

KLARA
FESTIVAL

Thu 28.3
2019

BO
ZAR



LIBERA ME

Teodor Currentzis *conductor*
musicAeterna Orchestra and Chorus of Perm Opera

MAIN PARTNERS



Yakult



ARTISTIC PARTNERS



FUNDING PARTNERS





Putting your passion first

We believe that each of us has the potential to shape the future through passion, innovation and the right technology.

Discover how our trusted advisors can help you make your business smarter, so you can focus on what matters most.

kpmg.com/be

Advisory – Tax – Accountancy – Audit

© 2019 KPMG Central Services, a Belgian Economic Interest Grouping ("ESV/GIE") and a member firm of the KPMG network of independent member firms affiliated with KPMG International Cooperative ("KPMG International"), a Swiss entity. All rights reserved. Printed in Belgium.

Voorwoord / Préface / Preface	4
Programme	7
Toelichting	9
Clé d'écoute	16
Programme notes	23
Text and translations: <i>Messa da Requiem</i>	30
Biografieën / Biographies / Biographies	40

“No, no, there is no Italian music, nor German, nor Turkish ... but there is MUSIC! Don't tire me with all those definitions: it is useless. I write as I please and as I feel. I don't believe in the past nor in the present. I detest all schools because all lead to conventionalism. I don't idolize any individual, but I love beautiful music when it is really beautiful, whoever wrote it.”

Giuseppe Verdi

Klarafestival Café

Whether it's chatting about the concert or simply relaxing over drinks, Klarafestival Café, one floor above Victor, is the place to be.

Klarafestival Café opens one hour before Klarafestival concerts at BOZAR and closes at 1:00 a.m.



Share your festival experiences now on social media!
#klarafestival19

Teodor Currentzis is een graag geziene gast op Klarafestival: voor de zevende keer op rij staat hij op onze podia. Ook deze keer brengt hij uit de Russische stad Perm zijn eigen koor en orkest mee. Samen brengen ze een compositie die, wat het rock-‘n-rollgehalte betreft, aan hen gewaagd is: Verdi’s *Requiem*.

Nergens anders is de roep om bevrijding zo alomtegenwoordig als in Verdi’s zogenaamde ‘opera in kerkgewaden’. Waar een requiem doorgaans afgesloten wordt met een hoopgevend *In paradisum* of *Lux aeterna*, daar sluit Verdi zijn toonzetting van de dodenmis af met een emotionele smeekbede om rust, vrede en bevrijding in een beklijvend *Libera me*. Als helemaal aan het einde het grote orkestrale geweld nog even wijkt voor een laatste, nagenoeg gesproken “*Libera me domine de morte aeterna in die illa tremenda*” van de mezzosopraan, is het effect compleet. De maskers zijn afgevallen, de bombast wijkt en wat overblijft, is de naakte mens oog in oog met zijn noodlot.

Bevrijding waarvan? Dat moet elkeen voor zich uitmaken. Goed om te weten: anders dan bij Mozart waren de in een requiem obligate apocalyptische schrikbeelden van de ‘dag van woede’ niet Verdi’s laatste woorden. Hij sloot zijn muzikale weg af in de slotfuga van zijn laatste opera *Falstaff* op de woorden “*tutto nel mondo è burla*” (“alles in de wereld is een grap”). Geen doemdenken dus, maar vrolijk nihilisme.

Teodor Currentzis est un hôte apprécié du Klarafestival : il se produit sur nos scènes pour la septième fois consécutive. Une fois de plus, il viendra de la ville russe de Perm avec son propre chœur et son orchestre. Ils interpréteront ensemble une composition dont l'esprit rock 'n' roll leur correspond bien : *le Requiem* de Verdi.

Dans aucune autre œuvre l'appel à la rédemption n'est aussi omniprésent que dans cet « opéra en robe ecclésiastique ». Là où le requiem se termine ordinairement par un réconfortant *In paradisum* ou *Lux aeterna*, Verdi clôture sa messe de requiem avec un vibrant appel au calme, à la paix et la libération dans un impressionnant *Libera me*. L'effet est total lorsque, à la toute fin, l'orchestre s'apaise après un véritable déchaînement pour laisser place à un dernier « *Libera me domine de morte aeterna in die illa tremenda* », presque parlé, de la mezzo-soprano. Les masques sont tombés, les élans de grandiloquence sont passés, ne reste que l'homme dénudé face à face avec son destin.

Se libérer, mais de quoi ? À chacun d'en décider pour soi-même. On remarquera que, contrairement à la version de Mozart, les derniers mots de Verdi ne sont pas les spectres apocalyptiques du « jour de colère », incontournables dans tout bon requiem. Dans la fugue finale de son dernier opéra *Falstaff*, Verdi clôture son cheminement musical sur les mots « *tutto nel mondo è burla* » (« tout est farce en ce monde »). Pas de constat défaitiste donc, mais un nihilisme joyeux.

Teodor Currentzis is a welcome guest at Klarafestival: for the seventh time in a row he's gracing our stage with his presence. And once again, he had brought along his own choir and orchestra from the Russian city of Perm. Together they will perform a piece which, with respect to rock 'n' roll, is a match made in heaven: Verdi's *Requiem*.

The cry for redemption has never been quite so omnipresent as it is in Verdi's so-called 'opera in church vestments'. Whereas a requiem usually ends with a hopeful *In paradisum* or *Lux aeterna*, Verdi concludes his with an emotional plea for rest, peace and redemption in a haunting *Libera me*. As the orchestral storm briefly abates near the end, it makes room for a final, almost spoken "Libera me domine de morte aeterna in die illa tremenda" by the mezzo-soprano which drives the experience home. The masks have fallen, the bombast has yielded and what remains is the naked human facing his destiny.

Redemption from what? This is a question that each of us must answer ourselves. Good to know: unlike Mozart the apocalyptic spectres of Judgement Day were not Verdi's last words. He concluded his musical road in the final fugue of his final opera *Falstaff* with the words "tutto nel mondo è burla" ("all in the world is a joke"). Cheerful nihilism instead of doom and gloom...

LIBERA ME

Teodor Currentzis *conductor*

musicAeterna Orchestra and Chorus of Perm Opera

Zarina Abaeva *soprano*

Hermine May *mezzo-soprano*

René Barbera *tenor*

Tareq Nazmi *bass*

European Gala

co-production Klarafestival, BOZAR

broadcast live on Klara

presentation by Greet Samyn

dressed by Ginger LABO Antwerpen in Ginger & Tim van Steenbergem

jewellery by Edelgedacht

flowers by Daniel Ost

chocolate gifts by Neuhaus

French translations by Géraldine Lonnoy and François Delporte

English translations by Isobel Mackie

GIUSEPPE VERDI (1813-1901)

› **Messa da Requiem** (1874)

Introit

Requiem aeternam – Te decet hymnus – Kyrie

Sequence

Dies irae – Quantus tremor

Tuba mirum – Mors stupebit

Liber scriptus – Dies irae

Quid sum miser

Rex tremendae – Salva me

Recordare – Quaerens me – Juste Judex

Ingemisco – Qui Mariam – Preces meae – Inter oves

Confutatis – Oro supplex – Dies irae

Lacrymosa – Pie Jeus

Offertory

Domine Jesu Christe – Hostias – Quam olim Abrahae

Sanctus

Agnus Dei

Communion

Lux aeterna

Responsory

Libera me – Dies irae – Libera me

the concert is expected to end at 22:00

Klarafestival and BOZAR
are supported by

Klarafestival
is supported by



HET REQUIEM ALS MUZIKAAL GENRE

Hoe ontwikkelde de dodenmis of de ‘missa pro defunctis’ zich stapsgewijs uit de rooms-katholieke begrafenis-liturgie? Christenen omkransten in de vroege middeleeuwen de uitvaart van hun doden met lezingen, gebeden en gezangen. Daaruit ontstond, na verloop van vele eeuwen, in rooms-katholieke middens een gestandaardiseerde liturgie die maatgevend werd voor het gehele Europese continent. Na de christelijke wortels van het requiem als muzikaal genre te hebben belicht, worden hieronder in chronologische volgorde enkele sleutelwerken uit dit genre – dodenmissen van componisten als Monteverdi, Mozart, Verdi, Brahms en Britten – kort aangestipt.

