

Programmainformatie

W.A. Mozart - *Requiem*

F. Schubert - *Symfonie no. 8*
(*'Onvoltooide'*)

Franz Liszt - *Totentanz*

Utrechts Studenten Koor & Orkest

najaar 2021

Programmainformatie 6e jaargang, nr. 1

Uitgave van het Utrechts Studenten Koor en Orkest

Auteurs | Anouk Boon, Cornelis Bouter, Jan Huizinga, Lars van den Berg, Lisa Lenderink, Michael Huijbregts, Roselinde Wijnands, Stijn Bruning, Stijn Janssen, Sierk IJsselstein Mulder

Lay-out | Stijn Bruning

De Pico (programmainformatiecommissie) bestaat uit:

Abe Wolthuis

Anouk Boon

Cornelis Bouter

Esmée Soetekouw

Jan Huizinga

Joris van Son

Joshua Wensink

Justus van Iterson

Lars van den Berg

Lisa Lenderink

Michael Huijbregts

Roselinde Wijnands

Stijn Bruning (hoofdredacteur)

Stijn Janssen

Inhoudsopgave

<u>Biografie Mozart</u>	4
<u>Biografie Schubert</u>	6
<u>Biografie van Liszt</u>	8
<u>Het <i>Requiem</i> van Mozart</u>	11
<u>Schuberts <i>Achtste symfonie</i> (de 'Onvoltooide')</u>	15
<u>Liszts <i>Totentanz</i></u>	16
<u>De dodendans</u>	18
<u>Feit en fictie in <i>Amadeus</i></u>	21
<u>De liturgie van het requiem</u>	23
<u>"Requiems" of "requia"?</u>	29
<u>Wat is een symfonie?</u>	30
<u>Test: welk requiem past het best bij jou?</u>	33
<u>Tekst <i>Requiem</i></u>	36

Biografie Mozart

door Anouk Boon

Velen hebben het requiem dat we nu instuderen voltooid, maar het begin is geschreven door de enige echte Wolfgang Amadeus Mozart. Mozart stierf op 35 jarige leeftijd, voordat hij de kans had het requiem af te maken. Maar wat heeft Mozart zoal wél gedaan voor zijn dood?



Jeugd

Op een schaal van Bach tot Namavar is Mozart op ongeveer een kwart (namelijk 1756) geboren. Degenen die mee waren op tournee 2018 hebben zijn geboortehuis in het

Oostenrijkse Salzburg kunnen bekijken. Mozart groeide op in een muzikale familie. Zijn vader was componist en violist en gaf zijn kinderen muzieklessen. De lessen van zijn vader brachten Mozart onder invloed van Noord-Duitse componisten (o.a. Bach en Telemann). Mozart bleek een ‘wonderkind’ te zijn: op jonge leeftijd speelde hij klavecimbel, orgel en viool en componeerde en dirigeerde hij muziek.

Mozarts eerste publieke optreden was, voor zover bekend, toen hij vijf jaar oud was (1761). Al snel zouden optredens niet meer beperkt zijn tot zijn geboortestad. Mozarts vader wilde het talent van zijn kinderen (ook Mozarts zus Nannerl had muzikaal talent) tentoonstellen. Slechts een jaar na Mozarts eerste optreden vertrok het gezin naar München, Wenen en Linz. Om breder publiek te vinden, vertrok de familie in 1763 voor een Europese tour. Onder andere Duitsland, België, Nederland en het Verenigd Koninkrijk werden aangedaan. Onderweg gaf de familie concerten voor andere componisten, belangrijke landeigenaren, prinses, prinsessen en koningen. Mozarts muziek (sonates voor viool en piano) werd voor het eerst gepubliceerd. In 1766 keerde de familie terug naar Salzburg.

Solo-carrière

Mozarts muzikale vaardigheden bleven groeien. In 1769 werd hij op 13-jarige leeftijd benoemd tot onbetaald concertmeester aan het hof van de aartsbisschop van Salzburg. Vanaf dat moment trad hij zonder zijn zus op en reisde hij regelmatig samen met zijn vader. Mozart boekte grote successen. Hij ontving de Orde van de Gulden Spoor van de paus (1770) en zijn opera *Mitridate* werd goed ontvangen. Ook ontving hij diploma's van de Accademia Filarmonica in Verona en Bologna. De vele reizen die Mozart met zijn vader maakte hadden ook hun weerslag: in 1777 werden beiden (Mozarts vader was op dat moment vice-kapelmeeester) ontslagen uit het hof van de aartsbisschop.

Op zoek naar werk vertrokken Mozart en zijn ouders naar Parijs. In deze tijd ontwikkelde Mozart naast interesse voor muziek ook interesse voor vrouwen. Tijdens tussenstops op weg naar Frankrijk werd hij verliefd op zijn nichtje (Maria Anna Thekla) en later op een zangleerling (Aloysia Weber). Ze wisselden een aantal pikante brieven uit. Met zijn moeder aangekomen in Parijs ging het financieel moeizaam. Mozart werd vooral uitgenodigd om gratis concerten te geven en verdiende nauwelijks geld. Zijn moeder trok zich terug en werd eenzaam en ziek. Na een weeken durend ziekbed overleed ze. Mozart reisde alleen terug naar München, waar hij verbleef bij de familie Weber. Toen hem duidelijk werd dat zijn zangleerling Aloysia Weber niet met hem samen wilde zijn kwam Mozart terug naar Salzburg.

De goede jaren

Opnieuw werd Mozart aangesteld aan het bisschoppelijk hof van Salzburg, dit keer betaald. Hij musiceerde, dirigeerde het jongenskoor en componeerde. Mozart voelde zich echter niet gewaardeerd en een uitbarsting leidde wederom tot zijn ontslag. Hij keerde terug naar de familie Weber, waar hij verliefd werd op de tweede dochter (Constanze Weber). Vader Leopold wilde hier niets van weten en beval Mozart uit de buurt van de familie te blijven. Mozart trouwde desondanks in 1782 met Constanze. Goedkeuring van zijn vader arriveerde achteraf alsnog. Muzikaal ging het voorspoedig met Mozart. Hij gaf muzieklessen en meerdere van zijn in deze periode geschreven grote werken werden uitgevoerd. Ook na het overlijden van zijn vader (1787) bleven de goede jaren aan. Mozart werd aangesteld als hofcomponist en later kamermusicus aan het hof van Jozef II, die een groot muzikliefhebber was.

De achteruitgang

Na de dood van Jozef II (1790) eindigde Mozarts carrière aan het hof. Hij werd onbetaald assistent van Hofmann, in de hoop ooit kapelmeester te worden. Om zijn dure leven te bekostigen componeerde en dirigeerde hij vele werken, zoals *Die Zauberflöte*, in opdracht. Door het harde werken raakte Mozart langzaam oververmoeid en kreeg hij last van depressies en waanbeelden. In de loop van een aantal maanden werd hij zieker en zieker. In deze periode begon Mozart aan het schrijven van het *Requiem*. Dit en enkele andere werken bleven onvoltooid achter na zijn dood (1791).

Biografie Schubert

door Roselinde Wijnands

Franz Peter Schubert (1797-1828) was een Oostenrijkse componist die geldt als een van de eerste vertegenwoordigers van de zogenaamde ‘romantische’ stijlperiode. Schuberts vader was onderwijzer en muziekliefhebber; hij gaf Franz zijn eerste muzieklessen. Van zijn broer kreeg hij pianoles. Schubert was uitzonderlijk begaafd, maar het schijnt dat noch hijzelf, noch zijn vader en broer, de werkelijke grootheid van zijn talent geheel onderkenden, zodat niet direct actief gezocht werd naar een erkende muziekpedagoog, en evenmin veel aandacht werd besteed aan de talloze composities van de kleine meester. Van zijn jeugdwerk is zo goed als alles verloren gegaan.



Franz' goede sopraanstem bracht hem via wat omwegen in de keizerlijke hofkapel te Wenen, en daar kreeg hij voortreffelijk onderwijs van niemand minder dan Antonio Salieri, een der grootste meesters van het toenmalige Wenen. Na zijn stemwisseling was het echter met zijn goed verzorgde leventje gedaan, hij moest zijn functie opgeven en werd hulponderwijzer bij zijn vader, een baantje dat hij met tegenzin vervulde.

In deze periode werd hij zich bewust van zijn roeping als componist, hij begon zijn werken te nummeren en wijdde zich aan het consequent en systematisch uitwerken van een groot aantal projecten. Vele uren per dag noteerde hij de me-

lodieën die hem schijnbaar eindeloos te binnen schoten. Zo ontstonden liederen, strijkkwartetten, pianowerken, en symfonieën. In 1818 nam hij ontslag als hulponderwijzer. Hij solliciteerde naar een aantal muzikale betrekkingen, maar kreeg de gewenste aanstellingen niet. Ondertussen ging hij door met componeren en raakte hij er steeds meer van overtuigd dat hij niet alleen musicus moest worden, maar specifiek componist. Toen hem dan ook in 1822, een baan werd aangeboden als hoforganist weigerde hij deze. Liever dan zich te binden aan een aantal taken die met componeren weinig te maken zouden hebben, bleef hij geheel vrij. De armoede die daarvan het gevolg was, nam hij voor lief. Hij richtte zijn leven zo eenvoudig mogelijk in en omringde zich met vrienden, voornamelijk musici en schrijvers. Hij componeerde zes dagen in de week van 's morgens vroeg tot in de avond.

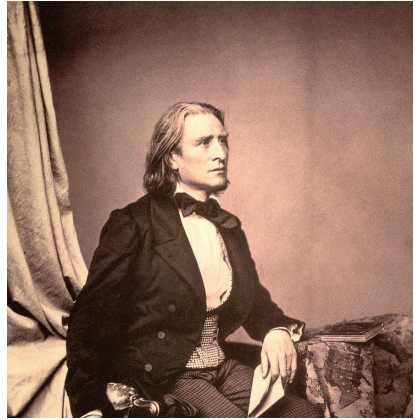
Veel geld leverden zijn composities nog niet op. De naam Schubert kreeg wel een zekere klank. In 1825, toen zijn werken regelmatig gedrukt werden, ontmoette hij de 30 jaar oudere bariton Michael Vogler. Vogler interesseerde zich bijzonder voor de vele liederen van Schubert en liet er tientallen van op zijn programma's plaatsen. In kleinere plaatsen kreeg Schubert succes maar in Wenen bleef hij onopgemerkt. Hij probeerde Goethe, Beethoven en vele anderen voor zich te interesseren, maar met geen of weinig succes.

