede helft van het *Rex tremendae* | 2 | 05'10" |. Op dezelfde wijze verschijnt de "Dies irae"-tekst aan het einde van het *Hosanna* | 6 | 02'48" |, maar in plaats van daarvoor het muzikale materiaal uit het *Dies irae* te halen, zet Lloyd Webber de tekst op het materiaal van het *Recordare*. Zo wemelt het *Requiem* van de grote en kleine segmenten die op verschillende plekken, soms in heel andere tekstuele verbanden, vrij letterlijk hernomen worden.

Met diepe en donkere akkoorden in de blazers en een flitsend stijgend motief in de piccolo opent het INTROITUS REQUIEM AETERNAM. De fluit reikt dan het eerste thema aan, dat door de soloknappenstem tegen de serene begeleiding van de harp wordt geïntroduceerd. In de tweede zin, "Te decet hymnus", komt er een tweede knappenstem bij | 1 | 00'56" |, waarna het koor die passage herhaalt. Dat thema wordt kort onderbroken ("Exaudi") door de eerste van een aantal passages doorheen het hele werk die wat archaisch rond één toon reciteren | 02'30" |. Onmiddellijk pikken het koor en orkest in volle sterkte het "Requiem aeternam"-materiaal weer op | 03'04" |, dat dan in een groot, stuwend crescendo uitmondt in de introductie van de sopraan en de tenor in het *Kyrie*, nog steeds op hetzelfde thema | 03'46" |. In plaats van het *Requiem aeternam* en het *Kyrie* op elkaar te laten volgen, zoals het in de liturgie normaal zou zijn, vervlecht Lloyd Webber beide delen. Na de forse uithaal van de solisten komt een nieuw muzikaal gegeven op de "Requiem aeternam"-tekst aan bod, waarna de knappenstem terugkeert naar het materiaal en de zachte ingetogen sfeer van het begin | 04'41" |. Dit is slechts even respijt, voordat alle uitvoerders weer uitbarsten in de brede, luide variant van het *Kyrie* | 04'55" |. De theatrale contrasten doven uit wanneer aan het slot zachtjes de requiemtekst door het koor op een reciteertoon wordt gepreveld.

Het trompetgeschal waarvan in de tekst sprake is, galmt doorheen het hele *DIES IRAE*. Twee trompetsignalen kondigen het laatste oordeel aan, waarna het koor een hele reeks motieven neerzet die allemaal gekarakteriseerd zijn door een snedige, ritmische zetting. Nu eens is het een marsachtig ritme (“Tuba mirum”), dan weer asymmetrische, onregelmatige ritmische motieven (“Dies irae”). De passage die loopt van het begin van het deel tot en met de plechtstatige herneming van het “Tuba mirum” in langere notenwaarden |vanaf 02’09”|, is wellicht de meest levendige van het *Requiem* en leunt het dichtst aan bij de Orff-achtige stijl vol herhaalde *ostinato*-patronen. De opgewonden, voortrollende muziek komt tot stilstand wanneer de tenor “Judex ergo” inzet |02’31”| op een thema dat later dienst zal doen voor het *Lacrimosa*. Dit zwelt snel naar een climax, waarna de knapenstem onbegeleid de laatste zin (“Mors stupebit”) herhaalt op een nieuw thema |03’50”|; de tenor en het koor sluiten zich hierbij aan, met tussendoor nog een kleine herneming van het “Tuba mirum”-motief in het koor.

Het meteen aansluitende *REX TREMENDAE* begint in dezelfde, door de koperblazers gedomineerde sfeer als het *Dies irae* |2 | 04’43”|. We herkennen het trompetmotief waarmee ook het *Dies irae* opende, gevolgd door het piccolomotief (“Salva me”) waarmee het introitus van start ging. Na deze pompeuze start herhaalt de soloknapenstem de tekst, nu gezet op het thema waarmee het *Requiem aeternam* begon |05’11”|.

Deze wending naar verstillig maakt heel efficiënt de overgang naar het zwerige *RECORDARE*. Formeel gesproken is dit het eenvoudigste deel uit het werk. Het bestaat uit één enkel thema dat viermaal wordt herhaald. De eerste keer klinkt het als instrumentale inleiding in het orgel, bijgestaan door de lage koperblazers, daarna zingt de sopraan het driemaal in haar hoogste register |3 | 00’59”; 01’44”; 02’30”|. De laatste keer zet ze het thema daarbij nog een trapje hoger in, wat in één adem leidt naar een climax op het laatste woord (“rationis”), waarop zij haar hoogste noot van het hele werk haalt: een hoge do kruis. De etherische sfeer waarin dit deel begint, wordt zo langzaam opgedreven naar een hoogtepunt, ondersteund door de zeer geleidelijk aanzwellende orkestratie en de steeds actievere begeleiding, die van de lange, ondersteunende tonen aan het begin evolueert naar een almaar snellere, vloeiende beweeglijkheid onder de statische frasen van de soliste.

Hoewel het *Ingemisco* en het *Lacrimosa* in theorie twee aparte delen vormen, heeft Lloyd Webber ze zeer nauw met elkaar vervlochten, net zoals hij dat had gedaan met het *Requiem* en *Kyrie*. Dit maakt dat het deel dat in de partituur als

INGEMISCO-LACRIMOSA staat aangeduid in feite een drieluik van fragmenten uit de sequentia is: “Ingemisco”, “Lacrimosa” en “Confutatis” (waarbij dus de liturgische volgorde van “Lacrimosa” en “Confutatis” initieel is omgedraaid). In het *Ingemisco* treedt de tenor op de voorgrond met een plechtstatige solo die in drie segmenten in klassieke ABA-vorm is onderverdeeld. Eerst is er een zuchtend thema dat telkens een dalend patroon van twee noten herhaalt. Dit wordt afgewisseld met een meer doorlopend thema in een lager register (“Qui Mariam”) |4|00’51”|, waarna het eerste thema wordt hernomen |01’41”|. Als de tenor zijn laatste frase heeft neergelegd, sluit meteen het *Lacrimosa* aan. Achtereenvolgens zingen de tenoren en sopranen van het koor een langgerekte melodie |02’23”; 03’05”| – een sereen moment dat abrupt wordt onderbroken door de inzet van het “Confutatis” |03’36”|. Het martiale ritme (compleet met geroffel op de kleine trom), de zenuwachtige houtblazersmotieven en de dominantie van de koperblazers sluiten opnieuw aan bij de sfeer van het *Dies irae*. Ook dit deel blijkt het middendeel van een ABA-achtige symmetrie, wanneer – deze keer door het volledige koor – de tedere “Lacrimosa”-zetting herhaald wordt |04’50”|. Nog meer symmetrie blijkt uit de herneming van het eerste “Ingemisco”-thema, nu door de sopraan, de tenor en het hele koor op “Huic ergo” |06’22”|. De sopraan en het koor voeren dit deel dan naar een sereen einde dat de smeekbede om eeuwige rust (“Dona eis requiem”) vertaalt in stralende klanken |06’57”|.

Het OFFERTORIUM begint vrij statisch, met een langzame melodie van het koor boven lang aangehouden tonen in het orkest, maar schakelt zonder verpinken over naar een heftige uitbarsting op “Libera eas” |5|00’47”|. Het is één van die typische en sterk dramatische contrasten waar Lloyd Webbers intuïtieve voorkeur voor theatrale effecten naar boven komt. Deze forse, gedreven passage breekt af voor een instrumentale interventie van het orgel |01’33”|, eerst samen met de buisklokken en daarna steeds nadrukkelijker bijgestaan door de koperblazers (het fugatische thema zal later letterlijk terugkeren als tweede thema van het *Hosanna*). Na de fortissimo-uitbarsting keert het koor terug naar de sfeer van het begin van dit deel – maar op een ander thema |02’16”|. Dit doet dienst als overgang naar de wervelende, bijna dansante stemming van het “Hostias” |03’01”|, met een uitbundig mannenkoor en prominente houtblazers, dat uitmondt in wellicht de meest indringende, uitgesproken dissonante akkoorden uit heel het werk (“quarum hodie”) |03’23”|. Op zich is die passage één van de vele die rond een reciteertoon cirkelt, maar de hamerende intensiteit staat ver af van de andere reciterende passages uit deze compositie. Met “Transire” duikt een echo van het

“Hosanna”-thema opnieuw op | 03'45” |, waarna het *Sanctus* terugkeert naar een reciteerachtige formule | 04'14” |. De keuze van de componist om het *Sanctus* als korte, muzikaal weinig geprofileerde slotpassage van het offertorium te gebruiken in plaats van het als zelfstandig segment uit te componeren, is opvallend.

De catchy, pop-gerichte kant van Lloyd Webber was al even aan de oppervlakte gekomen in dit requiem, bijvoorbeeld in het “Liber scriptus”-deel uit het *Dies irae*, maar in het *HOSANNA* krijgt het pas echt volledig de vrije hand. De frase die de tenor introduceert en driemaal herhaalt, klinkt aanvankelijk nog vrij plechtstatig. De lage koperblazers onderbreken de solist tussen de tweede en de derde herhaling van dit thema met een motief, dat in deze vorm sterk lijkt op het hierboven vermelde “Transire”-motief uit het offertorium. In het B-gedeelte | 6 | 00'42” | wordt dit element verder uitgesponnen door het koor in een textuur die sterk aan een fuga doet denken, maar waarin de uitwerking van de motieven onvoldoende wordt doorgedreven om van een fugatische passage in klassieke zin te kunnen spreken. De jachtige tussenkomst van het koor leidt naar een triomfantelijke reprise van het eerste thema, maar nu begeleid door sputterende blazers en, opvallender nog, een drumstel | 01'12” |. De tenor en het koor blijven dit materiaal herhalen, eerst aangevuurd door de klarinetten en daarna ook door de koperblazers in een big band-achtige stijl, in een steeds opzweper draaikolk die werfelt naar een triomfantelijk “Domini”. Het orgel en de sopraan breken die uitbundigheid af | vanaf 02'47” |, met een herneming van de “Dies irae”-tekst, maar dan wel getoonzet op het thema van het *Recordare*. Het koor sluit aan met een formulering van het “Exaudi orationem”, dat een letterlijke kopie is van diezelfde tekst uit het introitus | 03'42” |. Aan het slot herneemt het orkest het “Recordare”-thema, dat wellicht meer dient als inleiding voor het *Pie Jesu* dat er zonder onderbreking op volgt, dan dat het werkt als afronding van het *Hosanna* | 04'20” |. Dat in dit deel achtereenvolgens het orgelinterludium uit het offertorium, de melodie van het *Recordare* en een herneming van “exaudi” weer opduiken, illustreert perfect het modulaire principe waarop Lloyd Webber zijn requiem heeft gebouwd (cf. supra). Het is alsof hij zijn thematisch materiaal als een grote blokkendoos heeft beschouwd waar hij enkele verschillende combinaties mee bouwt.

Met het *PIE JESU* bereikt het *Requiem* zijn ‘greatest hit’-moment. Het orkest in de korte instrumentale introductie zet met harp en fluiten de toon voor een intieme, lyrische passage, terwijl het orgel een stijgend en dalend motiefje aanbrengt dat later de slotformule van het “Pie Jesu”-thema zal blijken te zijn. De

sopraan zingt het thema een eerste keer, vervolgens komt de knapenstem erbij en zingen de twee solisten de melodie in consonante parallellen. Op “Agnus Dei”, dat door Lloyd Webber mee in het *Pie Jesu* wordt verwerkt, neemt het koor die melodie over | 7 | 02'26” | en voegt het zich bij de solisten in een aanzwellend crescendo, waarna de sopraan en de knapenstem het thema afronden in de zoete sfeer waarin het begonnen was. Allicht is dit duet tussen de sopraan en de knapenstem voor veel luisteraars het meest geliefde deel uit het werk. De vanzelfsprekende welluidendheid van de melodie en de romantische tederheid die eruit spreekt, zijn inderdaad een typisch staaltje van de flair waarmee Lloyd Webber vloeiende en beklijvende melodieën uit zijn mouw lijkt te schudden. Al is het ook zo dat dit talent veel te maken heeft met het absorberen van geslaagde voorbeelden uit de muziekgeschiedenis. Zo is al vaker opgemerkt dat *I Don't Know how to Love Him* uit *Jesus Christ Superstar* wel heel dicht aanleunt bij het langzame deel uit het vioolconcerto van Felix Mendelssohn. Ook de erfgenamen van Giacomo Puccini hadden twijfels bij de originaliteit van Lloyd Webbers melodieën: zij trokken naar de rechtbank omdat naar hun mening *The Music of The Night* uit *The Phantom of the Opera* een melodische wending gebruikte die zo uit Puccini's *Quello che tacete* (uit *La Fanciulla del West*) leek te komen – die kwestie werd uiteindelijk buiten de rechtbank geregeld met betaling van een niet nader genoemd bedrag. Met het *Pie Jesu* is in feite iets gelijkaardigs aan de hand. Wanneer je dit deel vergelijkt met het *Pie Jesu* uit het requiem van Fauré – allicht het meest bekende requiem dat zo'n uitgebreid onderdeel zou wijden aan dit fragment van de tekst – dan valt op hoe Lloyd Webber het model van Fauré als het ware op de voet volgt. Het lijkt tegenstrijdig, maar zonder dat er zelfs maar één noot, akkoord of melodische frase hetzelfde zijn, is uit elk afzonderlijk element in de opbouw duidelijk dat het niet anders kan dan dat Lloyd Webbers *Pie Jesu* diepgaand gemodelleerd is op dat van de Franse componist.