Een rooms-katholieke christen die stierf in de 8^{ste} eeuw ten tijde van Karel de Grote, kon zich verwachten aan een drieledige uitvaartliturgie. Eerst werd hij thuis opgehaald, vervolgens werd hij naar een kerk gebracht (waar men kort voor hem bad) en tot slot werd hij op een naburige begraafplaats begraven. Tussen de 9^{de} en de 13^{de} eeuw groeide in monastieke middens het bidden voor de overledene in de kerk uit tot het kernstuk van de begrafenisliturgie. Monniken ontwikkelden de gewoonte om hun overleden medebroeders of -zusters in

de abdijkerk op te baren en aan hem of haar hun eerstvolgende conventsmis op te dragen. Pas na deze mis werd het dode lichaam ten grave gedragen. Een dergelijke eucharistieviering, in de aanwezigheid van een dood lichaam, kan men echter nog niet als een volwaardige requiemmis bestempelen. Dat kon pas toen de monniken in de eucharistie de lezingen, gezangen en gebeden gingen aanpassen aan de bijzondere omstandigheid van hun medebroeder of -zusters overlijden en toen de dodenmis op een apart tijdstip werd gecelebreerd. Deze evolutie vond plaats in de late middeleeuwen.

Welke gebeden, lezingen en zangteksten men in de dodenmis precies gebruikte, was tot diep in de 16^{de} eeuw erg plaatsgebonden. Elk dorp, elke streek, vulde de inhoud van zijn dodenmissen vanuit de eigen culturele achtergrond in, waardoor uniformiteit ver te zoeken was. Dat veranderde toen de rooms-katholieke kerk in 1570 (in de nasleep van het Concilie van Trente) het *Missale Romanum* uitvaardigde. Het *Missale Romanum* is een misboek waarin de liturgische gebeden, lezingen en zangteksten voor de verschillende missen (en dus ook voor de dodenmis) staan opgetekend. Dit misboek standaardiseert de afloop van de eucharistieviering door vast te leggen welke elementen in

welke volgorde aan bod moeten komen. Het corpus aan uit te voeren gebeden, lezingen en zangteksten voor de dodenmis bleef onveranderd van 1570 tot aan het Tweede Vaticaans Concilie in 1969. Toen werd de uitvaartliturgie herzien en verschoof de theologische klemtoon van angst voor de verdoemenis naar hoop op het eeuwige leven.

Om het requiem als muzikaal genre te begrijpen, is het belangrijk te weten welke zangteksten volgens het *Missale Romanum* in de dodenmis uitgevoerd moeten worden. Deze zangteksten vormen immers het uitgangspunt van de meeste requiem-composities. In elke eucharistieviering zijn er vijf gezangen die altijd worden uitgevoerd: het *Kyrie*, het *Gloria*, het *Credo*, het *Sanctus* en het *Agnus Dei*. Dit zijn de vaste misgezangen. Men duidt deze aan met de term 'ordinarium missae' (Latijn voor 'het gewone van de mis'). In de dodenmis (een speciale eucharistieviering) telt het 'ordinarium missae' echter twee delen minder: het *Missale Romanum* schrijft voor dat het *Gloria* en het *Credo* uit respect voor de dode weggelaten moeten worden. Naast vaste misgezangen zijn er in elke eucharistieviering ook misgezangen die afhangen van de specifieke liturgische gelegenheid. Deze worden aangeduid als het 'proprium missae' (het eigene van de mis). Ook voor de dodenmis schrijft het *Missale Romanum* enkele gezangen voor die toegesneden zijn op de specifieke context van de dodenliturgie. Het meest beklijvende propriumgezang in de dodenmis is zonder twijfel de zogenaamde *Sequentia*, een beangstigende schildering

van het Laatste Oordeel. Onderstaand schema toont welke zangteksten in welke volgorde het *Missale Romanum* voorschrijft voor de dodenmis.

- Introitus* (de intredezing)
- Kyrie* (de schuldbelijdenis)
- Graduale* (het gezang tussen de eerste en tweede lezing)
- Tractus* (het gezang na de tweede lezing en voor het evangelie)
- Sequentia* (schildering van het Laatste Oordeel)
- Offertorium* (het gezang tijdens de offerande)
- Sanctus* (het slot van de prelatie)
- Agnus Dei* (het gezang tijdens de broodbreking)
- Communio* (het gezang tijdens de communie)
- In paradisum* (het gezang bij de bede om absolutie, na de mis)
- Libera me* (het gezang tijdens de processie naar de begraafplaats)

De gebeden, lezingen en zangteksten van de dodenmis mochten dan wel zijn vastgelegd in 1570, de melodieën waarop de voorgeschreven zangteksten werden gezongen, bleven verder evolueren. Voor het gehele corpus aan zangteksten bestemd voor de dodenmis, was er een in neumen (oude notentekens) genoteerde gregoriaanse zetting voorhanden. Deze werd op erg verschillende wijzen uitgevoerd. Des te rijker en belangrijker de overledene in kwestie was, des te kwalitatiever de muziek die tijdens zijn dodenmis werd gespeeld. In de tweede helft van de 15^{de} eeuw vroeg

de Orde van het Gulden Vlies aan de componist Guillaume Dufay de zangteksten van het requiem, die toen nog niet vastgelegd waren, elk apart meerstemmig te toonzetten. Dat was een vrij gedurfde vraag, aangezien meerstemmigheid (feestelijkheid, exuberantie) niet zomaar te rijmen viel met het plechtstatige karakter van een dodenmis. Met Dufays composities luisterde de Orde van het Gulden Vlies jarenlang haar votiefmissen op en zij werden ook gespeeld tijdens Dufays eigen dodenmis. In de 15^{de} eeuw componeerde ook Johannes Ockeghem een meerstemmig requiem en in de 16^{de} eeuw volgden andere componisten zoals Pierre de la Rue, Cristóbal de Morales, Orlandus Lassus en Giovanni Pierluigi da Palestrina. Wat opvalt aan de requiems die in deze tijd gecomponeerd werden, is hun grote onderlinge verscheidenheid, wat te wijten is aan het feit dat de zangteksten nog niet (of nog maar net) waren vastgelegd. Muzikaal gezien inspireren deze eerder conservatieve composities zich op de gregoriaanse zetting van de dodenmis, die in vele gevallen als ‘cantus firmus’ (vaste zang) wordt gebruikt. Als vanzelfsprekend werden deze getoonzette zangteksten niet zelfstandig uitgevoerd, maar telkens weer onderbroken door de voorgeschreven gebeden en lezingen.