In 1828 gaf Schubert een concert met alleen maar eigen werken. Dit concert werd een daverend succes, maar helaas een succes dat te laat kwam. Zijn laatste jaren leed Schubert aan depressies. Hij stierf in 1828 op jonge leeftijd aan tyfus: Schubert werd slechts 31 jaar oud. Hij heeft bijna 1000 werken geschreven met onder andere een schat van 600 liederen.

Biografie van Liszt

door Michael Huijbregts

Eigenlijk vind ik biografieën van componisten zelden interessant, maar voor Franz Liszt maak ik graag een uitzondering. Zijn levensverhaal is zeer gelaagd: hij stond bijvoorbeeld bekend als fervent rokkenjager, maar besloot op latere leeftijd priester te worden. Alhoewel hij geen enkel stuk heeft geschreven waarvan iedereen de melodie kent (zo'n componist was hij niet), zijn er weinig muziekgeschiedenissen te lezen waar hij geen rol in heeft gespeeld.



Liszt werd in 1811 geboren in het (toen nog) Hongaarse dorp Raiding. Alhoewel de Hongaren dit wapenfeit voldoende vinden om hem tot een van hun nationale symbolen te bombarderen, is de relatie tussen Liszt en Hongarije flinterdun. Het is waar dat Liszt een paar Hongaarse rapsodieën schreef (hij schreef overigens ook wat Spaanse rapsodieën), benefietconcerten hield toen de Donau buiten haar oevers trad en een belangrijke rol speelde bij de oprichting van het conservatorium van Budapest. Daarentegen sprak hij bijvoorbeeld geen Hongaars en is hij na zijn jeugd jaren niet meer vast teruggekeerd naar Hongarije. Vanwege Liszts Hongaarse roots vlieg je tegenwoordig wel op het Ferenc Liszt International Airport in Budapest. Dat is wel een gepaste keuze, Liszt hield immers enorm van vleugels.

Al vroeg bleken de connecties van Franz' vader, Adam Liszt, van groot belang. Adam werkte als secretaris voor de invloedrijke vorstenfamilie Esterhazy. Toen Liszt net tien geworden was, mocht hij voorspelen voor de Esterhazy's. Het resultaat was verbluffend. De vorsten verzamelden een stipendium voor Franz en zijn vader nam zijn zoon op sleeptouw, in eerste instantie naar Wenen, later door heel Europa.

In Wenen kreeg Liszt les van de allerbesten, Carl Czerny en Antonio Salieri (voor meer over hem, lees het artikel van Cornelis over de film *Amadeus*). Langzaam aan won hij in Wenen terrein en werd hij een bekende gast aan de hoven. Ook ontmoette hij Beethoven, die naar een van Liszts concerten ging. Volgens de

overlevering zou Beethoven zo onder de indruk zijn geweest van het talent van Liszt, dat hij hem een kus op zijn voorhoofd zou hebben gegeven. Dat is waarschijnlijk nooit gebeurd, maar het is een hardnekkige mythe geworden. Liszt, die veel werk van Beethoven speelde en zich in zijn kunst veel door Beethoven heeft laten leiden, vond deze mythe alleen maar prettig en hield het verhaal dan ook graag in stand.



Liszt speelt piano onder het toezien oog van Beethoven

Toen Franz dertien werd, besepte vader Adam Liszt dat de wereld klaar was voor zijn zoon. Ze reisden naar Parijs en gingen daar een korte tijd wonen. Het toeval wilde dat ze in dezelfde buurt neerstreken als de familie van pianobouwer Sébastien Erard. Deze Erard had net voor de komst van Liszt een grote technische ontwikkeling gedaan. Zijn piano double échappement bevatte een techniek waardoor een toets meerdere keren in korte tijd aangeslagen kon worden. Op deze leeftijd kon Liszt al dusdanig virtuoos spelen, dat hij deze ontdekking omarmde en dat hij zijn Franse concerten uitging voeren op deze speciale vleugels. Later dat jaar ging hij op tournee in Engeland, waar hij naast concertpianist ook PR-man voor de firma Erard was. Met Liszt reisden nog enkele tientallen concertvleugels mee. Op enkele van die vleugels speelde Liszt zelf de concerten, de andere werden verkocht aan welgestelde leden van het publiek. Dit was een unicum in deze tijd.

Zijn tienerjaren slijt Liszt al tourend door Europa met zijn vader. Toen zijn vader echter overleed, kwam Franz in een diepe existentiële crisis. Het reizen was toentertijd nog een onprettige onderneming, het virtuozenbestaan begon hij beu te worden en hij zocht naar nieuwe wegen om zijn kunstenaarschap vorm te geven. Hij begon veel te lezen, waaronder de werken van Dante. Hij zag nog niet direct een uitweg aan zijn bestaan als rondtorende circusartiest, maar merkte wel dat hij ook bepaalde andere behoeftes had. Liszt stond in deze tijd bekend als een verleider, met een speciale voorliefde voor adellijke dames. Zijn versiertruc was eenvoudig, doeltreffend en een teken dat ook de wijze van flirten historisch sterk veranderlijk is. Tijdens zijn concerten nam hij plaats achter zijn vleugel,

ging spelen en keek het gehele concert de dame die hij wilde veroveren recht in de ogen aan, alsof hij voor haar dit concert aan het spelen was. Nu zouden we dit toch als ietwat vreemd bestempelen, maar de etiquette was toen behoorlijk anders dan nu. Zo was stalking ook een geaccepteerde manier om een vrouw het hof te maken.

In 1834 was het goeddeels gedaan met deze frivoliteiten. Liszt wist een vrouw aan de haak te slaan, de weledelgeboren mevrouw Marie d'Agoult, en dit keer was het menens. En Marie d'Agoult was niet zomaar een vrouw: ze was namelijk van adel. Dit was toentertijd ongebruikelijk en d'Agoults keuze voor een frivole virtuoos zette kwaad bloed. De relatie viel daardoor niet in goede aarde bij de familie van Marie. Een jaar later moest ze zich noodgedwongen distantiëren van de familie en trok met Liszt de wijde wereld in. Deze opofferingen waren het uiteindelijk niet waard: na het krijgen van twee kinderen (Cosima – de latere vrouw van Richard Wagner – en Daniël), bleek toch Liszt het vele reizen niet kon combineren met zijn rol als familieman. Hij verbrak de relatie en ging nog een paar jaar door het leven als virtuoos.

De volgende aanvaring met een vrouw van adel veranderde het leven van Liszt volledig. Liszt kreeg een relatie met de getrouwde Carolyne Sayn-Wittgenstein. Zij overtuigde Liszt om te stoppen met zijn concerttours en zich te richten op zijn composities. Dit was met succes: Liszt had al een aanstelling aan het hof van Weimar als gastdirigent en besloot dat Weimar de beste kansen bood voor een ander leven. Hij besloot er te wonen, niet veel later gevolgd door Sayn-Wittgenstein, al bleven ze ongetrouwd. Wat volgde was de periode waarin Liszt zijn grootste werken schreef: de *Pianosonate in b*, de *Faust*- en *Dante*-symfonieën en zijn onvolprezen pianoconcerten. In deze periode schreef hij ook de *Totentanz*.

Hoe eindigt het met Liszt? Op den duur kon Liszt zich niet meer vinden in de functie van kapelmeester in Weimar. Toen hij na de première van Peter Cornelius' *Barbier van Bagdad* in een politieke rel terecht kwam was dat de druppel en hij verkaste naar Rome. Daar onderging Liszt een ware transformatie. Hij zocht vergeving voor zijn vroegere zonden en ging het klooster in. Daarna besteedde hij zijn tijd tot zijn dood met doceren en het componeren van experimentele, soms godsdienstige composities. Franz Liszt stierf op 31 juli 1886 in Bayreuth.

Het *Requiem* van Mozart

door Stijn Bruning

Het *Requiem* van Mozart is een van de bekendste stukken uit de klassieke muziek: nummer 2 op de klassieke Top 400 van Radio 4, net achter de *Matthäus-Passion*. Voor een deel komt de populariteit van het *Requiem* uiteraard door de prachtige muziek: het begin van de *Introitus*, het *Dies irae*, het *Lacrimosa*, het werk staat vol met onvergetelijke momenten. Er bestaan echter ook veel verhalen en mythes omtrent dit requiem, onder meer dankzij de film *Amadeus*. Deze mythes zullen ook aan de populariteit van het werk bijgedragen hebben. Dat terwijl de echte geschiedenis van het werk ook interessant is.

Allereerst: de film *Amadeus* is grotendeels fictief. Hoewel er tussen Salieri en Mozart wellicht enige rivaliteit bestond, waren ze geen aartsvijanden: ze hebben zelfs ooit samen een (korte) solocantate geschreven. De echte Salieri was niet de jaloerse obsessieveling uit de film en had met het ontstaan van het *Requiem* niks te maken. In *Amadeus* is het Salieri die (incognito) Mozart de opdracht geeft een requiem te schrijven; dat verhaal berust niet op waarheid. (Voor meer over Salieri en *Amadeus*, zie het stukje van Cornelis verderop in dit boekje.)

Toch is er een goed verhaal te vertellen over de opdrachtgever van Mozarts *Requiem*. In werkelijkheid schreef Mozart het werk in opdracht van een zekere graaf Franz von Walsegg, wiens vrouw net overleden was. Deze graaf Von Walsegg, een excentrieke muziekliefhebber, had de gewoonte via mysterieuze tussenpersonen composities te bestellen en deze dan in besloten kring uit te voeren. Daarbij beweerde hij dikwijls zelf de componist te zijn. Ook Mozarts *Requiem* had hij als zijn eigen werk willen presenteren. Als de geschiedenis iets anders was gelopen, was het dus misschien graaf Von Walsegg geweest die de tweede plaats van de klassieke Top 400 op zijn naam had staan.