Het korte *LUX AETERNA* bestaat enkel uit één muzikale frase die tweemaal gezongen wordt door de sopranen uit het koor boven een heel summiere akkoordische begeleiding. Dit deel leidt naadloos naar het majestueuze slotdeel van het requiem: het *LIBERA ME*. Aan het begin daarvan duiken alweer heel snel enkele vertrouwde motieven op in het orkest: eerst het begin uit het “Confutatis”-fragment in een totaal andere instrumentatie | 8 | 00'53” |, daarna het piccolo-motief dat ook aan het begin van het *Requiem* en in het *Rex tremendae* was gebruikt. Hier ondersteunt het de smeebede “Libera me”, die driemaal door de koorsopranen wordt

gezongen | 01'00" |. Meteen neemt de solotenor over met de brede melodie die het hoofdthema van het *Libera me* wordt. Maar voor we zover zijn, overloopt Lloyd Webber in razende vaart in de tenorsolo nog een aantal melodische motieven uit het hele *Requiem*. "Quando caeli" herneemt de "Exaudi orationem"-passage uit het introitus (waar het vlak voor de inzet van het *Kyrie* voorkwam) | 01'52" |. "Tremens factus" grijpt terug naar de tweede "Mors stupebit"-passage in het *Dies irae* | 02'25" |, en wanneer in het *Libera Me* vervolgens in het koor "Exaudi orationem" verschijnt | 02'49" |, grijpt Lloyd Webber terug naar de reciteertoon-achtige passage die hij op dezelfde tekst gecomponeerd had in het *Requiem aeternam*-deel. Na die snelle montage van referenties, duikt het piccolo-motief weer op en zetten koor en solisten het breedvoerige "Libera me"-thema in | 02'57" |. Dit is meteen het meest grandioze moment uit de hele partituur, waarop alle stemmen zich door elkaar wentelen in brede melodische lijnen, die – hoe kan het anders – aanzwellen tot een fortissimo climax: een langgerekte schreeuw om bevrijding. Wanneer die afbreekt, citeert het koor nog een laatste keer het "Dies irae"-motief | 04'23" |, waarna het werk eindigt waar het begon: bij het *Requiem aeternam* | 04'52" |. Deze keer wordt het eerst ingezet door de bassen uit het koor, pas na een korte instrumentale passage neemt de knapenstem over, met op "Dona eis" een subtiele steun van het mannenkoor. Op "perpetua" ["eeuwig"] stopt de knapenstem met zijn melodelijn en blijft "perpetua" herhalen, ook wanneer het orgel hem overstemt met agressieve en dissonante fortissimo-akkoorden. Als die wegsterven, klinkt heel zacht, zonder begeleiding nog het ijle "perpetua" van de knapenstem. Het ligt voor de hand de brutale tussenkomst van het orgel te verklaren als een laatste referentie aan William Lloyd Webber, de organist en vader van de componist, aan wie dit *Requiem* is opgedragen | 06'55" |.

MAARTEN BEIRENS

Cadman Requiem

GAVIN BRYARS

1989/1997

- 1 Op 21 december 1988, 18.04 u., maakte een Boeing 747 zich los van de *gate* op de luchthaven van Heathrow. Om 18.25 u. steeg het vliegtuig op voor vlucht Pan Am 103 van Londen naar New York. Een halfuur later was het vliegtuig op kruissnelheid gekomen, op 31000 voet (een ruime 9 km) hoogte, wanneer een hevige explosie om 19.02 u. een abrupt einde maakte aan de vlucht. De impact van de bom in de bagageruimte – want dat was, zoals al snel zou blijken, de oorzaak van de explosie – was zo hevig dat het de cockpit in volle vlucht volledig van de rest van de romp van het vliegtuig scheidde. Het duurde amper een minuut voordat het eerste deel van het vliegtuig – de steeds verder afbrokkelende romp – op de grond neerstortte en de tank met een nog bijna volledige lading kerosine voor de transatlantische vlucht vuur vatte. In de vlammenzee die ontstond, vielen elf slachtoffers onder de inwoners van het kleine Schotse stadje waar de grootste brokstukken van de Boeing neerkwamen – en met een naam die nog steeds met deze bomaanslag wordt geassocieerd: Lockerbie.

Van de zestien bemanningsleden en tweehonderddrieënveertig passagiers die aan boord waren van vlucht Pan Am 103 overleefde niemand de klap, wat het totale dodental van de Lockerbie-aanslag op tweehonderdzeventig brengt. Verschillende Arabische terroristische groeperingen eisten de verantwoordelijkheid voor de aanslag op. Al snel vielen de verdenkingen van de Britse en Amerikaanse autoriteiten op al dan niet door de Libische geheime dienst gesteunde groeperingen. Onderzoek wees de Libische geheim agent Abdelbaset al-Meghrihi als verdachte aan en het regime van Moe'amar al-Khaddafi leverde hem uit aan de Schotse autoriteiten, die hem in 2001 schuldig bevonden aan de aanslag. Zoals

steeds bij terrorisme-onderzoeken, zijn ook hier echter een hele hoop losse eindjes, duistere omstandigheden en onbeantwoorde vragen, wat nog altijd allerlei speculaties voedt over de vermeende schuld van Meghrah en zelfs over de mate waarin het Khaddafi-regime al dan niet betrokken was bij de Lockerbie-aanslag.

Wat ook de internationale politieke motieven en verwickelingen zijn, de aanslag maakte een einde aan het leven van tweehonderdzeventig mensen, voor het grootste deel argeloze passagiers die op zich niets met de Midden-Oosten-problematiek te maken hadden. Onder die tweehonderdzeventig slachtoffers was ook Bill Cadman, een geluidstechnicus die in de jaren 1980 uitgebreid had samengewerkt met de componist Gavin Bryars (1943) en voor hem onder meer de *sound design* van een aantal ambitieuze en complexe projecten had gerealiseerd, waaronder het grootschalige *The Invention of Tradition* voor de opening van Tate Gallery in Liverpool. De dood van deze man, een artisitieke kompaan en een goede vriend, te midden van de zo veel meer omvattende tragedie van het Lockerbie-drama, was wat Gavin Bryars inspireerde voor zijn requiem, dat niet enkel opgedragen is aan Bill Cadman, maar wel nadrukkelijk zijn naam in de titel opneemt. Het universele van een requiem verbindt Bryars hier weloverwogen met het particuliere. Het *Cadman Requiem* is zo tegelijk een abstract ritueel en een zeer persoonlijk grafschrift.

Gavin Bryars zette zijn eerste muzikale stappen als contrabassist in jazz en vooral vrijere vormen van geïmproviseerde muziek, maar ruilde in 1966 zijn bassistencarrière abrupt in voor een bestaan als componist. Bryars was nauw betrokken bij de experimentele Britse muziekscène, waarvan hij zelf een van de meest prominente vertegenwoordigers werd. In de jaren 1960 en het begin van de jaren 1970 legde Bryars zich vooral toe op conceptuele werken – Marcel Duchamp was een van zijn grote helden – en een zeer alternatieve benadering van muzikale mogelijkheden. In de jaren 1970 kwam hij, zoals wel meer componisten uit de Britse experimentele scène, onder de invloed van de Amerikaanse *minimal music*. Repetitieve elementen doken van dan af aan op in Bryars' muziek, nog zeer vaak gekoppeld aan een zekere conceptuele benadering: zijn typische werken uit de jaren 1970 en zelfs nog het begin van de jaren 1980 wemelen van de obscure referenties aan andere muziek en andere ideeën. Je zou kunnen stellen dat in die werken de herkomst en de betekenissen van de bestaande elementen en niet-muzikale ideeën die Bryars verwerkt, belangrijker zijn dan het concrete muzikale resultaat. Zo is zijn bekende *The Sinking of the Titanic* (1969) niet meer of minder dan een heuse catalogus van elementen – muzikale en andere – die

allemaal verband houden met de gebeurtenissen rond het zinken van de Titanic in 1912. Met de repetitieve stijl van de minimalisten kwam er een wending naar muzikale eenvoud in Bryars' muziek naar voren. Die eenvoud zou de kern blijven vormen van zijn muzikale stijl, ook wanneer die vanaf het midden van de jaren 1980 steeds minder strikt zou aansluiten bij de karakteristieke herhalingsstructuren van de *minimal music*. Een andere constante in zijn stijl is het melancholische karakter van zijn muziek – een kenmerk dat onverminderd aanwezig bleef doorheen de verschillende fasen van zijn muzikale ontwikkeling. Bryars' werken zijn relatief eenvoudig en klinken ongekunsteld, al gaan er achter de elegante en toegankelijke façade vaak subtiele technieken en ambigue harmonische wendingen schuil. Het maakt zijn muziek bevattelijk, maar allerm minst voorspelbaar.

De muzikale eenvoud en de voorkeur voor een heldere, zelfs transparante manier van musiceren, verklaart ook waarom Bryars geleidelijk aan en steeds vaker is gaan componeren voor musici die in oude muziek gespecialiseerd zijn. Het *Cadman Requiem* ontstond in de periode dat Bryars begon samen te werken met het Hilliard Ensemble, een Brits vocaal kwartet dat vooral bekend stond om zijn vertolkingen van muziek uit de middeleeuwen en de renaissance, maar ook steeds hedendaagse componisten bracht. Na de krachtige operastemmen die hij in *Medea* (1981 | 84 – herziene versie 1995) had gebruikt, vond Bryars in de werken uit de periode van het *Cadman Requiem* een heel andere vocale stijl, die de kracht wist te putten uit de transparante en heldere sound zoals de Hilliards die cultiveerden. *Cadman Requiem* was het derde werk dat Bryars voor het Hilliard Ensemble schreef, na *Glorious Hill* (1988) en *Incipit Vita Nova* (1989). Ook in de jaren daarna heeft Bryars trouwens nog talrijke vocale werken voor het Hilliard ensemble gecomponeerd, evenals voor andere vertolkers van oude muziek.

Twee werken uit dezelfde periode hangen nauw samen met het *Cadman Requiem*. Bovenal is er *After the Requiem* (1990) voor elektrische gitaar en drie strijkers (2 altviolen, één cello), dat twee passages uit het *Cadman Requiem* (en vooral dan de instrumentale passage aan het begin van het werk) als vertrekpunt neemt voor een heel andere uitwerking. De term “after” in de titel duidt er volgens Bryars op dat het werk zowel op het *Cadman Requiem* is gebaseerd als er letterlijk in de tijd op volgt en “ook het gevoel van verlies weerspiegelt nadat de feitelijke rouwperiode in theorie achter de rug is”. Veel merkwaardiger is *Incipit Vita Nova* voor contratenor (gecreëerd door David James van het Hilliard Ensemble) en strijktrio (viool, altviool, cello). Bryars componeerde het in 1989 ter gelegenheid van de geboorte van de dochter (die de naam Vita kreeg) van vrienden, op een tekst

van Dante en Pico della Mirandola. De Latijnse tekst, de zeer gelijkaardige bezetting en het tijdstip plaatsen dit werk bijna automatisch in dezelfde context als het *Cadman Requiem* en inderdaad wordt *Incipit Vita Nova* ook in concert zeer vaak samen met het *Cadman Requiem* uitgevoerd: dood en geboorte worden dan als het ware als weerszijden van één spectrum muzikaal samengebracht.

- 2 De tekstkeuze van het *Cadman Requiem* weerspiegelt een problematiek waar ongetwijfeld veel hedendaagse componisten mee worstelen. In een samenleving die op zijn zachtst gezegd heel wat minder doordrongen is van religieuze elementen dan pakweg in de zestiende eeuw, is het zeer de vraag hoe actueel een Latijnse liturgische tekst uit de middeleeuwen nog kan zijn. Met andere woorden: hoe kan een hedendaagse componist nog een requiem componeren? Wat is de betekenis van zo'n werk wanneer het almaar meer losstaat van een liturgische context? En, zelfs indien het requiem teruggebracht wordt tot een zuiver muzikaal genre, zonder die liturgische context, dan nog rest de vraag: wat met niet-gelovige componisten? Kunnen zij zich het requiem-genre op een geloofwaardige manier eigen maken of er muzikaal zin aan geven zonder daarbij de betekenis van de tekst van de *Missa pro Defunctis* te laten doorwegen? Het is tenslotte een tekst die zeer diep doordrongen is van de christelijke visie op leven na de dood, met de beeldende nadruk op het laatste oordeel en de voortdurende smeekbeden aan Christus om de overledene te “redden van de eeuwige dood”.