Vanaf 1600 begon het requiemgenre zich langzamerhand te verzelfstandigen. Monteverdi speelde een belangrijke rol in dit proces: hij was de eerste die zijn (jammer genoeg niet bewaard gebleven) requiem bezette met zangers én instrumentalisten. Ook verkoos Monteverdi

de directe expressie van de monodie (of solozang met een eenvoudige begeleiding) boven de meerstemmige compositietechniek die zijn voorgangers hanteerden, omdat tekstverstaanbaarheid voor hem als operacomponist een topprioriteit was. Toen in de loop van de 17^{de} eeuw ook andere operacomponisten zoals Cavalli, Jommelli en Cimarosa dodenmissen gingen componeren, werden requiems definitief emotioneler, theaterler en contrastrijker. Steeds meer aandacht ging ook uit naar de *Sequentia* (het requiem-onderdeel waarin gehuiverd wordt voor het Laatste Oordeel) aangezien de inhoud van deze tekst zich uitermate goed leent tot een dramatische toonschildering. In het legendarisch geworden requiem van Mozart, geschreven op zijn sterfbed, neemt de *Sequentia* bijvoorbeeld bijna de helft van de totale compositie in beslag.

Na verloop van tijd ging men de dodenmis niet meer beschouwen als een zuiver liturgische en dus functionele compositie, maar als een autonoom kunstwerk. Het requiem werd voor componisten gaandeweg het genre bij uitstek om een eigen levensfilosofie, een eigen opvatting over leven en dood tentoon te spreiden. Door aan sommige requiemonderdelen meer aandacht te besteden dan aan andere, door hele passages weg te laten en door de inhoud van de zangteksten muzikaal te becommentariëren, begonnen componisten een dialoog op te starten met de klassieke requiemtekst. In Duitstalig gebied ontstonden er een aantal requiems die helemaal geen gebruik maakten van de Latijnse requiemtekst. Uit protestantse

overwegingen opteerden bijvoorbeeld zowel Heinrich Schütz in zijn *Musikalische Exequien* als Johannes Brahms in zijn *Ein deutsches Requiem* ervoor Duitse teksten te gebruiken uit de Lutherse uitvaartliturgie en bijbelvertaling.

De dodenmis bleek ook als politiek instrument inzetbaar te zijn. Mozarts requiem weerklonk op de herbegraving van Napoleon in 1840 en Verdi droeg zijn *Messa da Requiem* op aan Alessandro Manzoni, een Italiaanse dichter en novellist (de auteur van *I promessi sposi*) die tijdens het Italiaanse Risorgimento het idee van een nationale taal en identiteit promootte. Door en door politiek is ook Benjamin Britten's *War Requiem*, dat gecreëerd werd in de toen pas gerestaureerde (want in de Tweede Wereldoorlog door bombardementen verwoestte) Coventry Cathedral. Het *War Requiem* was qua concept ongelofelijk vernieuwd: als pacifist en homoseksueel, worstelend met zowel de katholieke kerk als het naoorlogse Engeland (dat zijn statuut als gewetensbezwaarde tijdens de Tweede Wereldoorlog maar moeilijk kon appreciëren), liet Britten fragmenten van de klassieke requiemtekst contrasteren met negen gedichten van de war poet Wilfred Owen. Zo trok hij parallellen tussen het Laatste Oordeel en de Tweede Wereldoorlog, tussen de goddelijke bazuin en het bugelgeschal in de legerkampen, tussen het offer van Isaak en het afslachten van miljoenen jonge soldaten ...

Britten's *War Requiem* en talloze andere dodenmissen uit de twintigste eeuw bewijzen dat men tegenwoordig een requiem kan componeren zonder daarom echt gelovig te hoeven zijn. Componisten wijken steeds meer af van de oorspronkelijke liturgische basistekst en komen zo tot bijna profane werken die eerder de dood als onderwerp nemen dan de religieuze beleving daarvan. In de 19^{de} eeuw begon men daarenboven dodenmissen steeds meer in concertzalen uit te voeren, in plaats van in kerken. Deze tendens zette zich in de 20^e eeuw door. Op dit vlak ging Kurt Weill nog een stap verder. Hij concipieerde zijn *Berliner Requiem* (geschreven op teksten van Bertolt Brecht) als Rundfunkmusik, bedoeld om uitgezonden te worden via de radio en zo een uit alle lagen van de bevolking samengesteld publiek te bereiken.

Het requiemgenre blijft ook vandaag nog fascineren: in de laatste decennia schreven zowel György Ligeti, Krzysztof Penderecki, Bernd Alois Zimmermann, Hans Werner Henze als Andrew Lloyd Webber elk hun eigen dodenmis. De lange requiemtraditie, het op gepaste wijze kunnen herdenken van personen, groepen en historische gebeurtenissen en de mogelijkheid om via een requiem een eigen visie over leven en dood de wereld in te sturen, vormen maar enkele van de aantrekkingsfactoren van de 'missa pro defunctis'.

Mien Bogaert

HET MESSA DA REQUIEM VAN VERDI

In zijn 88^{ste} levensjaar en zeer somber gestemd door de tragische dood van zijn zoon, stierf Alessandro Manzoni op 22 mei 1873 als gevolg van een val van de trappen van de San Fedelekerk in Milaan. Minder dan twee weken later maakte Verdi aan Giulio Ricordi zijn voornemen bekend om ter ere van Manzoni een requiemmissie te componeren, die uitgevoerd moest worden op de verjaardag van diens dood. Deze beslissing viel niet onverwacht, maar kende reeds een lange voorgeschiedenis.

Kort vóór de Italiaanse première van *Aida* had de dirigent en professor Alberto Mazzucato toevallig een blik geworpen op de partituur van Verdi's bijdrage aan de *Messa per Rossini* die in de archieven van Ricordi reeds onder het stof lag. Voor deze mis ter herdenking van de dood van Rossini in 1868, waaraan de belangrijkste Italiaanse componisten van het ogenblik elk een bijdrage leverden, componeerde Verdi het *Libera me*. Verbaasd en diep ontroerd stuurde Mazzucato de componist een brief, waarin hij het werk beschreef als "het mooiste, grootste en omvangrijkste stuk poëtische muziek dat men zich kan inbeelden". "Uw opmerkingen," antwoordde Verdi, "wekken in mij de lust om de mis later in zijn geheel te componeren; vooral omdat ik met een iets verdere doorwerking van het materiaal

reeds het *Requiem* en het *Dies Irae* kan schrijven, waarnaar dan in het *Libera me* terug verwezen wordt... Maar maak u geen zorgen. Het is een verleiding die wel zal verdwijnen zoals zovele andere. Er zijn zoveel requiemmissen, dat men er geen meer hoeft aan toe te voegen." Uiteraard wijst dit erop dat de idee van een groots opgezette liturgische compositie reeds geruime tijd in zijn geest rijpte, en dat er enkel een plechtige gelegenheid nodig was om het te laten ontluiken. De *Messa da Requiem* van Verdi staat met Beethovens *Missa solennis* en met de late Haydn-missen aan de top van de 19^{de}-eeuwse liturgische muziek; en er is niet veel concurrentie. De romantiek was de periode van het individu, voor wie religie een private aangelegenheid is; haar meest karakteristieke producten zijn Fauré's *Requiem* uit 1888 en de missen van Bruckner met hun intieme communicatie tussen de individuele mens en zijn God. Collectief religieus gevoel werd vaker gekanaliseerd in nationalisme. Dat is logisch, vermits de natie eigenlijk de schaalvergroting van het individu is. Tegen het einde van de eeuw was religiositeit veeleer dan religie aan de orde gekomen.