Mozart begon aan zijn *Requiem* in 1791, in de laatste maanden van zijn leven. Naar verluidt (de historici zijn het er niet helemaal over eens) was hij toen al ziek en bovendien overwerkt. Aan de andere kant was zijn carrière net aan het opkrabbelen na een mindere periode; zo schreef hij de succesvolle opera *Die Zauberflöte*, een van zijn bekendste werken. Hoe dan ook, hij stierf korte tijd later en liet bij zijn dood het *Requiem* onvoltooid achter. Het eerste deel (*Introitus*) had hij wel af gekregen en ook het *Kyrie* was praktisch af. Van de *Sequentia*

(het *Dies irae* tot en met het *Lacrimosa*) zijn alleen de koorpartijen en de continuopartij (bas, cello en orgel) door Mozart afgemaakt, op schetsen en ideetjes na die hier en daar bij de andere instrumenten genoteerd zijn. Het *Lacrimosa* breekt na acht maten af. Ook van *Domine Jesu* en *Hostias* had Mozart alleen de koorpartijen en continuopartij geschreven. De door de liturgie voorgeschreven delen *Sanctus* (met *Osanna* en *Benedictus*), *Agnus Dei* en *Communio* zijn niet in Mozarts handschrift overgeleverd.

Het was Mozarts weduwe Constanze die ervoor zorgde dat het *Requiem* voltooid werd. Daarbij zal meegespeeld hebben dat ze het laatste deel van het honorarium van graaf Von Walsegg nog hoopte te incasseren, want de familie Mozart zat krap bij kas. Constanze schakelde de hulp in van enkele van Mozarts collega's. De instrumentatie van het *Kyrie* is vermoedelijk voltooid door ene Franz Xaver Freystädler, een leerling van Mozart. Daarna belandde het werk bij de componist Joseph Eybler, die aan de instrumentatie van de *Sequentia* werkte. Uiteindelijk werd het requiem voltooid door Mozarts assistent en vroegere leerling Franz Xaver Süssmayr. Deze schreef de ontbrekende delen *Sanctus*, *Agnus Dei* en zette de *Communio*-tekst op Mozarts muziek voor *Introitus* en *Kyrie*. Ook het werk van Eybler deed hij over.

Süssmayr was een mindere god: de door hem geschreven delen staan bol van de fouten. Om een voorbeeld te noemen: volgens de regels der kunst (in ieder geval in Mozarts tijd) zouden de twee *Osanna*'s van het *Sanctus* en *Benedictus* in dezelfde toonsoort moeten staan, in dit geval D-groot. Omdat het *Benedictus* daartussenin in Bes-groot staat, schrijft Süssmayr het tweede *Osanna* echter ook in Bes-groot, zodat de hele episode *Sanctus-Osanna-Benedictus-Osanna*, die liturgisch een eenheid vormt, in een andere toonsoort eindigt dan ze begint. Het vreemde is dat er aan het eind van het *Benedictus* een passage voorkomt die naar D-klein lijkt te moduleren; voor een vakman zou het geen probleem geweest zijn de muziek op tijd naar D-groot terug te brengen.

Een interessante hypothese is dat Süssmayr over onbekende schetsen van Mozart beschikte die later verloren zijn gegaan. Misschien was de modulatie terug naar D oorspronkelijk Mozarts idee, maar was Süssmayr niet vakkundig genoeg om er gebruik van te maken. Het idee van verloren kladpapier verklaart ook bepaalde slimmigheden in het *Sanctus* en het *Agnus Dei*: het begin van de sopraanpartij van het *Sanctus* is een citaat van het *Dies irae*, overgezet naar majeur, en de

baspartij van het *Agnus Dei* verwijst naar de openingsmelodie van de *Introitus*. Sommige musicologen betwijfelen dat Süßmayr origineel genoeg was om zelf zulke verwijzingen in de muziek te verwerken.



Het door Süßmayr voltooide requiem werd door Constanze aan graaf Von Walsegg gepresenteerd als geheel het werk van Mozart. Gelukkig leek het handschrift van Süßmayr op dat van Mozart en ook de vervalste handtekening was geloofwaardig. Blijkbaar was graaf Von Walsegg nu ook weer niet zo'n muziekkenner dat hij Süßmayrs middelmatige werk van dat van Mozart kon onderscheiden. De graaf liet het *Requiem* op 14 december 1793 als zijn eigen werk in 'première' gaan. Ondertussen beschikten ook Constanze en de vrienden van Mozart nog altijd over de bladmuziek van het *Requiem*; zij hadden stiekem al op 2 januari 1793 de echte première van het werk georganiseerd. Uiteindelijk zorgden zij er ook voor dat het *Requiem* in 1799 door de uitgever Breitkopf & Härtel werd gepubliceerd. Gaandeweg groeide het werk uit tot een populair repertoirestuk, dat uitgevoerd werd op de begrafenissen van onder meer Haydn, Beethoven en Chopin.

De mythevorming omtrent het *Requiem* kan deels verklaard worden door het bedrog dat Constanze en Süßmayr moesten plegen om het werk als een echt Mozart-werk af te schilderen en door de neiging van Constanze om sterke verhalen te vertellen. Later begon Süßmayr te beweren dat het *Sanctus*, *Benedictus* en *Agnus Dei* juist helemaal zijn eigen composities waren, iets dat musicologen ook betwijfelen, zoals gezegd. Om al deze redenen is het ook voor serieuze musicologen en historici lastig de precieze ontstaansgeschiedenis van het *Requiem* na te gaan en te achterhalen welke passages van Süßmayr en welke van Mozart afkomstig zijn.

De onvolkomenheden in Süssmayrs voltooiing van het *Requiem* hebben velen ertoe aangezet om een eigen voltooiing van het werk te maken. Eén specifieke ontdekking is daarbij van groot belang: de vondst (rond 1960) van enige schetsen van Mozart (verloren kladpapier!), waaronder een melodie voor een fuga op de tekst *Amen*. De meeste musicologen zijn het erover eens dat deze fuga voor het *Requiem* bedoeld was, als afsluiting van de *Sequentia*.

Onder de ‘moderne’ voltooiers van Mozarts *Requiem* verwerpen sommigen veel van Süssmayrs werk: zo laat musicoloog Richard Maunder in zijn voltooiing het *Sanctus*, *Osanna* en *Benedictus* helemaal weg. Er is echter ook wat voor te zeggen dat Süssmayr als geen ander Mozarts bedoelingen kende; hij was immers zijn leerling en in de laatste periode van zijn leven ook zijn persoonlijke assistent. Als er bovendien inderdaad schetsen van Mozart in het werk van Süssmayr verstopt zitten, dan is het zonde die niet te gebruiken. De voltooiing van Robert Levin, die wij uitvoeren, blijft dicht bij het werk van Süssmayr waar mogelijk, maar verbetert diens zwakke momenten waar nodig. Bovendien bevat Levins versie een *Amen*-fuga, gecomponeerd op basis van de teruggevonden schets.

Zoals dit artikel hopelijk heeft aangetoond is het *Requiem* van Mozart niet alleen mooie muziek maar heeft het ook een bewogen geschiedenis, omhuld door mysteriën.

Schuberts *Achtste symfonie* (de ‘*Onvoltooide*’)

door Roselinde Wijnands

De *Achtste symfonie* van Schubert, ook wel bekend als de ‘*Onvoltooide*’, is een goed voorbeeld van een populair en mysterieus werk. Het fragmentarische karakter van Schuberts symfonie in B klein heeft het publiek verbaasd sinds de eerste uitvoering, die zevenendertig jaar na Schuberts dood plaatsvond. Schubert lijkt een symfonie van vier delen te hebben willen schrijven, maar hij voltooide slechts de eerste twee.

Dat een symfonie met zulke opvallende kwaliteiten zou afbreken na slechts twee delen, leek het uit te dagen om het slot te verklaren of, in ieder geval om redenen aan te voeren waarom het nooit werd voltooid. Luisteraars en musicologen hebben geprobeerd verklaringen te vinden voor het raadselachtige feit dat een zo mooi stuk als deze symfonie na twee delen onvoltooid is achtergelaten. In feite was Schubert aan een derde deel, het scherzo, begonnen. Daarvan is een piano-schets overgebleven, waarvan de eerste negen maten georkestreerd zijn, maar geen spoor van een finale. Schubert dateerde het manuscript van de eerste twee delen op 30 oktober 1822. Hij overhandigde het waarschijnlijk aan zijn vrienden als dank voor een diploma dat ze hem hadden uitgereikt, waardoor hij erelid werd van een muziekvereniging.

De twee delen vormen een weergaloos paar. De verbazingwekkende muziek van de *Onvoltooide* is anders dan Schubert's voorgaande composities. De twee delen van de symfonie worden gedomineerd door drievoudige maatsoorten (3/4 en 3/8 maat). Maar als het eerste thema van het *Allegro moderato* vorm krijgt, speelt de pizzicati een tegenstrijdig gevoel van ‘uit balans’ in twee. Met een plotselinge harmonische wending leidt Schubert ons naar het zonnige tweede thema, dat ons eraan herinnert dat Schubert een van de grootste liedcomponisten was. Maar de spookachtige duisternis van de opening is nooit ver weg. De expositie verdwijnt terug in die opening te midden van een dissonantie. Daarna worden we opnieuw geconfronteerd met het openingsthema, dat zich tijdens de doorwerking afspeelt voordat het weer wegzakt in de stille rusteloosheid van de reprise.

Het tweede deel, *Andante con moto*, gaat naar E majeur en opent met een prachtig duet van melodie en tegenmelodie tussen de celli en violen. Terwijl de muziek zich ontvouwt, zijn er echo's van het vorige deel zoals de dalende baslijnen. Het tweede thema keert terug naar een sfeer van rusteloosheid. Luister in dit gedeelte naar het magische moment waarop de hobo het thema van de klarinet overneemt en plotseling in majeur verandert. Tegen het eind is er een kort moment waarop de muziek harmonisch de weg lijkt te verliezen. Een echo van het openingsthema lijkt in de lucht te hangen terwijl wordt gezocht naar een weg vooruit, voordat de muziek vreedzaam tot een einde komt.

Liszts *Totentanz*

door Stijn Janssen

Liszts stuk *Totentanz*, dat het orkest dit programma speelt, is gebouwd rondom een door veel componisten gebruikte melodie, afkomstig van een gezang de Gregoriaanse Requiemmis (de Latijnse tekst die ook in Mozart's requiem wordt gebruikt). In dit gezang wordt beschreven hoe op de Dag des Oordeels ('dies irae' = dag des toorns) de wereld in as vergaat, en alle doden uit hun graven opstaan om streng beoordeeld te worden door de alwetende 'Rechter' (God), die bepaalt of ze naar de hemel mogen of naar de hel moeten. Aardse status (koning of bedelaar) is dan niet meer relevant, iedereen is gelijk en wordt enkel beoordeeld op hun vroomheid.