Ongetwijfeld waren dit voor Gavin Bryars heel relevante vragen, want het valt op dat de tekst van zijn requiem één van de meest minimalistische uit de hele muziekgeschiedenis is: enkel het introitus (*Requiem aeternam*), het *Kyrie*, het *Agnus Dei* met daaraan het *Lux aeterna* gekoppeld, en het *In paradisum* dat eigenlijk niet uit de requiem-mis, maar uit het officie voor de doden komt; Bryars merkt in het voorwoord bij het werk op dat hij wat dat betreft het voorbeeld van Fauré volgt, die als een van de eersten het *In paradisum* opnam in zijn requiem. Wat opvalt, is dat al deze teksten een boodschap van hoop uitstralen: de vraag naar eeuwige rust, het eeuwige licht en het paradijs. Alle teksten die vooral over hel en verdoemenis gaan, waarin een beeld van een oordelende en veroordelende god wordt geschetst, kortom alle teksten die de existentiële angst en ontzetting voor de dood benadrukken, heeft Bryars systematisch weggelaten. Het alternatief vond hij in de traditie die door Benjamin Britten in gang is gezet: het uitbreiden van het requiem met niet-liturgische teksten als een middel om de abstractie van de Latijnse mis te actualiseren.

Gavin Bryars had op een gelijkaardige manier kunnen opteren om in de selectie van teksten concreter aan te sluiten bij de omstandigheden van Bill Cadmans dood en de universele context en implicaties ervan. Hij had zijn werk het *Lockerbie Requiem* of het *Terrorism Requiem* kunnen noemen, wat het werk allicht een grotere symboolwaarde en wie weet wel een ruimere bekendheid zou hebben opgeleverd. In plaats daarvan beperkte Bryars zich bewust tot een eerbetoon aan zijn overleden vriend, wars van alle grote gestes en symboliek, in een intieme, persoonlijke en kleinschalige zetting. Dat blijkt ook uit de tekstkeuze die aansluit bij het open, hoopvolle karakter van de selectie van requiemteksten. Bryars besloot namelijk om twee versies van de *Hymne van Cædmon* in het *Requiem* te integreren. Deze hymne – een lofzang op God als schepper – geldt als de oudste overgeleverde literaire tekst in het Oudengels en wordt toegeschreven aan Cædmon, een lekenbroeder die in het midden van de zevende eeuw werkte in de abdij van Whitby. Volgens de legende, die de monnik Beda Venerabilis een eeuw later neerschreef in zijn *Historia Ecclesiastica Gentis Anglorum* [“Kerkelijke geschiedenis van het Engelse volk”], was Cædmon zich niet bewust van zijn talent als dichter, totdat hij in een droom een religieus visioen kreeg waarin hij werd aangespoord om de lof van God te zingen. Bryars maakt gebruik van twee versies van deze scheppingshymne: de oorspronkelijke versie in het Oudengels, en de parafraze van die tekst in het Latijn die door Beda werd opgetekend. De toon van de verzen sluit inderdaad aan bij de warme, zorgende voorstelling van rust en eeuwig leven die Bryars uit de requiemteksten heeft geselecteerd. Bovendien verbindt hij er op die manier ook inhoudelijk de thema’s van dood en leven mee (want wat anders is de schepping?). Bij Cædmon klinkt het als volgt: “Laten we nu de hoeder van het hemelse koninkrijk prijzen, de macht van God en de wijsheid van zijn geest, het werk van de vader der Glorie, aangezien hij, de eeuwige Heer het begin vastlegde van alles wat wonderlijk is. Hij, de heilige Schepper, maakte eerst de hemel als een dak voor de mensenkinderen; daarna schiep de hoeder van de mensheid, de eeuwige Heer, almachtige Heerser, de wereld, de midden-aarde, voor de stervelingen.” Ten slotte wijst Bryars ook op de opvallende gelijkenis tussen de naam van de middeleeuwse dichter en die van Bill Cadman – die met wat goede wil voor een moderne variant van ‘Cædmon’ kan gehouden worden. De universele waarde van het inlassen van het gedicht, waardoor het requiem in een nieuwe, deels niet-liturgische maar wel uitgesproken religieuze context terecht komt, hangt hier dus samen met het zeer particuliere: de referentie aan de man aan wie het werk is opgedragen.

	OPBOUW		BEZETTING		TIMING
	TEKST	VORM	VOC.	INSTR.	
Requiem 09'17"	[Instrumentale inleiding]			STR	1 00'00"
	Requiem aeternam		tutti	STR	1 01'32"
	Exaudi orationem meam		tutti	STR	1 05'37"
	Kyrie eleison		tutti	STR	1 06'57"
Cædmon Paraphrase 03'06"			T2	STR	2 00'00"
Agnus Dei 05'07"	Agnus Dei		A, T2, BAR	3 STR	3 00'00"
	Agnus Dei		tutti	STR	3 01'55"
	Dona eis requiem		A	3 STR	3 02'31"
	Lux aeterna		T1, BAR	STR	3 02'53"
	Requiem aeternam		tutti	STR	3 03'48"
Cædmon's Creation Hymn 02'24"			BAR	STR	4 00'00"
In paradisum 05'24"	In paradisum		T1, T2, tutti	STR	5 00'00"
	Chorus angelorum		A, T2, tutti	STR	5 02'12"

A = altus; T1 = tenor 1; T2 = tenor 2; BAR = bariton; STR = strijkers (gamba-consort; 6 musici)

Het *Cadman Requiem* bestaat uit vijf delen, die symmetrisch geordend zijn (zie schema p. 296). De hoekdelen en het middendeel zijn de klassieke requiemdelen (achterenvolgens *Requiem aeternam/Kyrie*, *Agnus Dei/Lux aeterna* en *In paradisum*), gezet voor het volledige vocale kwartet. Daartussen worden beide versies van de hymne gebracht: eerst de Latijnse (*Cædmon Paraphrase*) en als vierde deel de Oudengelse versie (*Cædmon's Creation Hymn*). Deze delen zijn voor een vocale solist, respectievelijk de tweede tenor en de bas. Op die manier weet Bryars tegelijk de vreemde elementen in het requiem homogeen te integreren, terwijl door de onderverdeling in solo- en koordelen het onderscheid tussen het Cædmon-materiaal en de requiemdelen duidelijk blijft.

- In de oorspronkelijke versie in 1989 componeerde Bryars het *Cadman Requiem* voor het Hilliard Ensemble met een begeleiding van drie strijkers (twee altviolen en een cello, met optioneel ook een contrabas). In 1997 herwerkte hij de strijkerspartijen voor het viola da gamba-consort Fretwork. In die versie, de enige die ook op cd is uitgebracht, zijn de oorspronkelijke drie strijkerspartijen verdeeld over zes instrumenten: twee sopraangamba's, twee tenorgamba's, een basgamba

en grootbasgamba. In die latere versie is er door de samenwerking tussen het Hilliard Ensemble en Fretwork een integrale oude muziek-bezetting, wat aan dit laattwintigste-eeuwse werk een heel eigen kleur geeft. In zekere zin sluit dit treffend aan bij de sobere en bewust archaïsche muzikale elementen waar Bryars zich van bedient. De muziek van het *Cadman Requiem* is overwegend sereen, wars van grote dynamische en retorische contrasten. Niet het grote gebaar, maar de zeer raak gebruikte kleine details voeden de muzikale opbouw: de vernuftige manier waarop Bryars omspringt met harmonische wendingen, de schakeringen in kleur en textuur, de subtiele manier waarop de muziek de tekst ondersteunt.

Het eerste deel, getiteld *REQUIEM*, begint met een instrumentale inleiding. De structuur daarvan is vrij helder: telkens bouwen de strijkers een akkoord op, waarop de basgamba – die hierin een solorol vervult – een korte melodische frase neerzet. Al is de term melodisch misschien wat misleidend voor de zeer korte, beknopte motieven die maximaal uit zes en in één geval zelfs uit slechts twee (!) noten bestaan. Zevenmaal bouwen de strijkers zo'n kernachtige frase op en bij de laatste daarvan eindigt het motief in de basgamba op dezelfde toon waarop de zangers vervolgens reciterend het woord "requiem" aanbrengen |₁|01'32"|*. De wat wrange klank van de dissonante akkoorden in die inleidende passage krijgt nog meer effect door de relatief donkere sound van de viola da gamba's en niet toevallig zijn het vooral de laagste instrumenten die daar aan bod komen. Op de plek waar de zangers inschuiven, lost heel die dissonante passage plots op in de stralende zuiverheid van een grote drieklank. Het is een zeer treffend contrast tussen donker en licht, dat later ook in het slotakkoord van het werk opnieuw zal opduiken. Het sobere reciteren op "requiem" wordt onmiddellijk gevolgd door de expansieve melodie op "aeternam". Het tempo is in dit eerste deel zeer langzaam en vanaf het ogenblik dat de zangers erbij komen, beperken de strijkers zich tot lang aangehouden, zuiver ondersteunende akkoorden. Slechts sporadisch voegt de tweede tenorgamba of de basgamba aan het eind van een frase een kort motief toe (dezelfde soort kernachtige motieven als in de instrumentale inleiding) bij wijze van tegengewicht voor de vocale partijen. De muziek krijgt een intenser (en iets luider) karakter op "Exaudi" |₁|05'37"|, waarbij de sopraangamba voor het eerst

* De originele versie van het *Cadman Requiem* is tot nu toe nooit op cd uitgebracht. De tijdsaanduidingen in de tekst verwijzen naar de opname van de herwerkte versie, met gamba-consort, uit 1998 met het Hilliard Ensemble en Fretwork als uitvoerders (Point Music).

een pizzicato introduceert als middel om die inzet muzikaal wat extra nadruk te verlenen. Dat leidt naar de iets snellere zetting van het *KYRIE* | 06'57" |, dat begint met een vrij strak gepunt ritme in een drieledige maat, maar al snel begint te vervagen. Vanaf het "Christe eleison" | 07'45" | vermindert de ritmische puls nog verder en tegen het slot van dit deel worden de "eleisons" steeds zachter en langereker, wat het smekende karakter van de tekst treffend weergeeft. Met het uitdoven van de ritmische gedrevenheid, eindigt dit deel in dezelfde contemplatieve sfeer waarmee het begon.

De *CÆDMON PARAPHRASE*, het tweede deel, staat in een matig snel tempo, maar het gevoel van snelheid wordt hier vooral gesuggereerd door de snelle doorlopende zestiende noten in de sopraan- en tenorgamba's. Herhaalde noten worden daarbij af en toe onderbroken door snel stijgende en dalende gebroken akkoorden (bv. op "debemus") | 2 | 00'09" |. De solopartij van de tenor verschilt hier fundamenteel van de statische zangstijl van het eerste deel (en van de andere "requiem"-delen die zullen volgen). De zanglijn heeft een grotere ritmische flexibiliteit, volgt de inhoud van de tekst naadloos door belangrijke woorden subtiel meer nadruk te verlenen en vooral vallen de vele snelle versieringsnoten op, de kleine snelle aanloopjes waarmee langere noten hier vaak worden omspeeld. Niet enkel de snellere zestiende-notenbeweging van de strijkers geeft blijk van een dynamischer muzikaal gehalte, maar ze nemen hier ook actiever deel aan de interactie met de zanger. Een mooi voorbeeld is op "qui primo filiis" | 01'53" | waar de trillers op de lange noten in de zangpartij én de strijkers terugkomen. Die uitgebreidere rol van de viola da gamba's uit zich ook in het bredere arsenaal van speeltechnieken: pizzicato, dubbelgrepen en glissando's (het glijden van de ene toon naar de andere – wat ook in de zangpartij heel expressief gebeurt op het laatste woord "creavit").

Het *AGNUS DEI* grijpt terug naar de meer statige sfeer van het begindeel, met veel woorden die reciterend op één toonhoogte worden gezongen. Op de tweede frase van het "Agnus Dei" | 3 | 00'54" | verdeelt Bryars de zangers in twee groepen, om zo een wat echo-achtig ritmisch effect te verkrijgen. Die tweede frase (de "Agnus Dei"-tekst wordt driemaal gezongen) sluit af met een melodie in de gamba's die een uitgebreide versie is van een melodielijn die de tweede frase uit het eerste deel (*Requiem aeternam*) afsloot (vergelijk | 1 | 04'20" | en | 3 | 01'36" |). De derde herhaling van de "Agnus Dei"-tekst | 01'35" | herneemt, na een lyrische en ingehouden instrumentale introductie, de stijl van de vorige frase, maar nu nog intenser.

Het is de luidste passage uit het werk tot hier toe en vormt als zodanig een scherp contrast met de heel breekbare altussolo “Dona nobis pacem” die er meteen op volgt. De overgang naar het *LUX AETERNA* gebeurt door het tempo wat te versnellen. Dit segment toont een uitdunning van de textuur. Net als bij het begin van het *Agnus Dei* zetten immers slechts twee zangstemmen de melodie in, maar in plaats van daar dan de andere stemmen geleidelijk aan toe te voegen, blijft het hier beperkt tot een duet tussen de eerste tenor en de bariton. Samen zetten ze ook de herneming van de “Requiem aeternam”-tekst in |03'47"|, waarna de textuur nog dunner wordt. Op “et lux perpetua” blijft enkel de solotenor over, ondersteund door klagende glissando's in alle strijkers. Pas in de slotmaten knopen de vier zangers weer aan met het reciterend herhalen van dezelfde toonhoogte, waarmee dit deel ook was begonnen |04'43"|.