Ook al heeft het requiem de geestelijke kwaliteiten van iemand die diep heeft nagedacht over de eerste en de laatste dingen, het is onwaarschijnlijk dat Verdi ertoe kwam vanuit een diepreligieuze impuls. Het gezicht dat Verdi aan zijn

vertrouwelingen toonde, was dat van een agnosticus. Het jaar voor Manzoni's dood zond Cesare Vigna, vriend, dokter en 'psychiater' van Verdi, aan diens echtgenote een exemplaar van een traktaat waarin Verdi – naar eigen zeggen – op succesvolle wijze het religieuze geloof met het wetenschappelijk denken verzoend had. In haar antwoord kon Giuseppina er niet aan weerstaan op te merken dat haar man in die aangelegenheden het vreemdste fenomeen ter wereld was: "Hij is geen geleerde, hij is een artiest; iedereen is het erover eens om hem de goddelijke gave van het genie toe te kennen; hij is de eerlijkheid in persoon, hij begrijpt en voelt ieder verheven en verfijnd gevoel, en dat bij alles wat deze deugnet zichzelf permitteert te zijn: ik zou hem geen atheïst noemen, maar zeker heeft hij niet veel van een gelovige — en dat alles met een rustige halsstarrigheid die iemand lust geeft hem door elkaar te schudden." Later dat jaar schreef ze aan Clarina Maffei: "Er zijn hoog-virtuoze naturen die in God moeten geloven; er zijn er andere, niet minder volmaakte, die heel gelukkig zijn in niets te geloven, terwijl ze rigoureuus elk voorschrift van strenge zedelijkheid in acht nemen. Manzoni en Verdi... Deze twee mannen zijn voor mij een waar meditatie-onderwerp." Voor Verdi, net als voor Brahms of voor Vaughan-Williams, was agnosticisme geen belemmering om een religieus werk te componeren.

De vraag welk nu Verdi's magnum opus is, is even moeilijk te beantwoorden als voor elke andere grote kunstenaar. Maar vraagt men zich af welk werk zijn

genie in de meeste geconcentreerde vorm toont, dan luidt het antwoord ongetwijfeld: het *Requiem*. Hierin verwerkte hij al de zuiver-muzikale elementen die hij doorheen 26 opera's gebruikt had, en die hij hier volledig kon ontwikkelen zonder rekening te moeten houden met de specifieke vereisten van een scenisch werk. Net als Beethoven bewonderde hij ten eerste de koorwerken van Händel; maar er is een grens aan wat een operakoor van buiten kan leren voor de uitvoering op het toneel. Enkel in een werk als het *Requiem* was het mogelijk de koordimensies te bereiken die Händels oratoria onderscheiden van zijn opera's qua omvang en qua verscheidenheid van de muzikale ideeën. Er kan eerder een vergelijking gemaakt worden met Händels *Messiah* dan met diens dramatische oratoria, al was het alleen al maar om de gebruikelijke kritiek te weerleggen, die eerst door de dirigent Hans von Bülow geformuleerd werd, namelijk dat het *Requiem* "een opera in kerkgewaden" zou zijn. In beide werken zijn de vier solisten gedepersonaliseerd, hoewel de ene of de andere toch een personage uit de tekst kan weergeven, zoals de tenor die de profetie van Jesaja uitdrukt, of de sopraan die het visioen van de heilige Michael weergeeft. Niets in het *Requiem* heeft zo'n operakarakter als *Why do the nations of A trumpet shall sound* uit Händels *Messiah*. De waarheid is dat vanaf de Renaissance tot in de vroege 19^{de} eeuw heel weinig componisten een bewust onderscheid gemaakt hebben tussen de religieuze en de wereldlijke stijl. Men kan nog steeds opwerpen dat bepaalde momenten in Verdi's compositie door de

kracht en levendigheid van hun expressie de eigenheid van de liturgie verraden op een wijze zoals zelfs Brahms dat niet doet door bijvoorbeeld een traag walsritme in zijn *Requiem* te verwerken. Hiermee kunnen we duidelijk Verdi's geïsoleerde plaats aantonen in een wereld waarin een levende traditie van religieuze muziek niet langer bestond.

In de eerste jaren van vorige eeuw, toen Verdi's reputatie een dieptepunt bereikte, sprak zelfs de anders zo vriendelijke Bernard Shaw zijn twijfel uit over de onsterfelijkheid van Verdi's theaterwerken maar niet van zijn *Requiem*; de opera's konden volgens hem in het vergeetboek

geraken, niet omdat hun muziek slecht zou zijn maar omdat hun stijl en dramatische expressie niet aanvaard zouden worden door een generatie die voor eens en voor altijd de Wagneriaanse principes geadopteerd zou hebben. Als de tijd Shaws pessimisme over de theaterwerken weerlegd heeft, dan heeft die toch ook de ereplaats bevestigd die Shaw aan het *Requiem* toedichtte. Het is niet langer het slachtoffer van valse ideeën over vroomheid, maar wordt nu gezien als behorende tot 's werelds grootste koormeesterwerken.

naar Julian Budden

LE REQUIEM COMME GENRE MUSICAL

Comment la messe des morts ou missa pro defunctis s'est-elle développée à partir de la liturgie catholique romaine des funérailles ? Au début du Moyen Âge, les chrétiens célébraient les obsèques de leurs défunts en dédiant à ces derniers des lectures, des prières et des chants. Au fil des siècles, une liturgie uniformisée des funérailles s'est fait jour dans les cercles catholiques romains avant de se diffuser dans l'ensemble du continent européen. Nous évoquerons d'abord les racines chrétiennes du requiem en tant que genre musical, avant d'aborder brièvement et par ordre chronologique plusieurs œuvres clés de ce genre – messes des morts de compositeurs tels que Monteverdi, Mozart, Verdi, Brahms et Britten.

Pour un chrétien catholique romain décédé au VIII^e siècle, à l'époque de Charlemagne, le rite funéraire se déroule en trois parties. Il y a d'abord la levée du corps du défunt, qui est ensuite emmené à l'église (moment d'une courte prière faite en son nom), puis conduit à dans un cimetière proche pour y être inhumé. Entre le IX^e et le XIII^e siècle, la prière pour les défunts qui se récite à l'église devient le centre de la liturgie funéraire dans les milieux monastiques. Les moines et les nonnes prennent l'habitude de veiller leurs

frères et sœurs décédés dans l'église abbatiale et de leur dédier leur prochaine messe. Ce n'est qu'après cette messe que le corps du défunt est inhumé. On n'assimilera cependant pas cette célébration de l'Eucharistie en présence de la dépouille à une messe de requiem à proprement parler. Car il faut encore que les moines officiant adaptent les lectures, les chants et les prières aux contextes de vie particuliers de leurs frères et sœurs décédés, et qu'il soit ensuite décidé de célébrer la messe des morts en un moment particulier. Cette évolution a lieu à la fin du Moyen Âge.

Le contenu des prières, des lectures et des chants utilisés dans la messe des morts est jusqu'au milieu du XVI^e siècle, profondément lié au lieu. Chaque village, chaque région détermine la teneur de ses messes des morts selon sa propre culture – on était loin d'une uniformité dans le rituel consacré aux morts. Les us changent lorsque l'Église catholique romaine édite, en 1570 (à la suite du Concile de Trente), le *Missale Romanum*. Ce missel romain est un livre liturgique qui rassemble les prières, les lectures et les chants liturgiques dédiés aux différentes messes (dont la messe des morts). Ce missel romain uniformise la célébration eucharistique en définissant quels éléments doivent être abordés et dans quel ordre. Le corpus des prières, des lectures

et des chants dévolu à la messe des morts reste inchangé de 1570 jusqu'au Concile Vatican II en 1969. C'est alors que la liturgie funéraire est révisée et que l'accent théologique passe de la crainte de la damnation à l'espérance de la vie éternelle.