Deze korte melodie fungeert als leidraad door het stuk, en wordt steeds in nieuwe en verschillende gedaantes gepresenteerd: de compositie is opgedeeld in een introductie, en daarna zes 'varianties', met stuk voor stuk hun compleet eigen karakter. Probeer maar eens goed te luisteren of je elke verschijning van het motief kan horen, soms zitten ze heel goed verstopt! Hint: bij de eerste orkest-inzet is het meteen al raak.

De vroege biograaf Richard Pohl vat de sterk individuele karakters van de 6 variaties op als muzikale uitbeeldingen van verschillende personen. Deze personen delen ondanks hun grote verschillen allemaal het gezamenlijke lot van de dood en komen op de dag des oordeels tegelijk uit hun graven. Zo hoor je volgens Pohl bijvoorbeeld in de introductie een ‘ernstige man’, in de eerste variatie de melodie van een ‘minachtende twijfelaar’, en in de tweede de ‘vluchtige jeugd’. Opvallend in deze tweede variatie zijn de razendsnelle glissando’s op de piano, waarbij de pianist de achterkant van zijn nagels gebruikt om omhoog en omlaag langs de witte toetsen te glijden. In de vierde variatie horen we een biddende monnik, vertolkt door de solopiano in een contrapuntische versie van het motief die sterk doet denken aan Bach’s vierstemmige koralen, en daarop volgend een lieflijke melodie in het hoge register van de piano. Deze variatie is volgens Pohl een vertolking van een teder meisje, wat de fragiliteit van het vergankelijke leven onderstreept. De vijfde variatie lijkt een spelend kind uit te beelden, door een aantal op zijn tijd vooruitlopende Prokofiev-achtige orkestmelodietjes.

In de zesde en laatste variatie horen we een dappere soldaat door verschillende fragmenten zoals een militair hoornsignaal. Dat signaal verwijst misschien ook naar de bazuin uit de *dies irae*-tekst: de *tuba mirum* die zijn geschal over de graven verspreidt om allen naar de troon van God te roepen. Er passeren herinneringen aan het dorp en de mensen die de soldaat achterliet in het vervullen van zijn dienstplicht (zoals de vedels uit de taveerne), het voortmarcheren richting het strijdveld, en de genadeloze confrontatie. Uiteindelijk horen we ook het gekletter van botten, vertolkt door de strijkers, die in plaats van te strijken, het hout van hun strijkstokken gebruiken om tegen de snaren te tikken, een wat modernere ‘extended technique’ genaamd *col legno*.

Aan het einde van het stuk worden de oordelen geveld, wordt de hele boel opgedoekt en bereikt het macabere schouwspel met een duizelingwekkend chromatisch dalende toonladder en over elkaar heen tuimelende hoornsignalen zijn conclusie.

De dodendans

door Lisa Lenderink

Eén van de werken die dit najaar op het programma staan is de *Totentanz* van Liszt: letterlijk vertaald de ‘dodendans’. Dat klinkt als een nogal macaber onderwerp voor een muziekstuk, maar Liszt werkte vanuit een veel oudere traditie. Al eeuwenlang is de dodendans een populair thema in de Europese kunst. Wil je weten waar het thema van de dodendans vandaan komt? Lees dan snel verder en vind onderweg spannende luistertips voor meer muziekstukken met dit macabere onderwerp.

Het thema van dansende doden stamt uit de late middeleeuwen. Vaak wordt de Zwarte Dood van 1348-1351 genoemd als oorsprong van de traditie. In die periode stierf minstens een derde van de Europese bevolking aan de pest; geen wonder dus dat de dood daarna een belangrijk motief werd in de kunst. De eerste nu nog overgebleven afbeeldingen van een dodendans stammen echter uit de vijftiende eeuw. Daarin nodigt de Dood, meestal afgebeeld als skelet, mensen uit voor een laatste dans, waar niemand aan kan ontsnappen. *Memento mori* is de boodschap: gedenk te sterven. De mens moet zich bewust zijn van zijn eigen sterfelijkheid en zich op de dood voorbereiden. Vaak werd de dodendans gecombineerd met een zogenaamde ‘standenspiegel’, waarbij alle rangen en standen van de samenleving worden afgebeeld, van de machtige koning tot de arme boer. De boodschap is duidelijk: in de dood is iedereen gelijk.

Een echte middeleeuwse dodendans is het lied *Ad mortem festinamus*. Het komt uit het *Llibre Vermell de Montserrat*, een collectie teksten van het klooster in Montserrat, in de buurt van Barcelona, verzameld ca. 1396-1399. Er kwamen veel pelgrims op dit klooster af, die vaak in de kerk overnachtten. Blijkbaar wilden de pelgrims graag muziek maken om de tijd te verdrijven, maar dat moest wel een beetje gepast blijven. Daarom stelden de monniken een collectie liederen samen voor pelgrims. Een aantal van deze liederen, waaronder *Ad mortem festinamus*, zijn rondedansen, waarbij waarschijnlijk ook daadwerkelijk gedanst werd. De tekst van het lied (‘Wij snellen ons naar de dood’) gaat over hoe de dood onvermijdelijk is en roept mensen op zich te bekeren van hun zonden. Een schoolvoorbeeld van *memento mori* dus.

Benieuwd op welke muziek die pelgrims dansten? Ga naar <https://www.youtube.com/watch?v=xzAqfYVp9mg>.

Een ander voorbeeld is het vijftiende-eeuwse gedicht *Van der Mollenfeeste* van Anthonis de Roovere. Het gedicht gaat over het rijk van de mollen, wat een metafoor is voor het dodenrijk. Alle standen van de samenleving worden opgeroepen om naar het mollenrijk onder de grond te trekken. Het doet er niet toe wie zij zijn of hoe zij eruit zien, in de dood is iedereen gelijk. Klinkt bekend? Dat kan kloppen: de componist Herman Strategier zette dit gedicht in 1947 voor het USKO op muziek. Het USKO voerde *Van der Mollenfeeste* uit voor het Diëscconcert van de universiteit in 1948 en we zouden het ook spelen en zingen bij de lustrumopera.

Van der Mollenfeeste (nog een keer) luisteren? <https://www.youtube.com/watch?v=tWi7qJRhuOM>.

De dodendans waar de meeste mensen het eerst aan denken is de welbekende *Danse Macabre* van Camille Saint-Saëns. Dit symfonische gedicht voor orkest wordt veelvuldig gebruikt om films (en het Spookslot in de Efteling) van een griezelige sfeer te voorzien. De muziek verklankt verschillende elementen van de dodendans. Zo doet de xylofoon denken aan rammelende botten en speelt de hobo het kraaien van de haan aan het eind van de nacht. Wat een stuk minder bekend is, is dat Saint-Saëns twee versies van de *Danse Macabre* componeerde: een paar jaar voor het beroemde orkestwerk schreef hij een lied voor zangstem en piano. Deze originele *Danse Macabre* gebruikt de tekst van een gedicht van Henri Cazalis, waarin de Dood op zijn viool speelt en de doden uit hun graven komen om te dansen.

De eerste versie van de *Danse Macabre*: <https://www.youtube.com/watch?v=97p-gCKyD7do>.

De orkestversie, voor wie die nog niet kent: <https://www.youtube.com/watch?v=heAOUgdzWiI>.

Het orkest speelt dit programma de *Totentanz* van Liszt, een werk voor pianosolist en orkest. Het werk bevat variaties op de gregoriaanse *Dies Irae*-melodie uit de dodenmis. Daarnaast zet Liszt dissonante klanken en een intense pianopartij in om de duistere boodschap van de muziek kracht bij te zetten.

Liszt zou zich onder andere hebben laten inspireren door een serie houtsneden van Hans Holbein, met een standenspiegel waarin de dood één voor één alle rangen en standen komt halen.

Alvast een voorproefje van het concert? <https://www.youtube.com/watch?v=7nVmFLSV1ok>.

In de loop der tijd ontstonden ook variaties op het dodendansthema. In de beeldende kunst kom je vaak 'de Dood en het meisje' tegen. Franz Schubert schreef een lied voor zang en piano met dit thema. *Der Tod und das Mädchen* is gebaseerd op een gedicht van Matthias Claudius. De pianobegeleiding van dit lied verwerkte Schubert later ook in zijn *Strijkkwartet no. 14*.



Houtsnede van Hans Holbein met muzikale skeletten

Luisteren? <https://www.youtube.com/watch?v=J1y-FYdcQbc>.

Ben je geïntrigeerd geraakt door deze dodendansen? Dan is hier tot slot nog een wat langer muziekstuk om mee af te sluiten. De Duitse componist Hugo Distler schreef een serie van 14 a capella motetten, geïnspireerd op een vijftiende-eeuwse muurschildering in de kerk van Lübeck. In Distlers *Totentanz* worden de motetten afgewisseld met gesproken gedichten, die een gesprek vormen tussen de Dood en zijn slachtoffers.

De Totentanz van Distler: <https://www.youtube.com/watch?v=G8xlzT32l0s>.



Fragment van de Lübecker Totentanz

Feit en fictie in *Amadeus*

door Cornelis Bouter

Al letterlijk 200 jaar doen er geruchten de ronde over de omstandigheden van het overlijden van Mozart, geruchten waarin vaak Antonio Salieri de rol van jaloerse schurk speelt. Al in 1830 schreef Pushkin een kort [toneelstuk](#) waarin Salieri Mozart vergiftigt. Tegenwoordig heeft de film *Amadeus* Salieri bij het publiek geïntroduceerd als jaloerse middelmatige componist. In dit stukje ga ik langs enkele citaten in de film en beoordeel ik ze op de mate van feit tegenover fictie, inclusief links naar interessante muziekfragmenten.

“I was the most popular composer in Europe! I wrote forty opera’s alone.” – Salieri
“Thirty-two years of torture. Thirty-two years of slowly watching myself become extinct.” – Salieri

De film opent met Salieri die in een gesticht is opgenomen na een zelfmoordpoging. Hij is wanhopig omdat de muziek die hij als vrome man heeft gecomponeerd blijkbaar niet wordt gewaardeerd door God. Mozart gaat namelijk de geschiedenis in, terwijl Salieri meent dat hij de tand des tijds niet zal doorstaan, ondanks zijn enorme staat van dienst.