De tweede verschijning van *CÆDMON'S CREATION HYMN*, deze keer in de originele Oudengelse versie, heeft ongeveer dezelfde kenmerken als de versie in het tweede deel van het *Cadman Requiem*. De solobariton ornamenteert zijn vocale lijn rijkelijk met snelle versieringsnoten. Het is het snelste deel van het werk en alweer wordt het kracht bijgezet door de doorlopende zestiende-notenbeweging. Toch is er een groot verschil in de instrumentale partijen met de vorige versie van de hymne: in het tweede deel sloeg de doorlopende zestiende-notenbeweging vooral op het herhalen van één toonhoogte. Het snel en langdurig herhalen van dezelfde toonhoogte zou je kunnen beschouwen als een wat dynamischere variant van het lang aanhouden van één noot en sluit in die zin dus aan bij de statische lange-notenstijl van bijvoorbeeld het eerste deel. De akkoordbrekingen die in dat tweede deel sporadisch verschijnen zijn eerder kleine afwijkingen op dat stramien van snelle herhaalde noten. In dit vierde deel zijn het juist gebroken akkoorden – in herhaalde groepjes van vier noten – die de dienst uitmaken. Opvallend hier zijn ook de toonladder-achtige figuren die vooral in de hoogste strijkers nadrukkelijk aanwezig zijn. Aan het slot mondt die beweging uit in herhaalde zestienden op dezelfde toonhoogten, een patroon dat doet denken aan het begin van het tweede deel |4|01'50"|. Uiteindelijk stopt dit in een grote vertragende beweging, als een machine die langzaam tot stilstand komt en zo recht naar de langzame inzet van het slotdeel voert. De laatste noot van de eerste tenorgamba loopt naadloos over in de eerste noot van het *In paradisum*, wat deze twee delen nog hechter op elkaar doet aansluiten.

Het slotdeel, *IN PARADISUM*, sluit weer aan bij de statische en wat archaïsch aandoende sfeer van het begin, al is het maar omdat het eveneens in een zeer langzaam tempo staat en met dezelfde bezwerende herhalingen van noten begint. Ook hier maakt Bryars weldoordacht gebruik van het variëren van de vocale partijen: de twee tenoren zingen de eerste zin en de twee andere zangers sluiten zich aan om het slot (“*civitatem sanctam*”) iets meer kracht bij te zetten. De tweede zin (“*Chorus angelorum*”) doet hetzelfde, maar dan ingezet door de alt en de tweede tenor | 5 | 02’12” |, waarna er zich een wat contrapuntische verstrengeling van zanglijnen ontspint. Het grote verschil met de vorige delen is dat dit slotdeel een zeker fragmentair karakter heeft. In de vorige delen spreidde Bryars brede, langzame akkoorden uit in de strijkers, waarboven de melodielijnen zich konden ontvouwen. In het *In paradisum* is van zulke lange adem haast niets meer te merken. Elke tekstfrase staat op zichzelf; de strijkers klinken alsmaar spaarzamer in hun begeleiding; af en toe klinkt er een verbrokkeld zestiende-notenfiguurtje, maar die beweging stokt steeds onmiddellijk; bovendien vallen er stiltes in de begeleiding, zoals de strijkers die af en toe volledig wegvallen (voor het eerst op “*in civitatem*” | 01’07” |). Op die manier ademt het slotdeel vooral een gevoel van desintegratie uit. De sombere harmonische kleur van de akkoorden die hier verschijnen, grijpt duidelijk terug naar de strijkersakkoorden waarmee het *Cadman Requiem* opende, wat het duidelijkst is in de passage vanaf “*et cum Lazaro*” | 03’12” |. En net zoals in die openingspassage, leiden die dissonante akkoorden naar een stralende grote drieklank (exact dezelfde drieklank waarmee de zangers aan het begin van het werk hun opwachting maakten). Hoe eenvoudig die ingreep ook is, het effect is verbluffend en vat de gloedvolle, hoopvolle toon die Gavin Bryars in het *Cadman Requiem* in de tekstkeuze en de muziek heeft gelegd, treffend samen.

MAARTEN BEIRENS

Requiem

JOHN TAVENER

2008

- 1 Een lijn suggereert eeuwigheid; zij heeft geen begin en geen einde. Een tweede lijn, getrokken dwars op de eerste, verandert alles. Opeens is er een voor en na, een vroeger en later; opeens is er een nu. Deze twee lijnen vormen samen een van de belangrijkste symbolen uit de door het christendom gedomineerde Westerse beschaving: het kruis. Maar de ontmoeting tussen eeuwigheid en eindigheid staat niet alleen in het christendom centraal; zij is de basis van elk geloof: hoe verhoudt de sterfelijke mens zich tot de ongrijpbare eeuwigheid? Welke rol speelt zijn leven in het grotere verhaal van de kosmos? Hoe kan de mens zin geven aan zijn tijdelijkheid? Deze en andere vragen, en de pogingen om er betekenis aan te geven, ziet ook de Engelse componist Sir John Tavener (1944) als de grootste gemene deler van alle verschillende geloofsuitingen, hoezeer die vandaag ook weer met elkaar in conflict treden. Die opvatting blijkt ook uit zijn *Requiem* en wordt vooral treffend en kernachtig verwoord in de ondertitel daarvan: *Our Glory Lies Where We Cease to Exist*. Waar het individuele van onze persoon ophoudt te bestaan, waar we één worden met (een) God en onszelf verliezen, daar komen we in aanraking met het eeuwige, het bovenaardse, het hemelse. Dit is het uitgangspunt voor het *Requiem* dat Sir John Tavener in 2008 componeerde.

Voor Tavener is geloof en religie van meet af aan belangrijk geweest. Hij was op zeventienjarige leeftijd al benoemd als organist van de St. John Presbyterian Church in Kensington. Doorheen zijn muzikale carrière zou Tavener verschillende artistieke paden bewandelen, nu eens geïnspireerd door de Franse componisten Pierre Boulez en Olivier Messiaen, dan weer door het late werk van Igor Stravinsky. In 1969 componeerde hij al een *Celtic Requiem*, dat tot op vandaag vrij

bekend is en destijds zelfs door The Beatles werd opgemerkt, waardoor het bij hun label Apple Records verscheen. In deze compositie combineerde hij de dodenritus met kinderspelen, en dat in een muzikale context die gekenmerkt werd door stasis, lang aangehouden dreunende tonen [“drones”] en een blokachtige vormstructuur: verschillende delen van de compositie werden er naast elkaar geplaatst zonder dat er sprake is van een echte overgang of ontwikkeling. Deze elementen leunen aan bij de minimalistische en repetitieve muziek die rond die tijd volop werd beoefend door Amerikaanse componisten als Steve Reich, Philip Glass en vele anderen. Ook in het *Requiem* uit 2008 vinden we deze stijlkenmerken nog terug. Door de religieuze inslag en een soms gelijkaardig klankbeeld doet Taverens muziek ook denken aan die van de Estse componist Arvo Pärt, bij het grote publiek één van de bekendste vertegenwoordigers van spirituele *minimal music*. In de jaren 1970 verschoof Taverens aandacht lichtjes naar het neoclassicisme van Stravinsky. Hij componeerde *Ultimos Ritos*, een magistraal werk over de kruisiging van Christus waarin hij de laatste maten van het *Crucifixus* uit de *Missa in si klein* van Johann Sebastian Bach citeert. Het meest opvallende aan deze compositie is dat de uitvoerders opgesteld worden in de vorm van een kruis, waardoor hij de ruimtelijke eigenschappen van het gebouw een rol laat spelen. Een gelijkaardige benadering bepaalt de – eveneens kruisvormige – opstelling voor het *Requiem*, dat hij bijna veertig jaar later schreef.

- 2 Het *Requiem* van Tavener meandert door verschillende religieuze tekstbronnen, en brengt zo verschillende geloofsovertuigingen met elkaar in aanraking. Naast de Latijnse requiemtekst komen teksten aan bod van Akka Mahadevi (een twaalfde-eeuwse dichteres en heilige uit Karnataka, Zuid-West-India), Mawlana Jalal ad-Din Muhammad Rumi (een dertiende-eeuwse Perzische Sufi-dichter en theoloog), Sri Ramana Maharshi (een Hindu-heilige die leefde van 1879 tot 1950), Sri Ramakrishna Paramahansa (een Hindu-heilige die leefde van 1836 tot 1886), en Mansur-al-Hallaj (een Perzische Sufi-mysticus en leraar die leefde van 858 tot 922). Tavener gebruikte ook bronnen zoals de *Chandogya Upanishad* (Hindu-geschriften uit de negende en achtste eeuw voor Christus), de Koran, de Hebreeuwse bijbel (het Oude Testament) en de Septuagint (een Griekse vertaling van het Oude Testament uit de derde tot eerste eeuw voor Christus). Uit het Latijnse requiem gebruikt hij het introitus, het *Kyrie* en de *sequentia* (*Dies irae*). Deze verzen worden zonder uitzondering gezongen door het vierstemmig koor. Alle andere teksten zijn voorbehouden voor de solosopraan en solotenor.

Het instrumentaal ensemble bestaat uit koperblazers (trompet, (bas)trombone), orgel, strijkers en twee slagwerkgroepen. Binnen dat slagwerk vormen de verschillende soorten gongs de rode draad van de compositie. Een solistische cello speelt de feitelijke hoofdrol in het werk, vanaf het serene begin tot en met het briljante einde. Deze partij is een soort woordeloze derde solist, wiens muzikale materiaal naadloos aansluit bij dat van de twee zangstemmen.

Zoals vermeld worden de uitvoerders van het *Requiem* ruimtelijk opgesteld in een kruisvorm. De solocello staat letterlijk centraal, met aan de noord- en zuidkant de twee slagwerkgroepen. In het oosten bevindt zich het koor, de koperblazers en het orgel. De vocale solisten en de strijkers worden in het westen opgesteld. Het publiek bevindt zich aan weerszijden van de denkbeeldige as die de cello verbindt met het westen. Door deze opstelling komen de teksten van de solisten van achter de luisteraar, terwijl het koor vooraan staat. Het lijkt alsof het publiek naar een Latijns requiem luistert waarbij allerlei flarden tekst uit andere godsdiensten vanuit de achterliggende ruimte een echo vormen. In de grote finale bereikt deze werkwijze een hoogtepunt wanneer door het koor teksten worden gezongen in het Hebreeuws, Arabisch, Grieks en Sanskriet, terwijl de solisten een langgerekt alleluia zingen.

De opbouw van het werk weerspiegelt eveneens de kruisvorm (zie schema p. 304-305). De zeven delen – geen toevallig aantal uiteraard – zijn symmetrisch geordend rond het centrale vierde deel *Kali's Dance*, het feitelijke “Dies irae”. Het derde en het vijfde deel zijn twee identieke, uitgecomponeerde rustpunten waarin de tijd gedurende één minuut wordt bevroren. Het tweede deel (*Kyrie eleison*) en het zesde deel zijn sterk met elkaar verwant en duren even lang. Op dezelfde manier vormen het eerste en het laatste deel een paar, waardoor de cirkel op het einde van de compositie gesloten is. De laatste klanken van de cello en de gongs zijn identiek aan de eerste.