Pour comprendre le requiem comme genre musical, il importe de savoir quels chants, selon le missel romain, doivent ponctuer la messe des morts. Ces chants forment le point de départ de la plupart des requiem. Dans chaque Eucharistie, cinq chants sont toujours exécutés : le *Kyrie*, le *Gloria*, le *Credo*, le *Sanctus* et l'*Agnus Dei*. Ce sont les chants constants dans la liturgie de la messe. Ils font partie de l'*Ordinarium missae*, ou Ordinaire de la messe. Dans la messe des morts (célébration spéciale de l'Eucharistie), l'Ordinaire de la messe compte deux parties de moins, car le missel romain prescrit que le *Gloria* et le *Credo* doivent être omis par respect pour les morts. Outre les chants de messe invariables, toute célébration eucharistique donne lieu à des chants qui dépendent de célébrations particulières. Celles-ci sont appelées *Proprium missae*, ou Propre de la messe. Le missel romain prescrit ainsi un certain nombre de chants pour la messe des morts, adaptés au contexte spécifique de la liturgie des morts. Le chant propre le plus envoûtant de la messe des morts est sans nul doute le *Sequentia*, peinture effrayante du Jugement dernier. Le schéma ci-après montre quels chants le missel romain prescrit pour la messe des morts et dans quel ordre.

Introït (chant d'entrée)
Kyrie (Seigneur, prends pitié)
Graduale (chant situé entre la première et la deuxième lecture)
Tractus (après la deuxième lecture et avant l'évangile)
Sequentia (illustration du Jugement dernier)
Offertorium (pendant l'offrande)
Sanctus (conclusion de la préface)
Agnus Dei (pendant la fraction du pain)
Communio (pendant la communion)
In paradisum (chant de la prière d'absolution, après la messe)
Libera me (chant qui accompagne la procession au cimetière)

Si les prières, les lectures et les chants de la messe des morts ont été établis en 1570, les mélodies sur lesquels ils sont chantés ont continué à évoluer. L'ensemble du corpus des chants destinés à la messe des morts prend place dans la tradition du chant grégorien, écrit en notation neumatique (notation ancienne). Les exécutions sont très diversifiées. Plus le défunt est riche et important, meilleure est la qualité de la musique jouée pendant sa messe de funérailles. Au cours de la seconde moitié du XV^e siècle, l'Ordre de la Toison d'Or demande au compositeur Guillaume Dufay de fixer les chants du requiem chacun séparément sous forme polyphonique, ce qui à l'époque n'avait pas encore été fait. Demande plutôt audacieuse s'il en est, car la polyphonie (festivité, exubérance) ne s'accommode pas aisément du caractère solennel d'une messe des morts. Les compositions

de Guillaume Dufay accompagneront pendant des années les messes votives de l'Ordre de la Toison d'Or et se joueront également lors des funérailles du compositeur lui-même. Au XV^e siècle, Johannes Ockeghem compose un requiem polyphonique et, au XVI^e siècle, d'autres compositeurs tels que Pierre de la Rue, Cristóbal de Morales, Roland de Lassus et Giovanni Pierluigi da Palestrina livrent leurs propres partitions. Ce qui frappe dans tous les requiem composés à cette époque, c'est leur grande diversité, due au fait que les paroles n'ont pas encore été fixées (ou viennent de l'être). Musicalement parlant, ces compositions plutôt conservatrices s'inspirent de l'arrangement grégorien de la messe des morts, utilisé comme *cantus firmus* (chant invariable). Bien sûr, ces chants ne sont pas interprétés comme un tout indépendant, mais sont fréquemment interrompus par les prières et les lectures prescrites.

À partir de 1600, le genre du requiem commence peu à peu à devenir autonome. Monteverdi, notamment, joue un rôle important dans ce processus : il est le premier à faire exécuter son requiem (malheureusement non conservé) par des chanteurs et des instrumentistes. Monteverdi opte également pour l'expression directe de la monodie (chant solo avec un accompagnement simple) plutôt que la technique de composition polyphonique utilisée par ses prédécesseurs, car l'intelligibilité du texte est une priorité absolue pour le compositeur d'opéra qu'il est. Quand, au cours du XVII^e siècle, d'autres compositeurs

d'opéra tels que Cavalli, Jommelli et Cimarosa se mettent également à la composition de messes des morts, les requiem deviennent définitivement plus émotifs, plus théâtraux et plus contrastés. La *Sequentia* (la partie du requiem qui dépeint les frissons qu'inspire le Jugement dernier), par ailleurs, retient toute l'attention, puisque la teneur de ce texte se prête particulièrement bien à une peinture de ton dramatique. Dans le requiem légendaire de Mozart, écrit sur son lit de mort, la *Sequentia*, par exemple, occupe presque la moitié de la composition totale.

Au fil du temps, la messe des morts n'est plus considérée comme une composition purement liturgique et donc fonctionnelle, mais comme une œuvre d'art autonome. Le requiem devient peu à peu le genre par excellence dans lequel les compositeurs exposent leur propre philosophie, leur conception de la vie et de la mort. En accordant plus d'attention à certaines parties du requiem qu'à d'autres, en omettant des passages entiers et en proposant un commentaire musical des textes chantés, les compositeurs entament un dialogue avec le texte classique du requiem. En territoire germanophone, plusieurs requiem sont créés qui font totalement l'impasse sur le texte latin. Sur base de considérations propres au rite protestant, par exemple, Heinrich Schütz dans son *Musikalische Exequien* et Johannes Brahms dans son *Ein deutsches Requiem* ont choisi d'utiliser des textes allemands de la liturgie funéraire luthérienne et de la traduction de la Bible.

À l'occasion, la messe des morts peut

servir d'instrument politique. Le *Requiem* de Mozart retentit lors de la ré-inhumation de Napoléon en 1840 et Verdi dédie sa *Messe de Requiem* à Alessandro Manzoni, poète et romancier italien (l'auteur de *I promessi sposi*) qui, lors du Risorgimento italien, défendait l'idée de langue nationale et d'identité. Dans la sphère politique, relevons également le *War Requiem* de Benjamin Britten, créé dans la cathédrale de Coventry alors récemment restaurée (elle avait subi les bombardements de la Seconde Guerre mondiale). Le *War Requiem* constitue un concept incroyablement nouveau : Britten, pacifiste et homosexuel, aux prises avec l'Église catholique et l'Angleterre d'après-guerre (qui réprovoque son statut d'objecteur de conscience pendant la Seconde Guerre mondiale), fait contraster des fragments du texte classique du requiem avec neuf poèmes de Wilfred Owen, poète de guerre. Le compositeur établit ainsi des parallèles entre le Jugement dernier et la Seconde Guerre mondiale, entre la trompette divine et le clairon des camps militaires, entre le sacrifice d'Isaac et le massacre de millions de jeunes soldats...