Op dit punt heeft Salieri grotendeels gelijk. Gedurende zijn leven heeft hij inderdaad bijna 40 opera’s geschreven die in heel Europa in de grootste operahuizen zijn opgevoerd, bijvoorbeeld [Axur, re d’Ormus](#) of [Les Danaïdes](#). Al aan het begin van de negentiende eeuw werden zijn opera’s niet meer geprogrammeerd en schreef hij ook geen nieuwe opera’s meer. Dit is niet verrassend, omdat in de tijd van Salieri de productie van nieuwe opera’s veel groter was dan tegenwoordig. Daarom werd er niet omgekeken naar opera’s van enkele jaren oud.

De geruchten en mythes omtrent het overlijden van Mozart zijn zelfs zo oud, dat de roddels over Salieri’s betrokkenheid hemzelf al hebben bereikt. Salieri werd gezien als Italiaan, ondanks dat hij het grootste deel van zijn leven in Wenen werkte. Daarom was hij een makkelijke zondebok voor Duitstalige componisten die de Italiaanse stijl in diskrediet wilden brengen, ondanks dat Salieri stilistisch al naar de Duitse stijl toe was gegroeid.

Aan de andere kant was Salieri ook na het overlijden van Mozart nog in trek als leraar. Hij nam de nieuwe generatie componisten onder zijn hoede. Salieri leek

vooral leerlingen genaamd Franz aan te trekken: Franz Liszt, Franz Schubert en Franz Mozart (jawel, Franz Xaver Mozart, de zoon van... Zijn muziek is te beschrijven als een mix van papa Mozart en Chopin, bijvoorbeeld de [Polonaises mélancoliques](#)).

Tegenwoordig komt er langzamerhand weer meer aandacht voor de muziek van Salieri. Zo bracht Cecilia Bartoli een [album](#) uit met enkel aria's van Salieri. Ironisch gezien komt dit voornamelijk door het negatieve beeld dat *Amadeus* schetst. Zo middelmatig als Salieri wordt weggezet in de film, zo middelmatig kan zijn muziek toch niet geweest zijn als deze in heel Europa werd opgevoerd?

“Why would God choose an obscene child to be his instrument?” – Salieri,
“Whahahahaha, Ha... Ha... Whoe-oe” – Mozart

Mozart heeft in de film de belachelijkste giechel van alle filmpersonages ooit. Dat is in ieder geval voor 100% een feit. Dat hij in het echt ook zo'n rare lach heeft gehad, is helaas niet gedocumenteerd. Laten we daarom aannemen dat hij in het echt geen rare giechellach heeft gehad. Wél goed gedocumenteerd is dat Mozart nogal hield van vieze en vunzige grappen, die hij zelfs in zijn [canons](#) verwerkte.

“You go too fast.” – Salieri, *“It goes with the harmony!”* - Mozart

Aan het eind van de film *Amadeus* componeert Mozart het *Confutatis*, dat dan wordt opgeschreven door een verwarde Salieri, die nauwelijks de muzikale aanwijzingen van Mozart kan volgen. De aanwijzing die Mozart hier geeft is dat bepaalde stemmen moeten worden gedubbeld door de instrumenten. Dat is zo'n simpele suggestie dat het voor een ervaren componist zoals Salieri tweede natuur zou moeten zijn.

Daarnaast staan de blazerspartijen in het *Confutatis* niet eens in Mozarts manuscript. Alleen de koorpartijen en de basale strijkerspartijen zijn opgeschreven. Pas in de afsluiting (“*Oro supplex*”) is er één maat waar blazerspartijen wél zijn uitgeschreven. Zie bijvoorbeeld [deze opname](#) waarin alleen wordt gespeeld wat Mozart daadwerkelijk heeft opgeschreven. Daarom is deze conversatie echt 100% fictie en volledig weerlegd.

Er is nog veel meer geschreven en gemaakt over feit en fictie in *Amadeus*. Een leuk begin is te vinden op YouTube-kanalen [HistoryBuffs](#) en [NostalgiaCritic](#).

De liturgie van het requiem

door Jan Huizinga

In de christelijke traditie stikt het van de missen: huwelijksmissen, avondmissen, kerstmissen, missen ter ere van heiligen en natuurlijk de wekelijkse eucharistievieringen. Een requiem (van *requies*, ‘rust’) is een speciale vorm van mis, die ter nagedachtenis van een overledene uitgevoerd wordt. Net zoals andere missen heeft ook deze dodenmis een specifieke vorm, waarvan de teksten eerst in de traditionele Gregoriaanse gezangen, maar later ook in werken van talloze componisten terug te vinden zijn. In die vorm zijn variaties mogelijk: zo bevatten sommige requiems het gezang *In Paradisum* (bijvoorbeeld dat van Fauré, dat het USKO het vorige najaarsprogramma heeft uitgevoerd) en laten latere composities het *Dies irae* vaak in z’n geheel weg. Voor het gemak behandel ik enkel de tekst zoals die in Mozarts *Requiem* terugkomt.

De liturgie van een requiem is een samenraapsel van gebeden, gedichten en Bijbelse verwijzingen uit allerlei verschillende tijden, die desondanks één geheel vormen. Dit komt door de enorme hoeveelheid intertekstuele verbanden: achter een enkele zin kunnen soms wel tientallen dwarsverwijzingen naar andere teksten schuilgaan. Bij het op muziek zetten en het uitvoeren van zo’n rijke tekst is de betekenis natuurlijk heel interessant. Zoals bekend gaat het over de dood, maar het stuk komt nog meer tot leven als je de tekst preciezer kunt duiden. Wie zijn toch deze David, Michaël en Abraham? Wat voor narigheid speelt zich allemaal op die beruchte *dies irae*? Wat is dat eeuwige licht waarover steeds gezongen wordt? Op dit alles zal ik in het volgende stukje een licht (no pun intended) proberen te werpen.

DEEL 1: INTROITUS

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

Te decet hymnus, Deus, in Sion, et tibi reddetur votum in Jerusalem. Exaudi orationem meam. Ad te omnis caro veniet.

Geef hun eeuwige rust, Heer, en laat het eeuwige licht hen beschijnen. (4 Ezra 2:34, 35)
U, God, moet de lofzang toegebracht worden in Zion, en aan u zal de gelofte betaald worden in Jeruzalem. Verhoor mijn gebed. Tot u komt al het vlees (komen alle stervelingen). (Psalm 65:2)

De tekst van het eerste deel - *Introitus* - is een combinatie van twee citaten: een uit de apocriefe tekst 4 Ezra en een uit de Psalmen. Merkwaardig genoeg is de

allereerste zin van het Requiem dus niet afkomstig uit de gangbare selectie Bijbelboeken, maar uit 4 Ezra, dat zowel in de protestantse als de katholieke traditie niet gebruikt wordt. Desalniettemin werd er door vroege christenen gretig geciteerd uit dit boek. In het Ezra-vers in kwestie wordt God gevraagd om de overledenen eeuwige rust te geven en om het eeuwige licht over hen te laten schijnen. Dit eeuwige licht is een belangrijke rode draad door de hele Bijbel heen: zo is de allereerste uitspraak van God tijdens de Schepping ‘Er zij licht’¹, noemt Jezus zichzelf ‘Het licht der wereld’², en wordt ook God zelf als licht omschreven: ‘God is een licht, in hem is geen enkele duisternis’³.

Het vers uit 4 Ezra wordt in de liturgie vervolgens verbonden aan een tekst uit Psalmen, een oudtestamentische verzameling Joodse hymnen. Psalm 65 is een loflied voor God en bevat een opdracht aan de inwoners van Israël (hoofdstad: Jeruzalem, waar de heilige berg Zion ligt) om God te prijzen. Later werd door christenen aan deze beide plaatsen een diepere betekenis toegeschreven, waardoor Zion en Jeruzalem als metaforen voor de hemel werden opgevat. Hierdoor krijgt de oudtestamentische tekst opeens een nieuwtestamentische lading en blijft de lofzang tot God niet langer tot de aarde beperkt, maar wordt deze ook in de eeuwigheid gezongen, in het zogenaamde hemelse Jeruzalem⁴. (Luistertip: J.S. Bach heeft in [cantate BWV 120](#) dezelfde psalmtekst gebruikt!)

DEEL 2: KYRIE

Kyrie eleison. Christe eleison. Kyrie eleison.

Heer, ontferm u. Christus, ontferm u. Heer, ontferm u.

Deze relatief korte tekst wordt niet alleen in de dodenmis gebruikt, maar vanwege zijn algemene toepasbaarheid ook in andere missen. Het Kyrie is een beknopte smeekbede, waarin de mens om Gods ontferming vraagt. Wanneer deze goddelijke ontferming namelijk ontbreekt, wacht hem de gevreesde Dag des Oordeels...

1 Genesis 1:3

2 Johannes 8:12

3 1 Johannes 1:5

4 Openbaring 21 en 22

DEEL 3: SEQUENTIA: DIES IRAE

Met het *Dies irae* stort Mozart ons dan ook zonder pardon het verderf in. De tekst van het *Dies irae* is een dreigend dertiende-eeuws gedicht dat uit maar liefst negentien strofen bestaat. Deze Dag des Toorns, zo wordt ons in de eerste strofe verteld, is al door de Bijbelse koning David en de Sibillen (waarzegsters uit de Griekse Oudheid) voorspeld.

Allereerst wordt het verschrikkelijke onheil beschreven, dat diegenen te wachten staat die zonder Gods ontferming door het leven zijn gegaan. Wanneer het einde der tijden aanbreekt, roept God (*Iudex*, ‘de Rechter’), begeleid door aardbevingen (*tremor*) en wonderlijk trompetgeschal (*tuba mirum*) alle doden uit hun graf om over hen het Laatste Oordeel uit te spreken. Het zogenaamde Boek des Levens zal worden opengeslagen, waarin de namen van alle verlost en te vinden zijn: zij die naar de hemel mogen. Wiens naam echter niet in dit boek staat, wordt in een poel van vuur geworpen⁵. Elke slechte daad, die voorheen verborgen was, zal aan het licht komen en niets zal onbestraft blijven (*quidquid latet, apparebit // nil inultum remanebit*). Best een ernstige zaak dus. Vandaar dat de ‘Koning van verschrikkelijke verhevenheid’ (*Rex tremendae majestatis*) nogmaals door de zangers aangeropen wordt, om hen van deze verschrikkelijke straf te redden (*salva me*). In het Recordare wijzen zij erop dat Jezus’ lijdensweg (*tuae viae*) en zijn kruisdood een plaatsvervangende straf is voor hun zonden: “Laat Jezus’ ontberingen niet tevergeefs zijn en red ons van deze verschrikkelijke straf!”