- 3 John Taveners *Requiem* begint (en eindigt) met een hoge noot voor de solocello; een stilstaande klank die uit het niets komt en geleidelijk aan intenser wordt. Het is de verklanking van de titel van de eerste beweging: *PRIMORDIAL WHITE LIGHT*. Na enkele seconden wordt deze klank ongemerkt ondersteund door een driestemmige pedaaltoon in de contrabassen die gedurende de volledige eerste beweging en een aanzienlijk deel van de tweede beweging zal blijven klinken. De ongedefinieerde openingsklank wordt door deze inzet als het ware gedefinieerd, zoals de oneindige rechte haar ongrijpbaarheid verliest door de toevoeging van een tweede lijn. Na deze korte introductie ontplooit de cello een brede, zangerige melodie die

	OPBOUW TEKST	BEZETTING			TIMING
		VORM	VOC.	INSTR.	
Primordial white light 08'19"	<i>instrumentaal</i>			CL, SL	1 00'00"
	<i>instrumentaal</i>	A		CL, SL, STR	1 00'26"
	Requiem aeternam	Aa	K	CL, SL	1 01'55"
	I have fallen...	Ab	S	CL, SL, STR	1 02'19"
	dona eis Domine	Aa	K	CL, SL	1 02'41"
	I have fallen...	Ab	S	CL, SL, STR	1 02'56"
	Requiem aeternam	Aa	K	CL, SL	1 03'17"
	I have fallen...	Ab	S	CL, SL, STR	1 03'39"
	dona eis Domine	Aa	K	CL, SL	1 03'59"
	I have fallen...	Ab	S	CL, SL, STR	1 04'14"
	et lux perpetua	Aa	K	CL, SL	1 04'34"
	I have fallen...	Ab	S	CL, SL, STR	1 04'52"
	<i>instrumentaal</i>			CL, SL, STR	1 05'15"
	Te decet hymnus, Deus	Bc	K	CL, SL, ORG, KBL	1 05'31"
	Pour out wine...	Bd	T	CL, SL, STR	1 05'42"
	in Sion	Bc	K	CL, SL, ORG, KBL	1 05'52"
	And they will be...	Bd	T	CL, SL, STR	1 06'05"
	et tibi reddetur	Bc	K	CL, SL, ORG, KBL	1 06'14"
	Pour out wine...	Bd	T	CL, SL, STR	1 06'28"
	Exaudi orationem	Bc	K	CL, SL, ORG, KBL	1 06'37"
	One I seek...	Bd	T	CL, SL, STR	1 06'52"
	ad te omnis	Bc	K	CL, SL, ORG, KBL	1 07'05"
	See but one...	Bd	T	CL, SL, STR	1 07'17"
<i>instrumentaal</i>	A		CL, SL	1 07'30"	
Requiem aeternam	Aa	K	CL, SL	1 07'48"	
(Kyrie) 03'50"	Our glory lies...	Aa	S, T	CL, SL, STR	2 00'00"
	Kyrie	Ab	K, S, T	CL, SL, KBL	2 00'18"
	Our glory lies...	Aa	S, T	CL, SL, STR	2 01'00"
	Christe + O mother...	B	K, S, T	CL, SL, STR, KBL	2 01'18"
	Our glory lies...	Aa	S, T	CL, SL, STR	2 02'06"
	Kyrie	Ab	K, S, T	CL, SL, KBL	2 02'24"
	Our glory lies...	Aa	S, T	CL, SL, STR	2 03'07"
<i>instrumentaal</i>			SL (gongs)	2 03'28"	
Advaita Vedanta 00'55"	Ekam edvatvityam	canon	K, S, T	CL	3 00'00"
Kali's Dance 06'32"	<i>instrumentaal</i>	A		CL, SL	4 00'00"
	Dies irae	B	K, S, T	CL, SL, ORG, STR, KBL	4 00'26"
	Who is the man...	C	T	CL, SL, STR	4 01'55"
	Tuba mirum	B	K, S, T	CL, SL, ORG, STR, KBL	4 02'25"
	Dishevelled Her hair...	C	T	CL, SL	4 02'42"
	Mors stupebit	B	K, S, T	CL, SL, ORG, STR, KBL	4 03'19"
	How beautiful...	C	T	CL, SL	4 03'39"
	Liber scriptus	B	K, S, T	CL, SL, ORG, STR, KBL	4 04'28"
	<i>instrumentaal</i>	A		CL, SL	4 05'03"
	Dies irae	B	K, S, T	CL, SL, ORG, STR, KBL	4 05'30"

Advaita Vedanta 00'54"	Ekam edvatvityam	canon	K, S, T	CL	5 00'00"
Interlude 04'32"	instrumentaal			SL (gongs)	6 00'00"
		Aa		CL, SL, STR	6 00'23"
		Ab		CL, SL, KBL	6 00'42"
		Aa		CL, SL, STR	6 01'38"
		B		CL, SL, STR, KBL	6 01'58"
		Aa		CL, SL, STR	6 02'53"
		Ab		CL, SL, KBL	6 03'13"
Aa		CL, SL, STR	6 04'10"		
Ānanda 9'42"	superpositie teksten + Alleluia	A	K, S, T	CL, SL, ORG, STR, KBL	7 00'00"
	instrumentaal	B		CL, SL, STR	7 07'24"

K = koor; S = sopraan; T = tenor; CL = solocello; STR = strijkers; SL = slagwerk; KBL = koperblazers; ORG = orgel

bestaat uit vijf kortere motieven (a, b, c, d, e) van telkens vijf noten |1|00'26"*. Elk van die vijf noten heeft een andere duur, en Tavener speelt met de volgorde van die vijf ritmische waarden. Zo kunnen we het eerste motief voorstellen als 1-2-3-4-5 (waarbij elk cijfer staat voor het aantal kwartnoten dat één toon duurt). Elke volgende noot is dus één eenheid langer dan de vorige. Het tweede motief wordt dan 5-4-3-2-1. Op dezelfde manier vormen het derde en vierde motief elkaars spiegelbeeld (1-4-2-3-5 : 5-3-2-4-1). Hoewel deze cijfertjes op zich helemaal onhoorbaar zijn, is het resultaat van deze strategie heel duidelijk: Tavener vermijdt een herkenbare maatstructuur en creëert daardoor een zwevende ritmiek. Er is geen duidelijk metrum; de muziek lijkt los van de tijd te verlopen. Een gelijkaardige symmetrie zit verrat in de opeenvolging van de toonhoogtes binnen deze hele melodie. De vijftientig tonen (5×5) volgen een perfect symmetrisch patroon, wat belangrijk zal blijken voor het einde van de compositie (zie verder).

Deze hoofdmelodie vormt meteen de basis voor de volgende afwisseling van koor en solisten. De woorden *Requiem aeternam* weerklinken in de sopraanpartij van het koor op dezelfde toonhoogtes als motief a, weliswaar af en toe in

* De tijdsaanduidingen verwijzen naar de live-opname uit 2007 o.l.v. Vasily Petrenko, met als uitvoerders Elin Manahan Thomas (sopraan), Andrew Kennedy (tenor), Josephine Knight (cello) en het Royal Liverpool Philharmonic Orchestra and Choir (EMI).

een andere octaafhoging |01'55"|. Op een cello is het immers mogelijk erg grote melodische sprongen te maken die met de menselijke stem moeilijk uitvoerbaar zijn. De melodie wordt in een vierstemmige harmonie gezongen door het koor. Hierna volgt de eerste inzet van de solosopraan |02'19"|, op de tekst "I have fallen in love with the Beautiful One who knows no death" uit de geschriften van Akka Mahadevi, eveneens op de toonhoogtes van motief a. De strijkers spelen hier een ondersteunende rol met precies dezelfde akkoorden die weerklonken in het koor. Dat koor gaat verder met de woorden "dona eis domine", nu op de tonen van motief b, gevolgd door een tweede sopraaninzet, eveneens op b. Tavener houdt dit principe aan tot hij alle vijf de motieven heeft doorlopen. Tot slot van het eerste deel van deze beweging wordt het eerste motief van de cello nog eens letterlijk hernomen, als overgang naar het "Te decet hymnus". Ook hier is de muziek opgevat als een afwisseling tussen koor en solist. Het koor declameert de tekst op een nieuwe melodie (f tot j) |05'31"|. De tenor beantwoordt deze telkens met een extatische variant van die melodie, op teksten van Mawlana Jalal ad-Din Muhammad Rumi en fragmenten uit de Koran. Ook de tenor wordt begeleid door de strijkers, en ook hier is de melodie van de solist gebaseerd op de toonhoogtes die net daarvoor in de bovenste partijen van het koor weerklonken. De eerste beweging van het *Requiem* eindigt met een gevarieerde herhaling van de oorspronkelijke cellomelodie en een herneming van de eerste "Requiem aeternam"-zetting |07'30"|. Doorheen deze eerste beweging speelt de cello voortdurend de melodie, nu eens solistisch, dan weer unisono met het koor of in de schaduw van de solisten. Zo bepaalt dit instrument de hele klank en sfeer van *Primordial White Light*, en bij uitbreiding van het volledige *Requiem*. De orkestratie *colla parte* (wat betekent dat de instrumentale partijen een letterlijke verdubbeling zijn van de zangstemmen) resulteert in een homogeen klankbeeld waarin transparantie en eenduidigheid regeren.

Ook in de tweede beweging realiseert Tavener een uitgebalanceerde vorm om het evenwicht en de symmetrie te bewaren. Deze beweging heeft geen titel, maar bevat wel de tekst van het *KYRIE ELEISON*. De sfeer van de eerste beweging wordt behouden, net zoals de afwisseling tussen de solisten en het koor. Ook hier weerklinkt een perfect symmetrische melodie in de solocello, de twee vocale solisten en de celli uit het orkest. De tekst is meteen ook de reeds aangehaalde ondertitel van het requiem: "Our glory lies where we cease to exist". Deze melodie wordt hernomen en verder ontwikkeld in het koor op de tekst van het "Kyrie", opnieuw *colla parte* ondersteund door de koperblazers |2 |00'18"|. De tenoren en bassen zetten één tel later in dan de sopranen en de alten, waardoor een complexe,

ondoorzichtige canon ontstaat. Daarna worden de beginmaten van de beweging letterlijk hernomen als overgang naar het “Christe” | 01’18”|. In tegenstelling tot het “Kyrie”, dat qua dynamiek eerder gelijkmatig blijft, verloopt het “Christe” als één groot crescendo. De opbouw wordt gecreëerd door een vijfstemmige canon tussen de sopranen, tenoren, en de drie solisten (cello, sopraan, tenor). De koperblazers spelen ondertussen willekeurige ritmische impulsen, de strijkers, alt en bassen houden een lange pedaaltoon aan | 01’18”|. Dezelfde melodie, die een herkenbare stijgende en dalende contour heeft, wordt drie keer letterlijk herhaald, in het koor op de tekst “Christe eleison”, en in de solisten op een tekst van Sri Ramakrishna. Dit crescendo breekt abrupt af en Tavener voltooit de tweede beweging met een zogoed als letterlijke herhaling van het volledige “Kyrie”-deel | 02’06”|. Tavener kiest dus voor een klassieke drieledige opbouw van het traditionele “Kyrie”, weliswaar met toevoeging van andere teksten. De symmetrie van deze beweging is belangrijk omwille van het feit dat de zesde beweging een spiegeling is van dit *Kyrie* (zie verder). De postlude voor slagwerk (Tibetaanse gongs) die Tavener hier nog aan het *Kyrie* toevoegt zal daar dan ook een prelude worden.

De derde beweging, *ADVAITA VEDANTA* | 3 |, vormt een eerste rustpunt in de compositie. De tekst “Ekam evadvitiam” betekent zoveel als “Het Ene zonder een tweede” en verwijst naar Taveners geloof dat alles op aarde deel uitmaakt van één ‘zijn’. Het doel van ons bestaan is die ware natuur, dat ene ‘zijn’ te ontdekken. Het muzikale materiaal wordt tot de essentie herleid. Een melodie wordt ingezet door de sopranen van het koor, en wordt in canon geïmiteerd door de alt, de solo-sopraan, de solotenor en de solocello. De tempo-aanduiding luidt: “Totally still, infinite”, en zo klinkt dit deel ook. Er is geen richting in de melodie, er is geen dynamiek, alleen een vlakke, schijnbaar eindeloze opeenvolging van tonen. *Advaita Vedanta* doet hier dienst als stilte voor de storm.

Het centrale vierde deel van dit *Requiem* heeft de meest complexe opbouw, maar blijft grotendeels symmetrisch. De titel *KALI’S DANCE* verwijst naar de godin Kali die voor Ramakrishna het ultieme ‘zijn’ was. De solocello komt, na bijna een kwartier lyrische melodieën te hebben gespeeld, nu voor het eerst agressief uit de hoek. In het A-deel speelt de cello een ritmisch thema, gebaseerd op een Indische *mohara* (een ritmisch patroon), dat de luisteraar meteen in een andere wereld brengt. Na één tel imiteert de *pow-wow*-drum (een soort trommel die gebruikt wordt bij de Indianen) de ritmische structuur van het thema letterlijk. De cello en de *pow-wow*-drum blijven het thema herhalen, nu met toevoeging van

de pauken die één tel later inzetten dan de *pow-wow* drum. Op dezelfde manier zet een tweede paukenpartij bij de volgende herhaling van het thema in als imitatie van de eerste paukenpartij. Wanneer de cello aan de vierde herhaling van het thema toe is, begint het volgende vormsegment (B), op de tekst van het *Dies irae* | 4 | 00'26" |. Tavener haalt letterlijk alles uit de kast en combineert het volledige ensemble tot een complex klankbeeld. Er zijn vier identificeerbare lagen die tegelijkertijd verlopen. Eerst en vooral zet de cello het openingsthema verder, samen met de drie slagwerkpartijen. De koperblazers spelen ritmisch synchroon met de cello en vormen zo een soort fanfare. Ten tweede spelen de strijkers in pizzicato een vijfstemmig perpetuum mobile in kwintolen. Per tel weerklinken vijf noten, wat ritmisch niet congruent is met de rest van het ensemble. Een derde laag wordt gevormd door het koor, dat de tekst van het *Dies irae* ritmisch scandeert in gelijke notenwaarden (achtste noten). Als vierde laag in dit complex weefsel is er het orgel, dat de koorpartijen harmonisch ondersteunt met lange akkoordnoten. De gelaagde opbouw van deze passage wordt samengehouden door de repetitieve ritmiek en de harmonische eenduidigheid. Zowel de koperblazers, het koor als het orgel spelen of zingen dezelfde akkoorden, zonder uitzondering.