Le *War Requiem* de Britten et d'innombrables autres messes des morts du XX^e siècle prouvent qu'on peut aujourd'hui composer un requiem sans être nécessairement croyant. Les compositeurs

s'éloignent de plus en plus du texte liturgique original pour aboutir à des œuvres presque profanes davantage préoccupées par la mort que par l'expérience religieuse. Par ailleurs, au XIX^e siècle, les messes des morts sont de plus en plus jouées dans les salles de concert plutôt que dans les églises, une tendance qui s'est poursuivie au XX^e siècle. Sur ce plan, on doit à Kurt Weill d'avoir franchi une étape importante. Il conçoit son *Berliner Requiem* (écrit sur des textes de Bertolt Brecht) comme une partition radiophonique, destinée donc à être diffusée à la radio et à atteindre un public composé de toutes les couches de la population.

Le genre du requiem n'a pas fini de fasciner : ces dernières décennies, György Ligeti, Krzysztof Penderecki, Bernd Alois Zimmermann, Hans Werner Henze et Andrew Lloyd Webber ont chacun écrit leur propre messe des morts. La longue tradition du requiem, la capacité de rendre hommage à des personnes, des groupes et des événements historiques d'une manière appropriée, et celle de communiquer au monde une vision personnelle de la vie et de la mort au moyen d'un requiem, ne sont que quelques-uns des facteurs d'attraction de cette *missa pro defunctis*.

Mien Bogaert

VERDI – MESSE DE REQUIEM

Affligé par le décès tragique de son fils, Alessandro Manzoni meurt le 22 mai 1873 à 88 ans, des suites d'une chute dans les escaliers de l'église San Fedele de Milan. Moins de deux semaines plus tard, Verdi annonce à Giulio Ricordi son intention de composer une messe de requiem en l'honneur de Manzoni, qui devra être exécutée le jour anniversaire de sa mort. Cette décision n'est pas inattendue : elle procède d'une longue histoire.

Peu avant la première italienne d'*Aida*, le chef d'orchestre et professeur Alberto Mazzucato jette un coup d'œil sur la partition de la contribution de Verdi à la *Messa per Rossini*, qui figurait déjà dans les archives de Ricordi. Verdi a en effet composé le *Libera me* de cette messe qui commémorait la mort de Rossini en 1868, et à laquelle les compositeurs italiens les plus éminents de l'époque ont contribué. Stupéfait et profondément ému, Mazzucato envoie au compositeur une lettre dans laquelle il décrit l'œuvre comme « la plus belle, la plus grande et la plus vaste œuvre de musique poétique imaginable ». « Vos remarques, répond Verdi, éveillent en moi le désir de composer une telle messe dans son intégralité. En effet,

avec un peu plus de développement de la matière, je pourrais écrire le *Requiem* et le *Dies Irae* auxquels renvoie le *Libera me*... Mais ne vous faites pas de souci. C'est une tentation qui disparaîtra comme tant d'autres. Il y a tellement de messes de requiem qu'il n'est pas nécessaire d'en ajouter de nouvelles ». L'échange indique clairement que l'idée d'une grande composition liturgique mûrissait depuis un certain temps dans l'esprit de Verdi, et qu'il ne fallait en somme qu'une occasion solennelle pour qu'elle s'épanouisse. La *Messa da Requiem* de Verdi figure au sommet de la musique liturgique du XIX^e siècle, aux côtés de la *Missa solemnis* de Beethoven et des dernières messes de Haydn – il n'y a guère de concurrence. Le romantisme est la période de l'individu pour qui la religion est une affaire privée ; ses « produits » les plus caractéristiques sont le *Requiem* de Fauré, de 1888, et les messes de Bruckner caractérisées par la communication intime entre l'individu et son Dieu. Le sentiment religieux collectif épousera ensuite souvent le nationalisme. Logique lorsque l'on considère la nation comme une transposition de l'individu à une plus grande échelle. À la fin du siècle, la religiosité prévaudra sur la religion.

Même si le *Requiem* reflète les qualités spirituelles d'une personne qui a profondément réfléchi aux tenants et aboutissants de l'existence, il est peu probable que Verdi ait été conduit au genre du requiem par un élan foncièrement religieux. Le visage que Verdi montrait à ses confidents était en effet celui d'un agnostique. L'année précédant la mort de Manzoni, Cesare Vigna, ami, médecin et « psychiatre » de Verdi, envoyait à son épouse une copie d'un écrit dans lequel Verdi – selon ses propres termes – avait réussi à réconcilier foi religieuse et pensée scientifique. Dans sa réponse, Giuseppina fait part de son étonnement : « Ce n'est pas un érudit, c'est un artiste ; tout le monde lui accorde volontiers le don divin du génie ; il est l'honnêteté incarnée, il comprend et ressent tous les sentiments élevés et raffinés, et tout cela en dépit ce que ce vaurien se permet d'être : non que je le qualifie d'athée, mais certainement pas de croyant, doté qui plus est d'une obstination tranquille qui donne le désir de le rudoyer. » Plus tard dans l'année, elle écrit à Clarina Maffei : « Il y a des natures hautement virtuoses qui croient manifestement en Dieu ; il y en a d'autres, non moins parfaites, qui sont très heureuses de ne croire en rien, tout en observant rigoureusement tous les préceptes de la morale stricte. Manzoni et Verdi... Ces deux hommes sont pour moi un véritable sujet de méditation. » Pour Verdi, tout comme pour Brahms ou Vaughan-Williams, l'agnosticisme ne constitue nullement un obstacle à la composition d'une œuvre religieuse.

À la question de savoir quelle est la plus grande œuvre de Verdi, il est aussi difficile de répondre que pour tout autre grand artiste. Mais si l'on se demande quelle œuvre révèle son génie sous la forme la plus concentrée, la réponse s'impose : son *Requiem*. Il y incorpore tous les éléments purement musicaux qu'il a utilisés tout au long de 26 opéras, développés ici sans avoir à prendre en considération les exigences spécifiques d'une œuvre scénique. À l'instar de Beethoven, Verdi admire les œuvres chorales de Händel, mais il y a une limite à ce qu'un chœur d'opéra peut apprendre par cœur en vue d'une exécution sur scène. Pourtant, le *Requiem* atteint les dimensions chorales qui distinguent les oratorios de Händel de ses opéras sur le plan de l'ampleur et de la diversité des idées musicales. Plutôt qu'avec les oratorios dramatiques de Händel, on comparera avec le *Messie* du même compositeur, ne serait-ce que pour réfuter la critique habituelle formulée par le chef d'orchestre Hans von Bülow, qui voudrait que le *Requiem* soit « un opéra en habit ecclésiastique ». Dans les deux œuvres, les quatre solistes sont dépersonnalisés, quoique que l'un ou l'autre représente à l'occasion un personnage de l'œuvre, notamment le ténor exprimant la prophétie d'Isaïe, ou la soprano révélant la vision de saint Michel. Cependant, rien dans le *Requiem* ne présente le caractère opératique de *Why do the Nations* ou de *A Trumpet shall sound* du *Messie* de Haendel. En réalité, de la Renaissance au début du XIX^e siècle, très peu de

compositeurs font consciemment la distinction entre les styles religieux et profane. L'on pourra soutenir que certains moments de la composition de Verdi, par la puissance et la vivacité de leur expression, trahissent la singularité de la liturgie d'une manière que même Brahms n'égale pas, par exemple, lorsqu'il intègre un rythme lent de valse dans son *Requiem*. Telle est la place singulière et unique qu'occupe Verdi dans un monde où la tradition vivante de la musique religieuse n'existe plus.