De rest van het *Dies irae* wordt gekenmerkt door schrille contrasten: de gezegenden (*benedictis*), de ‘schapen’ van Gods hemelse kudde (*inter oves locum praesta*), worden tegenover de vervloekten (*maledictis*) en de geiten (*haedis*) geplaatst. In het welbekende *Lacrimosa* eindigt het *Dies irae* met wederom een smeekbede om verlossing en eeuwige rust.

5 Openbaring 20:15

DEEL 4: OFFERTORIUM

In het *Offertorium* worden de schrijnende tegenstellingen uit het *Dies irae* nogmaals aan de kaak gesteld. De straffen van de bodemloze hellepoel passeren weer de revue, evenals de angstaanjagende gedachte om in de muil van een leeuw te vallen. Nog een tegenstelling wordt besproken: dat tussen het vallen in duisternis (*Ne cadant in obscurum*, vertolkt door een toepasselijk motief van dalende noten) en het opgenomen worden in het heilige licht. Volgens de tekst-dichter van het *Offertorium* is het de aartsengel Michaël, de belangrijkste van de aartsengelen, die de gelovigen hoogstpersoonlijk dit heilige licht in draagt. Een merkwaardige toevoeging is het *Quam olim Abrahae promisisti et semini eius* ('zoals u ooit aan Abraham en zijn nakomelingen beloofd hebt'). Abraham is een van de oudtestamentische aartsvaders van het Joodse volk. Nergens in het Oude Testament is echter een passage terug te vinden, waarin God expliciet belooft dat de aartsengel Michaël Abraham of zijn nazaten naar een heilig licht toe zal brengen. Wél zou men deze belofte met een goeie portie christelijke herinterpretatie in Genesis 15:5 terug kunnen lezen, als God tegen Abraham zegt: 'Zie op naar de hemel, en tel de sterren, als u ze tellen kunt. Zo zal uw zaad zijn!' Sterren zou je natuurlijk als hoge heilige lichten kunnen zien, die dan weer symbool staan voor Abrahams zaad, de verlostten.

Na deze geruststellende belofte komen we in rustiger vaarwater terecht, namelijk in het *Hostias*. In deze tekst worden gebeden (*preces*), aan God aangeboden, alsof het offers (*hostias*) zijn. Deze gebeden staan ten dienste van de zielen van de overledenen en hebben als doel, dat zij vanuit de dood in het leven mogen overgaan. (En dan komt de reeds bezongen belofte aan Abraham nog een keer om de hoek kijken.)

DEEL 5: SANCTUS

Sanctus, sanctus, sanctus, Dominus Deus Sabaoth.

Pleni sunt caeli et terra gloria eius.

Hosanna in excelsis!

Heilig, heilig, heilig, Heere God van de legermachten.

De hemelen en de aarde zijn vol van uw heerlijkheid. (Jesaja 6:3)

Hosanna in de hoge!

Nu we de helse straffen definitief achter ons gelaten hebben, belanden we in hemelse sferen. En wat is er hemelser dan God zelf te zien, terwijl hij aanbeden wordt door zijn engelen? De tekst van het *Sanctus* is ontleend aan een Bijbels visioen, waarin een aantal serafijnen (weer een andere engelen categorie) rondom de troon van God hem non-stop aan het prijzen zijn.

DEEL 6: BENEDICTUS

Benedictus, qui venit in nomine Domini.

Hosanna in excelsis!

Gezegend hij, die komt in de naam van de Heer.

Hosanna in de hoge! (Psalm 118:25, Mattheüs 21:9)

De tekst van het *Benedictus* is een psalmttekst die ook een belangrijke rol in het leven van Jezus gespeeld heeft. Het is namelijk de begroeting die hij van het volk te horen kreeg toen hij op Palmzondag Jeruzalem binnenreed, enkele dagen voordat hij werd gearresteerd.

DEEL 7: AGNUS DEI

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,

dona eis requiem sempiternam.

Lam van God, dat de zonde der wereld wegneemt, (Johannes 1:29)

geef hun eeuwige rust.

Ook het *Agnus Dei* heeft betrekking op Jezus, nu echter niet meer in de vorm van een koning die feestelijk zijn intrede doet, maar in die van een onschuldig geslacht lam, dat de zonde van de wereld wegneemt: de boodschap van de Evangelien. Het is dus Jezus die hier gevraagd wordt, om door middel van zijn offer de overledenen eeuwige rust te geven.

DEEL 8: COMMUNIO

Lux aeterna luceat eis, Domine,

cum sanctis tuis in aeternum, quia pius es.

Requiem aeternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis,

cum sanctis tuis in aeternum, quia pius es.

Laat het eeuwige licht hen beschijnen, Heer,

met uw heiligen in eeuwigheid, want u bent trouw.

Geef hun eeuwige rust, Heer, en laat het eeuwige licht hen beschijnen,

met uw heiligen in eeuwigheid, want u bent trouw.

In het laatste deel keren we terug bij het eeuwige licht waarmee het *Requiem* begonnen is. Ook qua muziek is het vrijwel identiek aan het eerste deel. Hierdoor worden de gelijkenissen tussen beide teksten en het eeuwige karakter ervan extra mooi uitgelicht. Er valt wellicht een vergelijking te maken met het eerste en het laatste hoofdstuk van de Bijbel: Gods allereerste uitspraak is: 'Er zij licht'⁶, en tegen het einde van het Nieuwe Testament staat dat God zélf het licht is van het hemelse Jeruzalem⁷. Dit licht vormt dus zowel het begin en einde van de Bijbel als het begin en einde van het *Requiem*. Maar daar waar op het eerste deel eerst nog de smeebede van het *Kyrie* volgde, gaat het gebed voor eeuwige rust hier met dezelfde muziek in vervulling. Hoe moet je in hemelsnaam het concept van een eeuwigheid in een eindig stuk van vijftig minuten vatten? Nou, zo dus.

6 Genesis 1:3

7 Openbaring 22:5

“Requiems” of “requia”?

door Sierk IJsselstein Mulder (uit de Pico-archieven)

‘Requiems’? Dat klinkt ons hoogopgeleide Nederlanders toch iets te veel als ‘museums’ of ‘datums’, meervouden waarvan elk weldenkend mens inderdaad over zijn nek gaat. In navolging van ‘musea’ en ‘data’ hoor je dus wel eens ‘requia’. Op zijn best goedbedoelde logica, op zijn slechtst hypercorrect snobisme.

Wat nu? Nou, ‘requiem’ is een verkorte vorm van het woord ‘requietem’, de vierde naamval van het woord ‘requies’, dat ‘rust’ betekent. Het staat in de vierde naamval omdat het in de zin (Requiem aeterna dona eis - Geef hun eeuwige rust) de functie van lijdend voorwerp vervult. Zet je ‘requies’ in het meervoud, dan kom je op ‘requietes’.

Maar hoor eens even, wij spreken Nederlands, geen Latijn! Is het woord ‘requiem’ niet zodanig bij ons ingeburgerd dat we de Latijnse grammatica er niet meer op toe hoeven te passen? Dat is lastig te zeggen. ‘Requietes’ klinkt weliswaar erg overdreven, maar ‘politici’ klinkt dan weer helemaal goed. Niemand zegt ‘politicussen’. Daartussen zit nog een heel grijs gebied. Kun je beter spreken van ‘crisissen’ of van ‘crises’?

Gelukkig kunnen we de positie van ‘requiem’ in dit grijze gebied laten voor wat zij is, want niet etymologie, maar betekenis is hier van belang. ‘Requiem’ is een Nederlands woord dat verwijst naar een (rooms-katholieke) mis voor een overledene, alsmede de zang en muziek daarbij. Dat heeft dus niets te maken met het Latijnse ‘requies’, dat simpelweg ‘rust’ betekent. Als ‘requiem’ een Nederlands woord is, zijn daarop dus de Nederlandse spellingregels van toepassing, in dit geval enkelvoud + -s. Inderdaad, niet te moeilijk denken, het meervoud van ‘requiem’ is gewoon ‘requiems’.

Wat is een symfonie?

door Stijn Bruning (uit de Pico-archieven)

Door de symfonieën van componisten als Beethoven, Mozart en Schubert is het woord ‘symfonie’ redelijk bekend, maar hoewel velen zullen weten dat een symfonie ‘iets met gewichtige orkestmuziek’ is zal niet iedereen de precieze definitie en geschiedenis van dit belangrijke genre kennen. Wat is een symfonie eigenlijk?

Het woord ‘*sinfonia*’ komt uit het Grieks en betekent ‘samen klinken’. Het woord was als titel al gangbaar tijdens de barokperiode (ca. 1600-1750) en duidde op een muziekstuk voor een ensemble van instrumenten. Vaak was zo’n *sinfonia* een onderdeel van een groter werk, zoals een opera. Mettertijd kregen *sinfonia*’s een vaste, driedelige structuur: eerst een snel deel, dan een langzaam deel en tenslotte weer een snel deel ter afsluiting.

Tijdens de 18e eeuw werd de *sinfonia*/symfonie een zelfstandig genre van orkestmuziek. In deze periode dachten componisten veel na over hoe ze melodieën moesten ordenen om de muziek zo boeiend mogelijk te maken voor de luisteraar, een beetje zoals gedichten vaak in bepaalde rijmschema’s en dichtvormen zijn geschreven. Daarmee ontwikkelde de *sinfonia* zich tot een vierdelige vorm. De bekendste 18e-eeuwse componisten die zulke vierdelige symfoniën schreven zijn Haydn en Mozart.