Nadat de eerste twee strofen van het "Dies irae" drie keer weerklonken hebben, volgt er een plotse stilte, waarop een contrasterend deel begint (C) | 01'55" |. De slagwerkers zetten het ritme uit de vorige passage verder, maar nu zo zacht mogelijk. In de partituur staat te lezen "*pp poss. sempre (like distant thunder)*" ["de hele tijd zo stil als mogelijk (zoals donder op afstand)"]. De strijkers zorgen voor een zacht klanktapijt, waarboven de solotenor en de solocello een improvisatorische melodie laten klinken. De algemene contour van deze melodie bestaat telkens uit een aangehouden hoge noot, gevolgd door één of meer dalende en stijgende lijnen. De toonhoogtes die in de zangstem en de cello na elkaar voorkomen, weerklinken in de begeleidende strijkers allemaal gelijktijdig, als een soort gecompri-meerde variant van de melodie. De tekst die Tavener hier gebruikt is opnieuw van Sri Ramakrishna.

Even abrupt als het "Dies irae" afgebroken werd, begint het "Tuba mirum" | 02'25" |. De muzikale structuur is de exacte voortzetting van het "Dies irae"-deeltje en wordt opnieuw gevolgd door een lyrische passage voor de tenor. Op dezelfde manier worden ook het "Mors stupebit" | 03'19" | en de aansluitende, derde tenor-passage uitgewerkt | 03'39" |. Ook de vijfde en zesde strofe van het "Dies irae" ("Liber Scriptus" en "Judex ergo") volgen de initiële "Dies irae"-zetting, doch deze keer volgt er geen tenorsolo meer. Integendeel: de krachtige "Dies irae"-muziek

wordt plots onderbroken en na een korte stilte volgt een identieke herhaling van de instrumentale inleiding van het hele deel. Daarna herneemt Tavener nage-noeg identiek de eerste verschijningsvorm van het “Dies irae”, zowel qua tekst als qua muziek. Nu verloopt het koor echter aan de helft van de snelheid, terwijl de instrumenten wel hun oorspronkelijke ritme bewaren |05'30"|. Bovendien spelen de strijkers niet langer pizzicato maar legato, waardoor de klankmassa toeneemt. Deze werkwijze genereert een toename van de plechtstatigheid en een gevoel van climax, een effect dat nog versterkt wordt door de toevoeging van een groot crescendo. Door het plotse afbreken van de muziek komt aan dit proces evenwel een bruusk einde.

Na al dit geweld volgt opnieuw *ADVAITA VEDANTA* |5|, nu als stilte ná de storm. De partituur is identiek aan de derde beweging, maar door haar plaats in de compositie heeft dezelfde muziek hier toch een andere werking. Hier wordt voor het eerst duidelijk dat de compositie spiegelsymmetrisch is opgebouwd, en dat de tweede helft is ingezet.

De zesde beweging kreeg als titel *INTERLUDE*, en is het enige volledig instrumentale deel uit de compositie. Zoals hierboven aangehaald is dit deel een perfecte spiegeling van het tweede deel. Er zijn slechts twee verschillen, die echter voldoende zijn om de beweging toch een eigen aangezicht te geven. Alle vocale partijen worden weggelaten, zodat enkel de strijkers, de blazers, de solocello en de gongs overblijven. Daarnaast gebruikt Tavener hetzelfde notenmateriaal, maar nu zonder wijzigingstekens, zodat andere intervalrelaties ontstaan. Voor de rest blijft alles ongewijzigd, zodat het *mutatis mutandis* mogelijk is de partituur van het *Kyrie* van achter naar voor te lezen bij de beluistering van de *Interlude*. Evident is een dergelijke spiegeling zeker niet, maar Tavener heeft de muziek van meet af aan op die manier geconcipieerd, en daarom ook op verschillende niveaus technieken toegepast die daartoe konden bijdragen. Zo is de globale vorm van deze bewegingen op zich al symmetrisch, met uitzondering van de postlude/prelude voor gongs. Dat maakt dat beide bewegingen dezelfde ABA-vorm hebben. Daarnaast is de openingsmelodie (die tegelijk ook slotmelodie is) op zichzelf al een palindroom, tenminste op het niveau van de toonhoogtes. De ritmiek ondersteunt die symmetrie niet, maar gezien de grote eenvoud van de gekozen notenwaarden (halve noten, kwartnoten, en occasioneel achtste noten) is de ritmiek ook makkelijk omkeerbaar. Het opvallendste gevolg van de spiegelrelatie tussen het *Kyrie* en

de *Interlude* zien is te zien in het B-deel. Waar dat in het *Kyrie* een geleidelijk crescendo was met canonische inzetten, krijgen we hier een uitstervend diminuendo waarbij alle stemmen tegelijk starten, en elk op hun beurt verdwijnen | 6 | 01'58" |.

Taverners *Requiem* eindigt met het zevende deel *ANANDA*, waar een gelijkaardige zinsnede in verschillende talen (Hebreeuws, Sanskriet, Grieks en Arabisch) simultaan wordt gezongen door de vier stemmen van het koor. De muzikale structuur is één grote proportiecanon: er is één toonreeks die aan verschillende snelheden wordt uitgevoerd, waardoor een complexe voorgrondstructuur ontstaat. De meest prominente gedaante van dit thema vinden we bij de solisten, die de tekst "Alleluia" zingen in halve noten. Het basismotief bestaat uit acht noten met zeven verschillende toonhoogtes (de eerste noot is dezelfde als de laatste). Dit motief wordt niet minder dan tweeëntwintig keer herhaald, waarbij de 'binnenste' zes noten telkens anders geordend worden. De proportiecanon bestaat uit de volgende lagen: de koperblazers spelen een harmonisatie van het thema waarbij elke noot vier tellen duurt (een hele noot). Het koor zingt een vierstemmige canon in achtste noten (twee noten per tel). De pauken spelen hetzelfde thema aan de helft van de snelheid van de koperblazers, dus duurt elke noot acht tellen. De strijkers spelen een vijfstemmige canon met dezelfde melodie, aan een snelheid van kwartnoten (één noot per tel). De snelste partij, het koor, verloopt met andere woorden zestien keer zo snel als de traagste partij, de pauken. Het orgel houdt van begin tot eind een pedaaltoon aan. Door deze polyfone constructie klinkt gedurende de hele beweging hetzelfde akkoord, maar in steeds veranderende constellaties. De globale vorm volgt een langzaam crescendo tot aan het twaalfde "Alleluia", gevolgd door een al even traag diminuendo. Na deze monumentale finale volgt nog een laatste moment van bezinning, in de vorm van een gespiegelde herneming van het begin van de compositie | 7 | 07'24" |. De hele eerste passage, tot net voor de eerste inzet van het koor in de eerste beweging, wordt hier van achter naar voor herhaald, zodat het werk precies eindigt met de klank waarmee het begon. De cirkel is rond, de vorm volmaakt. Het *Requiem* van Taverner is één grote spiegelstructuur, zowel in de grote structuur als in de kleinste details. De chiastische vorm, de ruimtelijke opstelling en de vele symmetrische verbanden binnen de muzikale structuur geven het werk een grote coherentie en refereren eens te meer aan het beeld van het kruis.

Bibliografie

DE TEKST VAN HET REQUIEM:

HISTORIEK, STRUCTUUR EN BETEKENIS

Richard Rutherford, *The Death of a Christian:*

The Rite of Funerals, New York, 1980.

Paul-Gerhard Nohl, *Lateinische Kirchenmusiktexte.*

Geschichte - Übersetzung - Kommentar, Kassel, 1996.

DE MUZIEK VAN HET REQUIEM:

HISTORIEK, STRUCTUUR EN COMPOSITIE

Claude Gay, 'Formulaire anciens de la messe des défunts', *Études grégoriennes*, 2 (1957): 83-129.

Kees Vellekoop, *Dies irae, Dies illa. Studien zur Frühgeschichte einer Sequenz*, Bilkhoven, 1978.

JOHANNES OCKEGHEM

Richard Wexler, 'Which Franco-Netherlander Composed the First Polyphonic Requiem Mass?', *Netherlandic Studies*, 1 (1982): 71-76.

Richard Wexler, 'In Search of the Missing Movements of Ockeghem's Requiem', in:

B. Haggh (uitg.), *Essays on Music and Culture in Honor of Herbert Kellmann*, Parijs, 2001: 59-88.

PIERRE DE LA RUE

Honey Meconi, *Pierre de la Rue and Musical Life at the Habsburg-Burgundian Court*, Oxford, 2003.

Wolfgang Fuhrmann, 'Pierre de la Rues Trauermotetten und die Quis dabit-Tradition', in: S. Gasch & B. Lodes (uitg.), *Tod in Musik und Kultur. Zum 500. Todestag Philipps des Schönen*, Tutzing, 2007: 189-244.

ANTOINE BRUMEL

Jennifer Bloxam, "'La contenance italienne": Motets on Beata es Maria by Compère, Obrecht and Brumel', *Early Music History*, 11 (1992): 39-89.

Siegwart Reichwald, 'Brumel's Missa Et ecce ter-rae motus: An Oddity?', *Yearbook of the Alamire Foundation*, 7 (2008): 51-69.

JEAN RICHAFORT

Martin Just, 'Josquins Chanson "Nymphes, Népées" als Bearbeitung des Invitatoriums "Circumdederunt me" und als Grundlage für Kontrafaktur, Zitat und Nachahmung', *Die Musikforschung*, 43 (1990): 305-335.

John Milsom, 'Sense and Sound in Richafort's Requiem', *Early Music*, 30 (2002): 447-463.

CRISTÓBAL DE MORALES

Rui Vieira Nery, *Cristóbal de Morales. Officium Defunctorum - Missa pro defunctis*, begeleidend cd-boekje bij de opname o.l.v. Jordi Savall (Astrée E 8765, 1992)

Cristóbal de Morales. *Opera omnia III. Missarum liber secundus (Roma 1544). Prima parte*, uitg. dr. H. Angles, (*Monumentos de la Música Española*, xv), Barcelona, 1954: 114-153.

ORLANDUS LASSUS

Wolfgang Boetticher, *Orlando di Lasso und seine Zeit, 1532-1594*, Kassel, 1958.

Orlando di Lasso. *Sämtliche Werke. Neue Reihe 4. Messen 10-17. Messen der Druckes Paris 1577*, uitg. dr. S. Hermelink, Kassel, 1964, 95-118.

HEINRICH SCHÜTZ

Gregory S. Johnston, 'Textual Symmetries and the Origins of Heinrich Schütz's "Musikalische Exequien"', *Early Music*, 19/2 (1991): 213-225.

Ignace Bossuyt, *Heinrich Schütz (1585-1672) en de Historia*, Leuven, 1991.

JEAN GILLES

John Hajdu, 'Preface', *Recent Researches in the Music of the Baroque Era Vol. 47: Jean Gilles, Requiem (Messe des Morts)*, Madison, 1984: 1X-XIX.

James R. Anthony, *French Baroque Music from Beaujoyeux to Rameau*, Portland, 1997.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Christoph Wolff, *Mozart's Requiem. Historical and Analytical Studies - Documents - Score*, Berkeley/Los Angeles, 1994.

HECTOR BERLIOZ

Hector Berlioz, *Mémoires*, uitg. dr. Pierre Citron, Parijs, 1969.

Edward T. Cone, 'Berlioz's Divine Comedy: the *Grande Messe des morts*', *19th-Century Music*, 4/1 (1980): 3-16.

JOHANNES BRAHMS

Michael Musgrave, *Brahms: A German Requiem*, Cambridge, 1996.

Robin A. Leaver, 'Brahms's Opus 45 and German Protestant Funeral Music', *The Journal of Musicology*, 19/4 (2002): 616-640.

GIUSEPPE VERDI

Pierre Milza, *Verdi et son temps*, Parijs, 2004.
David Rosen, *Verdi: Requiem*, Cambridge, 1995.

GABRIEL FAURÉ

Jean-Michel Nectoux, *Gabriel Fauré. A Musical Life*
(vert. dr. Roger Nichols), Cambridge, 1991.
Jean-Michel Nectoux (uitg.), *Gabriel Fauré:
Correspondance*, Parijs, 1980.

KURT WEILL

Kurt Weill, *Musik und musikalisches Theater.*
Gesammelte Schriften, uitg. dr. Stephen Hinton
& Jürgen Schebera., Mainz, 2000.

MAURICE DURUFLÉ

James A. Frazier, *Maurice Duruflé.*
The Man and his Music, Rochester, 2007.

BENJAMIN BRITTEN

Mervyn Cooke, *Britten: War Requiem*,
Cambridge, 1996.

GYÖRGY LIGETI

Erkki Salmenhaara, *Das musikalische Material und
seine Behandlung in den Werken „Apparitions“,
„Atmosphères“, „Aventures“ und „Requiem“ von
György Ligeti*, Regensburg, 1969.

Richard Toop, *György Ligeti*, Londen, 1999.

IGOR STRAVINSKY

Robert Craft, *Stravinsky: Glimpses of a Life*,
New York, 1992.