Dans les premières années du siècle dernier, lorsque la réputation de Verdi atteint son plus bas niveau, même Bernard Shaw, personnage autrement positif, exprime des doutes sur l'immortalité des œuvres théâtrales de Verdi

mais pas de son *Requiem* ; selon lui, on pourrait oublier les opéras verdiens, non au motif de leur niveau musical, mais parce que leur style et expression dramatique ne seraient plus acceptés par une génération qui aurait définitivement adopté les principes wagnériens. Si le temps a réfuté le pessimisme de Shaw à l'égard des œuvres théâtrales du compositeur, il n'en a pas moins confirmé la place d'honneur qu'il accordait au *Requiem*. Cette œuvre n'est plus victime d'idées fausses sur la piété, mais est aujourd'hui considérée comme l'un des plus grands chefs-d'œuvre choraux du monde.

d'après Julian Budden

THE REQUIEM AS MUSICAL GENRE

How did the requiem or ‘missa pro defunctis’ gradually evolve from the Roman Catholic funeral liturgy? In the early Middle Ages, Christians enshrined funerals for their dead in sermons, prayers and songs. Over the centuries, this has turned into a standardised liturgy in the midst of Roman Catholicism and the norm for the entire European continent. After shedding some light on the Christian roots of the requiem as a musical genre, we will briefly consider a few key works from this genre as they have emerged from history, including requiems by composers like Monteverdi, Mozart, Verdi, Brahms and Britten.

Roman Catholic Christians who died during the rule of Charlemagne in the 8th century, could expect a three-part funeral liturgy. First, they would be collected from their home, then taken to a church (which involved a brief prayer) and finally they would be taken to a nearby cemetery and buried there. From the 9th to the 13th centuries, praying for the deceased at church became the centrepiece of the funeral liturgy in monastic circles. Monks developed the habit of exhibiting their deceased fellow monks or nuns in the abbey church and dedicated their next convent mass to them. Only after this mass would the body be committed to the

earth. Such a Eucharistic celebration in the presence of the deceased was not really a full-fledged requiem mass. It became one only when the monks started to adapt the Eucharist sermons, songs and prayers to the particular circumstance of their brother’s or sister’s passing and when it became a separate ceremony in its own right at its own time. This evolution took place in the late Middle Ages.

Until far into the 16th century, the nature of the prayers, sermons and songs used in the requiem depended heavily on the location. Every town, every region offered requiems based on their own cultural background. Needless to say it lacked uniformity. This changed when the Roman Catholic Church enacted the *Missale Romanum* in 1570 (in the wake of the Council of Trent). The *Missale Romanum* is a missal containing all the liturgical prayers, sermons and lyrics for the various masses (and therefore also for the requiem). This missal standardises the ending of the Eucharist by establishing which elements must be included in which order. The corpus of prescribed prayers, sermons and lyrics for the requiem remained unchanged from 1570 until the Second Vatican Council in 1969. It was only at that time that the theological emphasis in the requiem liturgy shifted from fear of damnation to hope for eternal life.

To be able to understand the requiem as a musical genre, it is important to know the lyrics that the *Missale Romanum* prescribes for the requiem. After all, it is these lyrics on which most requiem compositions are based. Every Eucharistic celebration includes five mandatory songs: the *Kyrie*, the *Gloria*, the *Credo*, the *Sanctus* and the *Agnus Dei*. These are sung in every mass and are referred to as ‘ordinarium missae’ (Latin for ‘the ordinary parts of the mass’). However, the requiem (a special kind of Eucharistic celebration) drops two parts of the ‘ordinarium missae’: the *Missale Romanum* prescribes that the *Gloria* and the *Credo* must be omitted out of respect for the deceased. In addition to the fixed mass songs, every Eucharist includes mass songs that depend on the specific liturgical occasion. These are referred to as ‘proprium missae’ (the proper of the mass). The *Missale Romanum* also prescribes several songs for the requiem, specific to the context of the requiem liturgy. The most evocative proprium song of the requiem is without a doubt the so-called *Sequentia*, a frightful depiction of the Last Judgment. The overview below shows the lyrics prescribed by the *Missale Romanum* for the requiem as well as their order of appearance.

Introit (the entrance song)
Kyrie eleison (the confession)
Gradual (the song between the first and the second reading)
Tract (the song after the second reading and before the gospel)
Sequence (depiction of the Last Judgment)
Offertory (the song accompanying the offertory)
Sanctus (the end of the preface)
Agnus Dei (the song accompanying the breaking of the bread)
Lux aeterna (the song accompanying the communion)
Pie Jesu (the song accompanying the prayer for absolution, after the mass)
Libera me (the song accompanying the procession to the cemetery)

The prayers, the sermons and the lyrics of the requiem may very well have been established in 1570 but the melodies to which these prescribed lyrics were sung continued to evolve. A Gregorian setting, written in neumes (old music notation), was available for the entire corpus of lyrics intended for the requiem. These were performed in very different ways. The more affluent and important the deceased, the better the quality of the music played during the requiem. In the second half of the 15th century, the Order of the Golden Fleece requested composer Guillaume Dufay write a polyphonic setting for each of the lyrics of the requiem, lyrics which at the time hadn’t yet been determined. It was

a rather daring request since polyphony (equals festive, exuberant) could easily be reconciled with the solemn character of a requiem. The Order of the Golden Fleece adorned its votive masses with Dufay's compositions for many years, including Dufay's own requiem. Also during the 15th century, Johannes Ockeghem composed a polyphonic requiem and following suit in the 16th century were composers like Pierre de la Rue, Cristóbal de Morales, Orlandus Lassus and Giovanni Pierluigi da Palestrina. What stands out about requiems composed in those days is their great diversity owing to the fact that the lyrics hadn't yet or had only recently been determined. From a musical perspective, these rather conservative compositions drew inspiration from the Gregorian setting of a requiem and were often used as 'cantus firmus' (fixed song). Naturally, these set lyrics were not performed independently but were interrupted every time by the prescribed prayers and sermons.

From 1600 on, the requiem genre slowly developed into something in its own right. Monteverdi played an important role in this evolution: he was the first to arrange his requiem – which unfortunately is lost to us – with singers and instrumentalists. Monteverdi also preferred the direct expression of the monody (or solo singing with simple accompaniment) over the polyphonic composing technique his predecessors used because as an opera composer, he felt that the comprehensibility of the text was top priority. When in the course of the 17th century, other opera composers like Cavalli, Jommelli and Cimarosa also started to compose

requiems, they definitively became more emotional, more theatrical and richer in contrast. Increasingly greater emphasis was also put on the *Sequentia* (the part of the requiem dominated by fear about the Final Judgement) since these lyrics are particularly well-suited to a dramatic composition. For instance, in Mozart's legendary requiem, written on his deathbed, the *Sequentia* takes up almost half of the entire composition.

After some time, the requiem was no longer considered a purely liturgical and so functional composition but became an autonomous piece of art. It gradually became the perfect genre for composers to disperse their own idea about life and death. By focusing more on some requiem passages than on others, by leaving out entire passages and by offering musical commentary to the lyrics, composers started to enter into a dialogue with the classic requiem text. In German-speaking regions, there were a number of requiems that didn't even use the Latin requiem text. Out of Protestant considerations, composers like Heinrich Schütz in his *Musikalische Exequien* and Johannes Brahms in his *Ein deutsches Requiem* preferred to use German texts from the Lutheran funeral liturgy and bible translation.