Omdat deze vierdelige structuur de blauwdruk vormt van de meeste latere symfonieën loont het zich deze structuur wat beter te bekijken. De typische 18e-eeuwse symfonie bestaat uit vier delen:

1. snel deel, vrijwel altijd in de zogenaamde ‘sonatevorm’
2. langzaam deel
3. menuet (dans in driekwartsmaat)
4. snel deel ter afsluiting (finale)

De sonatevorm, ook een 18e-eeuwse uitvinding, is het belangrijkste ‘rijmschema’ van de klassieke muziek. De sonatevorm heeft de volgende basisstructuur:

1. de ‘expositie’: achtereenvolgens twee melodieën (thema’s), waarvan de eerste meestal energiek en de tweede wat rustiger is
2. een passage (‘doorwerking’) waarin de twee melodieën door elkaar heen gebruikt worden en gevarieerd worden
3. licht gewijzigde herhaling (‘reprise’) van de expositie

In de 18e eeuw was de symfonie nog een vrij alledaags genre. Iedere rijke baron die een cohort strijkers en een paar blazers kon betalen kon een gloednieuwe symfonie bestellen bij de plaatselijke componist om een soirée mee op te leuken. Dat wil niet zeggen dat er geen meesterwerken in het genre geschreven werden, maar symfonieën hadden nog niet de monumentale schaal die ze later zouden krijgen. Dat is ook te zien aan het aantal symfonieën dat Mozart en Haydn componeerden: respectievelijk zo'n 47 en zo'n 107. Hoewel de laatste symfonieën van Mozart tamelijk lang en complex zijn, zijn de meeste niet langer dan 20 minuten.

Bij Beethoven wordt de symfonie pas echt het ultieme orkestgenre. Beethoven zag in dat de symfonievorm zoals hierboven beschreven tot veel grotere schaal kon worden opgeblazen. Zijn *Derde symfonie* ('*Eroica*') was voor zijn tijd ongekend lang (zo'n 50 minuten) en groots van opzet en karakter en met zijn *Vijfde symfonie* schreef hij opnieuw een monumentaal werk. Tegen het eind van zijn leven herdefiniëerde Beethoven het genre nogmaals met zijn *Negende symfonie*, 70 minuten lang, geschreven voor een groot orkest en met koor in het laatste deel. De *Negende* was een groot succes en zou een inspiratiebron blijven voor componisten, hoewel het gebruik van een koor door weinigen werd overgenomen.

In zijn symfonieën verving Beethoven het traditionele menuet door een scherzo, een grillig en min of meer humoristisch deel dat niet per se een dans hoeft te zijn. Zo ontstaat de definitieve sjabloon van de 19e-eeuwse symfonie:

1. snel deel in sonatevorm
2. langzaam deel
3. scherzo
4. snel deel (finale)

Gedurende de 19e eeuw, tijdens de periode van de romantiek, bleef Beethoven als een schaduw over het genre hangen. De operacomponist Richard Wagner (wiens enige symfonie een jeugdwerk was) schijnt te hebben beweerd dat het na Beethoven niet meer nodig was om symfonieën te schrijven: alles was nu wel gezegd. Toch werden er heel wat symfonieën gecomponeerd. Sommige componisten bleven dicht bij hun grote voorbeeld: de *Eerste symfonie* van Johannes Brahms werd door recensenten bestempeld als de 'tiende van Beethoven'. Ook Anton Bruckner liet zich duidelijk inspireren door Beethovens *Negende*, hoewel zijn symfonieën nóg langer en monumentaler waren – Bruckners *Zevende* en *Achtste* gaan richting de anderhalf uur en vereisen een zeer groot orkest.

Lang niet alle romantische symfonieën waren echter Beethoven-kopieën. Toen Beethoven nog leefde schreef zijn Weense stadsgenoot Schubert al de zeer persoonlijke *Achtste* ('Onvoltooide') *symfonie*, muziek met een compleet ander karakter dan de titanenmuziek van Beethoven. Ook na Schubert bleven componisten hun eigen stijl vinden, vooral later in de 19e eeuw, toen de echo van Beethoven wat begon weg te ebbem. De symfonie werd, vooral in Duitsland en Rusland, hét genre voor 'serieuze' orkestmuziek.

Na de romantische periode, vanaf ongeveer 1900, werd de muziekwereld stilistisch veel diverser dan voorheen. Dat zorgde er ook voor dat componisten verschillend naar de symfonische traditie gingen kijken. Sommigen sloten dicht aan bij de 19e-eeuwse symfonieën. Anderen vonden het genre te megalomaan geworden en schreven symfonieën op kleinere schaal of voor kleinere bezettingen. Weer anderen vermeden het genre geheel.

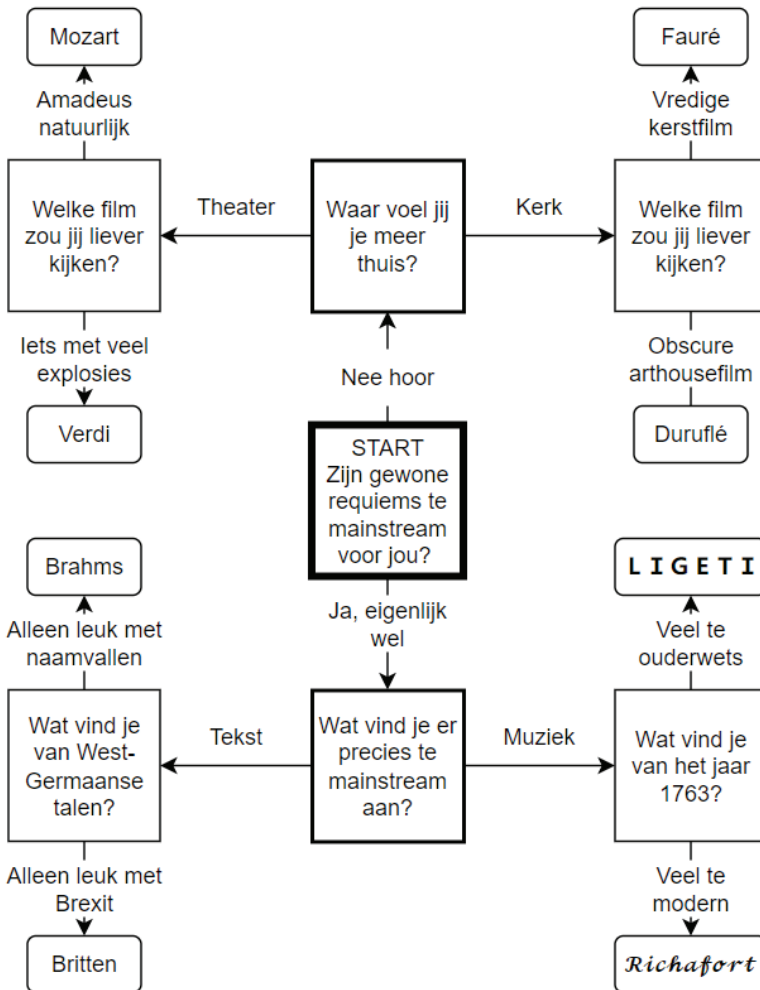
Zoals uit dit artikeltje duidelijk moge worden is er een enorm repertoire aan symfonieën die het beluisteren waard zijn. Enkele persoonlijke favorieten:

- Alles van Gustav Mahler!
- De *Zesde symfonie* van de Finse laatromantische componist Jean Sibelius is sereen, introvert en kraakhelder georkestreerd. De symfonie werd voltooid in 1923; een groter contrast is nauwelijks denkbaar dan dat tussen deze prachtige, harmonische muziek en het modernistische geweld van sommige van Sibelius' tijdgenoten. Ook zijn *Zevende symfonie*, in één deel, is schitterend en het beluisteren waard.
- De Deense componist Rued Langgaard schreef in zijn jonge jaren bombastische muziek in de stijl van Wagner en Richard Strauss, zoals zijn *Eerste symfonie*; zijn latere symfonieën zijn experimentele, soms ultrakorte werken met een bizar gevoel voor humor. Langgaards *Elfde symfonie* ('*Ixion*'), vier minuten lang, is een verwarrende draaikolk van muziek. Zijn *Vijftiende symfonie* ('*Søstormen*'), met mannenkoor en baritonsolist, beeldt een storm op zee uit en eindigt met een maffe, abrupte Picardische terts.
- In de Sovjet-Unie schreef Dmitri Sjostakovitsj onder politiek lastige omstandigheden muziek met een dubbele bodem, die maar net (of net niet) de goedkeuring van Stalin kon wegdragen. In zijn symfonieën wisselen modernisme, meeslepemde romantiek en banale fanfares elkaar af. Mooi voorbeeld is de *Vijfde symfonie*, met een lomp scherzo en een soort-van-triomfantelijke finale naast een zeldzaam aangrijpend langzaam deel.

Test: welk requiem past het best bij jou?

Er zijn zoveel requiems (requia? Zie Sierks artikel enkele bladzijden terug) dat je soms als liefhebber van klassieke muziek door de bomen het bos niet meer ziet. Snak je naar een requiem, maar weet je niet welk je het best kunt luisteren? Doe dan nu deze handige test! Op de volgende pagina's vind je een toelichting.

door Stijn Bruning (uit de Pico-archieven)



Johannes Brahms - *Ein Deutsches Requiem*

De protestantse en vrijzinnige Brahms gebruikte voor zijn *Ein Deutsches Requiem* niet de traditionele katholieke requiemtekst, maar een eigen selectie van bijbelteksten. Daarbij componeerde hij monumentale muziek in de traditie van Bach en Beethoven, die geldt als een van zijn grootste werken. De veteranen die *Ein Deutsches Requiem* enkele jaren geleden met het USKO gespeeld of gezongen hebben zullen nog met ontzag terugdenken aan het verpletterende tweede deel (“*denn alles Fleisch, es ist wie Gras*”). Maar het werk bevat ook troostrijke lyriek en triomfantelijke fuga's.

Benjamin Britten - *War Requiem*

Het *War Requiem*, dat gezien wordt als een van de beste werken van de Britse componist Benjamin Britten, is geschreven als monument voor de slachtoffers van de Tweede Wereldoorlog. Als tekst gebruikt Britten zowel de traditionele requiemtekst als gedichten die de dichter Wilfred Owen schreef over zijn ervaringen aan het front tijdens de Eerste Wereldoorlog. De muziek van dit requiem is onmiskenbaar twintigste-eeuws, met chaotische ritmes en sombere dissonanten, maar heeft tegelijk een directe emotionele intensiteit.

Maurice Duruflé - *Requiem*

Maurice Duruflé is voor het grote publiek geen bekende naam, maar onder liefhebbers van koormuziek is hij beroemd, vooral vanwege dit prachtige requiem. Het heeft een even vredige sfeer als het requiem van Fauré (en wordt vaak in één adem daarmee genoemd), maar de harmonische taal van Duruflé is wat exotischer. Bovendien maakt Duruflé veel gebruik van Gregoriaanse melodieën, die met hun vrije ritmiek de muziek extra hemels maken. Op dit requiem raak je niet snel uitgeluisterd.