Jeffrey Perry, 'A "Requiem for the Requiem":
On Stravinsky's Requiem Canticles', *College
Music Symposium*, 33/34 (1993/94): 237-256.

BERND ALOIS ZIMMERMANN

Jörn Peter Hiekel, *Bernd Alois Zimmermanns
Requiem für einen jungen Dichter* (Beihefte
zum Archiv für Musikwissenschaft, xxxvi),
Stuttgart, 1995.

Bernd Alois Zimmermann, *Intervall und Zeit*,
Mainz, 1974.

KRZYSZTOF PENDERECKI

Regina Chłopicka, 'Polish Requiem', in: M.
Tomaszewski (uitg.), *The Music of Krzysztof
Penderecki: Poetics and Reception*, Krakau,
1995: 29-44.

Peter Revers, "Venit dies magnus irae ipsorum",
Zur Vision der Apokalypse in Krzysztof
Pendereckis Dies irae und Polnisches Requiem',
in: C. Ottner (uitg.), *Apokalypse: Symposion 1999*,
Wenen, 2001.

ANDREW LLOYD WEBBER

George Perry, *The Complete Phantom of the Opera*,
Londen, 1991.

John Snelson, *Andrew Lloyd Webber*, New Haven,
2009.

GAVIN BRYARS

Christopher Fox, 'Sharp Practice. Gavin Bryars at
60', *The Musical Times*, 144 (2003): 15-25.

Jean Martin, 'Meditationen erstarrender Zeit. Der
englische Komponist Gavin Bryars', *Positionen*,
25 (1995): 34-37.

Andrew H. Thomson, "'The Apprentice in the Sun":
an Introduction to the Music of Gavin Bryars',
The Musical Times, 130 (1989): 724-728.

JOHN TAVENER

John Tavener, *Requiem for Cello, Soprano and Tenor
solo, Chorus and Orchestra: "Our glory lies where we
cease to exist"*, Londen, 2007.

Piers Dudgeon, *Lifting the Veil: the Biography of Sir
John Tavener*, Londen, 2003.

Discografie

GREGORIAANS REQUIEM

1995; Aurora Surgit o.l.v. Alessio Randon (Naxos)

JOHANNES OCKEGHEM

1997; The Clerks' Group o.l.v. Edward Wickham (ASV)

PIERRE DE LA RUE

2005; The Clerks' Group o.l.v. Edward Wickham (Gaudeamus)

ANTOINE BRUMEL

2005; The Clerks' Group o.l.v. Edward Wickham (Gaudeamus)

JEAN RICHAFORT

2002; Huelgas-Ensemble o.l.v. Paul Van Nevel (Harmonia Mundi)

CHRISTÓBAL DE MORALES

1992; La Capella Reial de Catalunya en Hespèrion XX o.l.v. Jordi Savall (Astrée)

ORLANDUS LASSUS

1998; The Hilliard Ensemble (ECM)

HEINRICH SCHÜTZ

2007; La Chapelle Rhénane o.l.v. Benoît Haller (K617)

JEAN GILLES

1989; o.l.v. Hervé Niquet, met als uitvoerders Véronique Gens (sopraan), Jean-Paul Fouchecourt (tenor), Hervé Lamy (tenor), Peter Harvey (bas), Jean-Louis Paya (bas) en Le Concert Spirituel (Musidisc France)

WOLFGANG AMADEUS MOZART

2003; o.l.v. Nikolaus Harnoncourt, met als uitvoerders Christine Schäfer (sopraan), Bernarda Fink (alt), Kurt Streit (tenor), Gerald Finley (bas), het Arnold Schönberg Chor, en het Concentus Musicus Wien (Deutsche Harmonia Mundi)

HECTOR BERLIOZ

1970; o.l.v. Sir Colin Davis, met als uitvoerders Ronald Dowd (tenor), Wandsworth School Boys' Choir, London Symphony Orchestra and Chorus (Universal International Music, remastered quadro recording, 2008)

JOHANNES BRAHMS

1996; o.l.v. Philippe Herreweghe, met als uitvoerders Christiane Oelze (sopraan), Gerald Finley (bariton), La Chapelle Royale, Collegium Vocale Gent, en het Orchestre des Champs-Élysées (Harmonia Mundi)

GIUSEPPE VERDI

2001; o.l.v. Claudio Abbado, met als uitvoerders Angela Gheorghiu (sopraan), Daniela Barcellona (mezzo), Roberto Alagna (tenor), Julian Konstantinov, het Swedish Radio Chorus, het Eric Ericson Chamber Choir, Orfeón Donostiarra en de Berliner Philharmoniker (EMI)

GABRIEL FAURÉ

1988; o.l.v. Philippe Herreweghe, met als uitvoerders Agnès Mellon (sopraan), Peter Kooy (bariton), Les Petits Chanteurs de Saint-Louis, en het Ensemble Musique Oblique (Harmonia Mundi)

KURT WEILL

1992; o.l.v. Philippe Herreweghe, met als uitvoerders Alexandre Laiter (tenor), Peter Kooy (bas), het koor van de Chapelle Royale, en het Ensemble Musique Oblique (Harmonia Mundi)

MAURICE DURUFLÉ

1999; o.l.v. Michel Plasson, met als uitvoerders Anne Sofie von Otter (mezzosopraan), Thomas Hampson (bariton), Marie-Claire Alain (orgel), Orfeón Donostiarra en het Orchestre du Capitole de Toulouse (EMI)

BENJAMIN BRITTEN

1963; o.l.v. Benjamin Britten,
met als uitvoerders Galina Vishnevskaya
(sopraan), Peter Pears (tenor), Dietrich Fischer-
Dieskau (bariton), The Bach Choir, het London
Symphony Orchestra Chorus, het Highgate
School Choir, het Melos Ensemble en het London
Symphony Orchestra (DECCA)

GYÖRGY LIGETI

1968; o.l.v. Michael Gielen,
met als uitvoerders Liliana Poli (sopraan),
Barbro Ericson (mezzosopraan), het Chor des
Bayerischen Rundfunks en het Sinfonie-Orchester
des Hessischen Rundfunks Frankfurt (Wergo)

IGOR STRAVINSKY

1994; o.l.v. Neeme Järvi,
met als uitvoerders Irene Friedli (alt), Michel
Brodard (bas), Choeur Pro Arte de Lausanne,
Choeur de Chambre Romand en het Orchestre
de la Suisse Romande (Chandos)

BERND ALOIS ZIMMERMANN

1986; o.l.v. Gary Bertini,
met als uitvoerders Phyllis Bryn-Julson (sopraan),
Roland Hermann (bariton), Hans Franzen en
Lutz Lansemann (sprekers), het Manfred-Schoof-
Quintett, het Kölner Rundfunkchor, het Chor
des Norddeutschen Rundfunks, het Wiener
Rundfunkchor, en het Kölner Rundfunk-Sinfonie-
Orchester (Wergo)

KRZYSZTOF PENDERECKI

1995; o.l.v. Krzysztof Penderecki
met als uitvoerders Jadwiga Gadulanka (sopraan),
Jadwiga Rappé (mezzosopraan), Zachos Terzakis
(tenor), Piotr Nowacki (bas), en het Royal
Stockholm Philharmonic Chorus and Orchestra
(Chandos)

ANDREW LLOYD WEBBER

1985; o.l.v. Lorin Maazel,
met als uitvoerders Placido Domingo (tenor),
Sarah Brightman (sopraan), Paul Miles-Kingston
(knapenstem), het Winchester Cathedral Choir en
het English Chamber Orchestra (EMI)

GAVIN BRYARS

(herwerkte versie) 1998;
met het Hilliard Ensemble en Fretwork als uitvoer-
ders (Point Music)

JOHN TAVENER

2007; o.l.v. Vasily Petrenko,
met als uitvoerders Elin Manahan Thomas
(sopraan), Andrew Kennedy (tenor), Josephine
Knight (cello) en het Royal Liverpool Philharmonic
Orchestra and Choir (EMI)

Index

- Aischylos, 257
 Albrecht, hertog, 99
 Amalarius van Metz, 40, 43
 Antico, Andrea, 73
 Aquino, Thomas van, 245
 Aristoteles, 254
 Attaingnant, Pierre, 83
 Augustinus, 23, 34, 245, 256
 Bach, Johann Sebastian, 157, 161, 163, 166, 246, 302
 Ballard, Robert, 83
 Basurto, Juan García de, 58
 Bayer, Konrad, 256, 257
 Beck, Johanna, 204
 Beda Venerabilis, 295
 Beethoven, Ludwig van, 163, 247, 261, 264
 Berg, Adam, 101
 Berio, Luciano, 194
 BERLIOZ, HECTOR, 109, 110, 144–53, 167, 169, 174, 175, 185
 Bermudo, Juan, 93
 Beyer, Franz, 135
 Bismarck, Otto von, 155, 181
 Boethius, 255
 Böll, Heinrich, 196
 Boulanger, Nadia, 245
 Boulez, Pierre, 233, 301
 BRAHMS, JOHANNES, 27, 111, 154–66
 Brecht, Bertolt, 193, 194, 199, 200, 202, 203, 204
 Bretagne, Anne de, 83
 Brightman, Sarah, 281
 BRITTEN, BENJAMIN, 192, 193, 194, 195, 196, 215–31, 294
 Bruckner, Anton, 111
 BRUMEL, ANTOINE, 53, 54, 58, 59, 68, 73–81
 BRYARS, GAVIN, 193, 195, 196, 291–300
 Bülow, Hans von, 167
 Cadman, Bill, 196, 292, 293, 295
 Cædmon, 295, 296, 298, 299
 Cage, John, 234
 Campra, André, 110, 121, 122
 Camus, Albert, 257
 Cavalli, Francesco, 109
 Celano, Thomas van, 33, 37, 41
 Cerha, Friedrich, 194
 Charles IX, 99
 Charles VII, 59
 Charles X, 144
 Charpentier, Marc-Antoine, 122
 Cherubini, Luigi, 110, 167, 169, 175
 Cimarosa, Domenico, 109
 Clovis, 23
 Cocteau, Jean, 245
 Compère, Loyset, 73
 Corrette, Michel, 122
 Craft, Robert, 244, 245, 246, 247, 253
 Crétin, Guillaume, 57
 D'Aquin, Pierre-Louis, 121
 Dante, 294
 Davies, Meredith, 217
 de Févin, Antoine, 53
 DE LA RUE, PIERRE, 53, 54, 59, 64–72, 73
 Delius, Frederick, 193, 194
 des Prez, Josquin, 73, 82–88, 91, 103
 d'Helper, Charles, 110
 Divitis, Antonius, 82
 Donizetti, Gaetano, 110
 Dorico, Valerio, 90
 Druce, Duncan, 135
 du Caurroy, Eustache, 54
 du Fay, Guillaume, 53, 58, 59, 65, 73
 Dubček, Alexander, 255, 261, 262
 Duchamp, Marcel, 292
 Dukas, Paul, 206
 Duparc, Henri, 181
 Dupré, Marcel, 206
 Durandus van Mende, 42
 DURUFLÉ, MAURICE, 192, 193, 195, 206–14
 Dvořák, Antonin, 110
 Einhard, 39
 Eisler, Hanns, 194
 Erasmus, 57
 Eybler, Joseph, 135
 FAURÉ, GABRIEL, 110, 181–89, 192, 207, 209, 210, 212, 214, 289, 294
 Filips de Schone, 65
 Fischer-Dieskau, Dietrich, 216
 Forman, Milos, 132
 Franciscus van Assisi, 41
 Franck, César, 181
 François I, 83, 91
 Furtseva, Ekaterina, 217
 Fux, Johann Joseph, 111
 Gabrieli, Andrea, 246
 Gabrieli, Giovanni, 246
 Gandhi, Mahatma, 216
 Gardano, Angelo, 99
 Gasparin, Adrien de, 145
 Gigas, Johannes, 115
 GILLES, JEAN, 110, 121–30
 Glass, Philip, 302
 Gombert, Nicolas, 91, 94
 Górecki, Henryk, 267
 Gossec, François-Joseph, 109, 110
 Gregorius I de Grote, paus, 40
 Hadrianus I, paus, 23, 39
 Hamelle, Jacques, 183
 Händel, Georg Friedrich, 137, 138
 Hanslick, Eduard, 167, 169
 Harper, Heather, 217
 Hartker, 44
 Hasse, Johann Adolf, 111
 Haydn, Michael, 101, 111
 Heinrich II Posthumus, 112
 Helmbold, Ludwig, 115
 Hendrik VII, 65
 Herman, Nikolaus, 115
 Hiëronymus, 23
 Hilliard Ensemble, 293, 296
 Hindemith, Paul, 193
 Hitler, Adolf, 262
 Hofmann, Leopold, 137
 Huber, Klaus, 196
 Hymonides, Johannes, 40
 Isabella, 91
 Jahn, Hans Henny, 255, 257
 James, David, 293
 Jessenin, Sergej Alexandrovitsj, 256
 Johannes Paulus II, paus, 266, 267
 Johannes XXIII, paus, 261
 Jomelli, Niccolò, 109
 Joyce, James, 255, 257
 Kabalewski, Dimitri, 194
 Karel de Grote, 23, 39
 Karel V, keizer, 91
 Kerll, Johann Kaspar, 111
 Khaddafi, Mo'amar, 291
 King, Martin Luther, 246
 Kolbe, Maximiliaan, 267
 Kubrick, Stanley, 240
 Kurtág, György, 194
 LASSUS, ORLANDUS, 41, 54, 56, 98–104
 Laugier, Marc-Antoine, 122
 Le Guennant, Auguste, 210

- le Roy, Adrian, 83, 99
 Leo x, paus, 83
 Leon, Johann, 115
 Liebknecht, Karl, 203
 LIGETI, GYÖRGY, 192, 193, 194, 195, 232–43, 264
 Liszt, Franz, 111, 182
 Lotti, Antonio, 109
 Louis Philippe, 144
 Louis XI, 59
 Louis XII, 83
 Louis XIV, 122
 Louis XV, 121, 122
 Luther, Martin, 27, 82, 112, 115, 117, 157, 159, 160
 Lutoslawski, Witold, 265
 Luxemburg, Rosa, 194, 203, 204
 Mahadevi, Akka, 302, 306
 Maharshi, Sri Ramana, 302
 Mahler, Gustav, 261
 Majakovski, Vladimir, 255, 256, 257
 Mansur-al-Hallaj, 302
 Manzoni, Alessandro, 168
 Mao, 262
 Maritain, Jacques, 245
 Martin, Frank, 192
 Massenet, Jules, 181
 Maunder, Richard, 135
 Meghrahi, Abdelbaset, 291, 292
 Mellet, Simon, 58
 Mendelssohn, Felix, 289
 Messiaen, Olivier, 209, 262, 301
 Michelangelo, 91
 Milhaud, Darius, 262
 Mirandola, Pico della, 294
 Molinet, Jean, 73
 Monteverdi, Claudio, 109
 MORALES, CRISTÓBAL DE, 53, 54, 82, 90–97, 104
 Mouton, Jean, 82
 Mozart, Constanze, 132, 133
 MOZART, WOLFGANG AMADEUS, 101, 109, 111, 131–43, 169, 175, 188
 Niedermeyer, Louis, 182
 Niemetschek, Franz Xaver, 132
 non Papa, Clemens, 54
 Nono, Luigi, 233
 Ochs, Siegfried, 161
 OCKEGHEM, JOHANNES, 41, 53, 54, 57–63, 65, 67, 68, 69, 73, 74, 85, 103
 Orff, Carl, 284, 286
 Owen, Wilfred, 193, 217, 220, 221, 223, 224, 225, 226, 228, 229, 231
 Palestrina, Giovanni Pierluigi da, 54, 82
 Papandreou, George, 255
 Paramahansa, Sri Ramakrishna, 302
 Pärt, Arvo, 302
 Paulus, 33, 160
 Paulus III, paus, 90, 91
 Pears, Peter, 216
 PENDERECKI, KRZYSZTOF, 192, 193, 194, 195, 196, 265–78
 Pepijn de Korte, 23, 39
 Pius v, paus, 42
 Pizzetti, Ildebrando, 192
 Plato, 254
 Poulenc, Francis, 245
 Pound, Ezra, 257
 Prioris, Johannes, 53, 83
 Puccini, Giacomo, 289
 Puskin, Alexander, 132
 Quickelberg, Samuel, 98
 Rameau, Jean-Philippe, 122
 Ravel, Maurice, 209
 Reich, Steve, 302
 Reinthaler, Carl, 154
 Rice, Tim, 280
 RICHAFORT, JEAN, 41, 53, 59, 82–89, 93, 100
 Rihm, Wolfgang, 194
 Rimsky-Korsakov, Nikolai, 132
 Rochlitz, Friedrich, 132
 Roger-Ducasse, Jean, 183
 Ronsard, Pierre de, 82, 98
 Rossini, Gioacchino, 110, 168
 Rostropovich, Mstislav, 216, 267
 Rumi, Mawlana Jalal ad-Din Muhammad, 302, 306
 Rutter, John, 183, 193
 Saint-Saëns, Camille, 110, 181, 182, 188
 Salieri, Antonio, 132
 Sandström, Sven-David, 193
 Savall, Jordi, 93, 94, 95
 Scarlatti, Alessandro, 246
 Schaffer, Peter, 132
 Schein, Johann Hermann, 160
 Schnittke, Alfred, 192, 194
 Schönberg, Arnold, 195, 245
 Schönberg, Claude-Michel, 280
 Schulte Nordholt, Jan Willem, 33
 Schumann, Clara, 156, 157
 Schumann, Robert, 111, 152, 155, 156, 182
 SCHÜTZ, HEINRICH, 27, 111, 112–20, 157, 160, 166
 Schwitters, Kurt, 257
 Seeger, Helen Buchanan, 196, 246
 Seeger, Stanley, 246
 Sermisy, Claudin de, 53, 83
 Sforza, Hermes, 65
 Shakespeare, William, 255
 Soedekina, Vera, 245
 Spence, Basil, 216
 Stockhausen, Karlheinz, 233, 261
 Strauss, Richard, 261
 STRAVINSKY, IGOR, 195, 196, 244–53, 271, 301, 302
 Süßmayr, Franz Xaver, 133, 135, 140, 141, 142, 143
 TAVENER, JOHN, 193, 196, 301–10
 Tertullianus, 23
 Tournemire, Charles, 206
 VERDI, GIUSEPPE, 110, 111, 167–80, 185, 220, 221, 224
 Victoria, Tomas Luis de, 54
 Vishnevskaya, Galina, 216, 217
 von Biber, Franz Ignaz Heinz, 111
 Wagner, Richard, 198, 261, 262
 Wałęsa, Lech, 265
 Walsegg zu Stuppa, graaf, 131
 WEBBER, ANDREW LLOYD, 195, 196, 279–90
 Webber, Julian Lloyd, 280
 Webber, William Lloyd, 280, 281, 290
 Webern, Anton, 245, 249
 WEILL, KURT, 193, 194, 195, 197–205
 Weöres, Sándor, 257
 Whitman, Walt, 193
 Wilhelm, hertog, 99
 Wilhelm, keizer, 155
 Wittgenstein, Ludwig, 257, 261
 Wojtyła, Karol Józef, 266
 Wyszyński, Stefan, 267
 Zelenka, Jan Dismas, 111
 ZIMMERMANN, BERND ALOIS, 193, 195, 196, 254–64

Over de auteurs

MAARTEN BEIRENS is postdoctoraal onderzoeker (fwo) aan de onderzoekseenheid Musicologie van de K.U.Leuven. Daarnaast is hij actief als muziekcriticus, onder meer voor De Standaard, Staalkaart en Klara. Hij publiceert regelmatig over nieuwe muziek, zowel in wetenschappelijke als in populaire media.

PIETER BERGÉ doceert muziekgeschiedenis en -analyse aan de onderzoekseenheid Musicologie van de K.U.Leuven. Hij publiceerde onder meer 'Als Orpheus zingt...' (met Mark Delaere), 'Mozart 06' (met Ignace Bossuyt), en 'Carl Philipp Emanuel Bach'. Hij geeft regelmatig lezingen, cursussen en concertinleidingen voor een breed publiek.

IGNACE BOSSUYT, prof. emeritus van de onderzoekseenheid Musicologie van de K.U.Leuven, publiceerde diverse monografieën over componisten en hun werk (o.m. Willaert, Schütz, Vivaldi, Haendel, Bach, Telemann, Mozart, Haydn, Boccherini, en Mendelssohn). Hij is een vaste docent van de Vrije Universiteit Davidsfonds en van diverse Universiteiten Derde Leeftijd, en geeft geregeld inleidingen op concerten in het Concertgebouw in Brugge.

KRISTOF BOUCQUET is wetenschappelijk medewerker aan de onderzoekseenheid Musicologie van de K.U.Leuven. Behalve over muziekhistoriografie en analyse publiceerde hij over de liederen van Brahms en Schumann in de 'Concertgebouwcahiers'.

DAVID BURN is docent aan de onderzoekseenheid Musicologie van de KULeuven, en is gespecialiseerd in de muziek tot 1750. Hij werkt samen met oude muziekensembles zoals Capilla flamenca, en leidt momenteel een project dat zich inzet voor de maatschappelijke valorisatie van renaissancemuziek.

JAN CHRISTIAENS doceert muziekethica en muzieksociologie aan de onderzoekseenheid Musicologie van de K.U.Leuven. Hij geeft regelmatig concertinleidingen in het Concertgebouw Brugge en publiceerde onder meer 'Steinway 170' (met Elise Simoens) en 'Robert Schumann' (Concertgebouwcahier).

KLAAS COULEMBIER is als onderzoeker (fwo) verbonden aan de onderzoekseenheid musicologie van de K.U.Leuven, waar hij een doctoraat voorbereidt over hedendaagse muziek. Hij schrijft regelmatig programmateksten en geeft tal van concertinleidingen. Hij publiceerde ondermeer een essay over ensemblemuziek in Vlaanderen sinds 1950 (uitgegeven door MATRIX).

PAULINE DRIESEN studeerde musicologie aan de K.U.Leuven en is thans als assistente verbonden aan de vakgroep Kunst-, Muziek- en Theaterwetenschappen van de UGent waar ze een doctoraat voorbereidt over de muziektheaterwerken van Luigi Nono. Zij verzorgt tal van concertinleidingen en schrijft regelmatig programmateksten.

YVES KNOCKAERT doceert muziekfilosofie en nieuwe muziek aan het Lemmensinstituut te Leuven en geeft lezingen voor diverse organisatoren in het cultuurveld. Hij publiceerde onder meer 'Wendingen', 'Muziek van de voorbije eeuw' (met Boudewijn Buckinx) en werkte mee aan didactische boeken zoals 'Da capo' en 'Kunst & co'. Momenteel bereidt hij een doctoraat voor over Wolfgang Rihm aan de onderzoekseenheid Musicologie van de K.U.Leuven.

KATHERINA LINDEKENS is als onderzoekster (fwo) verbonden aan de onderzoekseenheid Musicologie van de K.U.Leuven, waar ze een proefschrift voorbereidt over poëzie en muziek in de Engelse barokopera. Tussen 2008 en 2011 werkte ze als programmator oude muziek bij het Concertgebouw Brugge. Ze heeft een bijzondere belangstelling voor de raakvlakken tussen literatuur en muziek, zoals onder meer blijkt uit haar artikel over muziek in de romans van Jeroen Brouwers (in *De Parelduiker*).

PIETER MANNAERTS is postdoctoraal onderzoeker aan de onderzoekseenheid Musicologie van de K.U.Leuven, met als specialisatie gregoriaans en middeleeuwse muziek. Hij publiceerde onder meer 'Beghinae in cantu instructae', 'Cantus Tungrensis' en 'Het geheugen van de geluidsfabriek' (met Mark Delaere, Veronique Verspeurt en Kristin Van den Buys). Hij is curator van de tentoonstelling 'Goddelijke Klanken' in M (Leuven) en is hoofddocent aan het Centrum Gregoriaans (Drongen).

SIMON VAN DAMME doctoreerde aan de onderzoekseenheid Musicologie van de K.U.Leuven over de polyfonie van Adriaan Willaert. Hij geeft regelmatig cursussen bij Universiteit Vrije Tijd van het Davidsfonds en is ook muzikaal actief als koorzanger en -dirigent van voornamelijk oude muziek.

JAN VANDENHOUWE studeerde musicologie aan de K.U.Leuven, waarna hij onder meer werkzaam was als muziek- en operarecensent voor De Standaard. Tot 2009 werkte hij als muziekdramaturg met Gerard Mortier in de Opéra national de Paris. De voorbije jaren was hij artistiek coördinator van het Concertgebouw Brugge. Momenteel werkt hij als muziekdramaturg met regisseurs als Alain Platel en Johan Simons.

Lipsius Leuven is een imprint van Universitaire Pers Leuven

Eerste druk uitgegeven in 2011. © Universitaire Pers Leuven. Alle rechten voorbehouden.

e-PDF uitgegeven in 2021 door Universitaire Pers Leuven / Leuven University Press / Presses Universitaires de Louvain. Minderbroedersstraat 4, B-3000 Leuven (Belgium).

© redactie: Pieter Bergé en Jan Christiaens, 2021

© bijdragen: de respectievelijke auteurs, 2021

Dit boek werd uitgegeven met een Creative Commons Attribution Non-Commercial Non-Derivative 4.0 Licentie.



Voor meer details over Creative Commons licenties, zie: <http://creativecommons.org/licenses/>
Referentie aan deze uitgave: Pieter Bergé en Jan Christiaens (red.). *Dies irae. Kroniek van het requiem*. Leuven: Leuven University Press, 2021. (CC BY-NC-ND 4.0)

ISBN 978 90 5867 880 5 (Paperback, 2011)

e-ISBN 978 94 6166 430 3 (e-PDF, 2021)

<https://doi.org/10.11116/9789461664303>

D/2011/1869/54

NUR: 662

Ontwerp: Van Looveren & Princen