Gabriel Fauré - *Requiem*

Het requiem van Fauré is voor velen binnen het USKO bekend terrein: het was één van de werken die we tijdens ons eerste 'coronaprogramma' instudeerden. Het is een zacht, troostrijk requiem in romantische stijl, met voor Fauré karakteristieke harmonische wendingen. Vergeleken met sommige requiems, zoals die van Mozart en Verdi, bevat het requiem van Fauré relatief weinig dramatiek; het eerste deel is behoorlijk duister en in het *Libera me* gaat het even los, maar daartegenover staat de *ear candy* van het *Sanctus* en het bekende *In paradisum*.

György Ligeti - *Requiem*

Het requiem van de twintigste-eeuwse Hongaarse componist György Ligeti lijkt waarschijnlijk niet op de muziek die je gewend bent. Het bestaat meer uit dreigende klankvelden dan uit herkenbare melodieën - voor een gezellig familie-feestje is deze muziek niet zo geschikt. Maar als je nieuwsgierig van aard bent en niet bang om je muzikale grenzen te verleggen dan kan je deze duistere en imposante muziek niet links laten liggen.

Wolfgang Amadeus Mozart - *Requiem*

Mozarts requiem blijft het bekendste requiem, niet in de laatste plaats door de bekende film *Amadeus*, maar ook vanwege de mooie muziek. Ook al heeft Mozart het werk zelf niet voltooid, en ook al zijn de meningen verdeeld over de kwaliteit van de door zijn leerling Süßmayr geschreven delen (*Sanctus* en *Agnus Dei*), dit requiem geldt als onbetwiste klassieker. Het driftige *Dies irae* en het strenge *Kyrie* staan tegenover aangrijpende muziek als het beroemde *Lacrimosa* of het allereerste begin, waarin de muziek bijna vanuit het niets aanzwelt tot de statige koorinzet.

Jean Richafort - *Requiem in memoriam Josquin des Prez*

Alle andere requiems op deze lijst dateren van na 1750, maar ook daarvóór werden er requiems geschreven die de moeite waard zijn. Een mooi voorbeeld is het requiem van de Waalse 16e-eeuwse componist Jean Richafort, dat hij schreef na de dood van Josquin des Prez, een van de grootste componisten uit de renaissance. Net als veel renaissancemuziek is het geschreven voor koor *a capella*, in dit geval zesstemmig. Het werk is een prachtig voorbeeld van de vloeiende, kalme maar expressieve koormuziek van de 16e eeuw.

Giuseppe Verdi - *Messa da Requiem*

Het toppunt van dramatiek binnen het requiemgenre, misschien samen met het eveneens gigantische requiem van Berlioz. Verdi was een doorgewinterd operacomponist en heeft zijn vaardigheden als theaterman ook ingeschakeld bij het componeren van dit requiem. Dat is goed te horen in het heftige en overbekende *Dies irae* en ook in het daarop volgende *Tuba mirum*, waarin trompetten vanuit de verte de Dag des Oordeels aankondigen. Verdi's theatrale aanpak zorgde in zijn eigen tijd voor wat controverses, maar dit requiem heeft uiteindelijk een te rechte centrale plaats in het repertoire verworven.

Tekst Requiem

Introitus

Requiem aeternam dona eis, Domine; et lux perpetua luceat eis.

Te decet hymnus, Deus, in Sion, et tibi reddetur votum in Ierusalem.

Exaudi orationem meam; ad te omnis caro veniet.

Requiem aeternam dona eis, Domine; et lux perpetua luceat eis.

Kyrie

Kyrie, eleison

Christe, eleison

Kyrie, eleison

Dies Irae

Dies irae, dies illa

Solvat saeculum in favilla:

Teste David cum Sibylla

Quantus tremor est futurus,
quando iudex est venturus
cuncta stricte discussurus.

Tuba mirum spargens sonum
per sepulcra regionum,
coget omnes ante thronum.

Mors stupebit et natura,
cum resurget creatura
iudicanti responsura,

Liber scriptus proferetur,
in quo totum continetur,
unde mundus iudicetur.

Iudex ergo cum sedebit,
quidquid latet, apparebit:
nil inultum remanebit.

Vertaling Wikipedia/Stijn Bruning

*Geef hun eeuwige rust, O Heer, en laat het
eeuwig licht op hen schijnen.*

*U komt een lofzang toe, O God, op Zion, een
geloofte zal U betaald worden in Jeruzalem.*

*Verhoor mijn gebed; alle vlees zal tot U
komen.*

*Geef hun eeuwige rust, O Heer, en laat het
eeuwig licht op hen schijnen.*

Heer, ontferm U over ons

Christus, ontferm U over ons

Heer, ontferm U over ons

*Deze dag van toorn, deze dag
zal de wereld wegteren tot as,
zoals voorspeld door David en de Sibille.*

*Wat een siddering zal er zijn
wanneer de rechter zal komen
om alles nauwgezet te onderzoeken.*

*De trompet, zijn wonderbaarlijke klank ver-
spreidend over de graven van de landen,
roept allen bijeen voor de troon.*

*Dood en natuur zullen verstomd staan
wanneer elk schepsel zal verrijzen
om voor de rechter rekenschap af te leggen.*

*Het geschreven boek zal gebracht worden
waarin alles staat
waardoor de wereld veroordeeld zal worden*

*Wanneer de rechter zijn plaats inneemt
zal alles dat verborgen is verschijnen:
niets zal ongewroken blijven*

Quid sum miser tunc dicturus?
Quem patronum rogaturus,
cum vix iustus sit securus?

Rex tremendae maiestatis,
qui salvandos salvas gratis,
salva me, fons pietatis.

Recordare, Iesu pie,
quod sum causa tuae viae:
ne me perdas illa die.

Quaerens me sedisti lassus,
redemisti crucem passus:
tantus labor non sit cassus.

Iuste iudex ultionis,
donum fac remissioni
ante diem rationis!

Ingemisco tamquam reus,
culpa rubet vultus meus:
supplicanti parce, deus!

Qui Mariam absolvisti
et latronem exaudisti,
mihi quoque spem dedisti.

Preces meae non sunt dignae,
sed tu bonus fac benigne,
ne perenni cremer igne.

Inter oves locum praesta,
Et ab haedis me sequestra,
Statuens in parte dextra.

Confutatis maledictis
flammis acribus addictis
voca me cum benedictis.

*Wat zal ik, beklagenswaardige, dan zeggen?
Op welke beschermer zal ik mij beroepen
als zelfs de rechtvaardige ternauwernood
veilig is?*

*Koning van ontzagwekkende grootsheid,
die om niet redt wie te redden zijn,
red mij, bron van goedheid*

*Gedenk, goede Jezus
dat ik de reden ben voor uw kruisweg,
stort mij op die dag niet in het verderf*

*Trachtend mij te bereiken, liet Gij U verned-
eren,
Gij redde mij door het kruis te verdragen.
Laat zulk zwoegen niet vergeefs zijn.*

*Rechtschapen rechter van wraak,
geef de gave van vergeving
voor de dag van vergelding.*

*Ik kerm als een schuldige,
van schuld kleurt mijn gezicht rood;
spaar de smekeling, O God.*

*Gij die Maria hebt vergeven
en het gebed van de schurk hebt verhoord,
Gij hebt mij ook hoop gegeven.*

*Mijn gebeden zijn niet waardig,
maar Gij, O Goede, heb genade,
opdat ik niet zal branden in eeuwig vuur,*

*Geef mij een plaats tussen de schapen,
en zonder mij af van de bokken,
door mij aan de rechterzijde te plaatsen.*

*Wanneer de beschaamde verdoemden
aan intense vlammen worden overgeleverd,
roep mij dan bij de gezegenden.*

Oro supplex et acclinis,
cor contritum quasi cinis:
gere curam mei finis.

Lacrimosa dies illa,
qua resurget ex favilla
iudicandus homo reus.

Huic ergo parce, Deus.
Pie Iesu Domine,
dona eis requiem. Amen.

Domine Jesu Christe

Domine Jesu Christe, rex gloriae:
libera animas omnium fidelium defunc-
torum 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.

Hostias et preces tibi, Domine, laudis
offerimus; tu suscipe pro animabus illis,
quarum hodie memoriam faciemus:

fac eas, Domine, de morte transire ad
vitam

quam olim Abrahae promisisti et semini
eius.

Sanctus en Benedictus

Sanctus, Sanctus, Sanctus
Dominus, Deus Sabaoth.
Pleni sunt coeli et terra gloria tua.
Hosanna in excelsis.

*Ik bid, smekend en knielend,
mijn hart vermorzeld als as:
wil toch voor mijn einde zorgen.*

*O tranenrijke dag,
waarop uit de as zal herrijzen
de schuldige mens, om berecht te worden.*

*Spaar die mens dan, O God!
Goede Heer Jezus:
Geef hun rust. Amen.*

*Heer Jezus Christus, Koning der heerlijkheid,
bevrijd de zielen van alle gestorven gelovigen
van de straffen der hel en de diepe zee.*

*Bevrijd ze uit de mond van de leeuw,
dat de afgrond hen niet moge verslinden,
dat zij niet in de duisternis mogen vallen.*

*Maar de heilige Michael, de vaandeldrager
moge hen geleiden naar het heilige licht*

*dat gij ooit aan Abraham hebt beloofd en
aan zijn zaad.*

*Offers en gebeden, Heer, brengen wij u.
Neem ze aan voor die zielen die wij vandaag
gedenken.*

*Laat hen, Heer, overgaan van de dood naar
het leven*

*dat gij ooit aan Abraham hebt beloofd
en aan zijn zaad.*

*Heilig, heilig, heilig
Heer God der Heerscharen.
Hemel en aarde zijn vol van uw heerlijkheid.
Hosanna in den hoge!*

Benedictus qui venit in nomine Domini.
Hosanna in excelsis.

Agnus Dei

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi:
dona eis requiem.

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi:
dona eis requiem.

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi:
dona eis requiem sempiternam.

Communio

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

*Gezegend is hij die komt in de naam van de
Heer.*

Hosanna in den hoge!

*Lam Gods, dat de zonden van de wereld
wegneemt, geef hen rust.*

*Lam Gods, dat de zonden van de wereld
wegneemt, geef hen rust.*

*Lam Gods, dat de zonden van de wereld
wegneemt, geef hen eeuwige rust.*

*Laat het eeuwig licht op hen schijnen, Heer,
voor eeuwig bij uw heiligen, omdat Gij
liefdevol zijt.*