It turned out the requiem was also useful as a political instrument. Mozart's requiem was performed at Napoleon's reburial in 1840 and Verdi dedicated his *Messa da Requiem* to Alessandro Manzoni, an Italian poet and novelist (the author of *I promessi sposi*) who promoted the idea of a national language and identity during the Italian Risorgimento. Political to the core is also Benjamin Britten's *War*

Requiem which was performed at Coventry Cathedral, which had only just been restored after having been bombed during the Second World War. In terms of concept, the *War Requiem* received an immense upgrade: as a pacifist and homosexual, struggling with both the Catholic Church and postwar Britain (which didn't much appreciate his status as conscientious objector), Britten contrasted fragments of the classical requiem text with nine poems by war poet Wilfred Owen. In doing so, he was drawing parallels between the Final Judgment and the Second World War, between the divine trumpet and the sounding of the bugle in the army camps, between the sacrifice of Isaac and the slaughter of millions of young soldiers...

Britten's *War Requiem* and countless more requiems from 20th century prove that these days a requiem can be composed without having to be truly religious. Composers are increasingly moving away from the original liturgical text and arriving at almost profane works that take death as a topic rather than a religious experience. Furthermore, in the 19th century, these pieces started to move

into the concert hall rather than being performed in church. This trend continued into the 20th century. Kurt Weill took it even a step further. He conceived his *Berliner Requiem* (set to texts by Bertolt Brecht) as Rundfunkmusik, intended to be broadcast on the radio which allowed it to reach an audience made up of every layer of society.

The requiem genre continues to have a hold on us today: in these last few decades György Ligeti, Krzysztof Penderecki as well as Bernd Alois Zimmermann, Hans Werner Henze and Andrew Lloyd Webber have each written their own requiem. Its long tradition, its suitability in commemorating individuals, groups or historical events and its use in sharing with the world one's own view on life and death are only some of the reasons the 'missa pro defunctis' continues to appeal to us.

Mien Bogaert

VERDI - MESSA DA REQUIEM

Eighty-eight years old and feeling despondent after the tragic death of his son, Alessandro Manzoni died on 22 May 1873 after falling down the stairs of the San Fedele church in Milan. Less than two weeks later, Verdi told Giulio Ricordi about his intention to compose a requiem for Manzoni to be performed on the anniversary of his death. This decision was not unexpected, it already had a long history.

Shortly before the Italian première of *Aida*, conductor and professor Alberto Mazzucato chanced upon the dust-covered score of Verdi's contribution to the *Messa per Rossini* in Ricordi's archives. For this mass, commemorating the death of Rossini in 1868, with contributions of the most important Italian composers of the time, Verdi composed *Libera me*. Surprised and deeply touched, Mazzucato wrote a letter to the composer in which he described the work as 'the most beautiful, grandiose and comprehensive piece of poetic music one can imagine'. 'Your remarks', Verdi replied, 'stir a desire in me to compose the mass in its entirety; especially because a little further development of the material will allow me to write the *Requiem* and the *Dies Irae* to which there is reference in the *Libera me*... But not to worry. It is a temptation that will disappear like so many others. There are so many requiem masses there is no need to add to them.' This clearly demonstrates that he had been brooding over the idea of a grand

liturgical composition for some time already and that it only took a solemn occasion to let it blossom. Verdi's *Messa da Requiem*, along with Beethoven's *Missa Solemnis* and Haydn's late masses were the finest of nineteenth-century liturgical music, and there was little competition. The Romantic period was the period of the individual to whom religion was a private matter. Its most characteristic products included Fauré's *Requiem* from 1888 and Bruckner's masses with their intimate communication between the individual human being and God. Collective religious sentiment was often channelled in nationalism which is logical since the nation can in fact be viewed as a scaled-up version of the individual. By the end of the century, religiousness rather than religion was the order of the day.

Even though the *Requiem* shows the spiritual capacity of someone who has given much thought to the first and the last, it is unlikely Verdi arrived at it from a deeply religious impulse. The face Verdi revealed to his confidants was that of an agnostic. The year before Manzoni's death, Cesare Vigna, friend, doctor and 'psychiatrist' of Verdi, sent Verdi's wife a copy of a tract in which Verdi – in his own words – successfully reconciled religious faith with scientific thought. In her answer, Giuseppina couldn't resist remarking that her husband was the oddest phenomenon in the world in these matters: 'He is not a scientist, he is an artist; everyone agrees to attribute him the divine

gift of genius; he is honesty personified, he understands and senses every elevated and refined emotion and he is so in everything this rascal allows himself to be: I wouldn't call him an atheist, but he is certainly not much of a believer – and all this with a quiet obstinacy that makes you want to shake him.' Later that same year, she wrote to Clarina Maffei: 'There are great virtuoso characters who need to believe in God; there are others, no less perfect, who are very happy believing in nothing while rigorously abiding by every provision of strict morality. Manzoni and Verdi... These two men are a veritable topic of meditation to me.' To Verdi, just as little as it was to Brahms or Vaughan-Williams, agnosticism was no objection against composing religious work.

The question which is Verdi's magnum opus is just as difficult to answer as it is for every other great artist. But if one were to ask which work shows his genius in the most concentrated form, the answer is without at doubt the *Requiem*. He incorporated all his purely musical elements he had used in all 26 operas and which he could develop fully without having to take into account the specific requirements of a scenic work. Just like Beethoven, he had a great deal of admiration for Handel's choral works; but there is a limit to what an opera choir can memorise for performance on stage. Only in a work like *Requiem* was it possible to achieve the choir dimensions that distinguish Handel's oratorios from his operas in terms of size, diversity and musical ideas. It is easier to compare it with Handel's *Messiah* than with his dramatic oratorios, if only to rebut the common critique first voiced by conductor Hans von Bülow, which is that the *Requiem* is 'an opera in church vestments'. In both works, the four soloists were depersonalised,

even though some could depict a character from the text, like for instance the tenor who expresses Isaiah's prophecy or the soprano who portrays the vision of the divine Michael. Nothing in the *Requiem* has such an operatic character as *Why do the Nations or A Trumpet shall sound* from Handel's *Messiah*. The truth is that from the Renaissance to the early nineteenth century, very few composers have made a conscious distinction between a religious and a secular style. One could still argue that because of their power and vivacity of expression, certain moments in Verdi's composition betray the singularity of liturgy in a way not even Brahms does by for instance incorporating a slow waltz rhythm in his *Requiem*. It clearly demonstrates Verdi's isolated position in a world where the living tradition of religious music no longer existed.

During the first years of the previous century, when Verdi's reputation had reached a low, even the otherwise so well-disposed Bernard Shaw expressed his doubt about the immortality of Verdi's theatre work but not of his *Requiem*; he believed the operas could be relegated to the archives, not because of the quality of their music but because their style and dramatic expression would not be accepted by a generation who had once and for all adopted the Wagnerian principles. If time has proven Shaw's pessimism about Verdi's theatre work wrong, it has certainly also confirmed the place of honour Shaw attributed to the *Requiem*. It is no longer the victim of false ideas about piety, but is now considered one of the world's grandest choral masterpieces.

based on Julian Budden



Peter Paul Rubens, *The Small Last Judgement* (1617)

I. Introitus

Chorus:

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.

Quartet and Chorus:

Kyrie eleison.
Christe eleison.
Kyrie eleison.

II. Sequentia

Chorus:

Dies irae, dies illa,
solvet saeculum in favilla,
teste David cum Sibylla.
Quantus tremor est futurus,
quando iudex est venturus,
cuncta stricte discussurus!
Tuba mirum spargens sonum,
per sepulcra regionem,
coget omnes ante thronum.

Bass:

Mors stupebit et natura,
cum resurget creatura,
judicanti responsura.

Mezzo and Chorus:

Liber scriptus proferetur,
in quo totum continetur,
unde mundus iudicetur.
Iudex ergo cum sedebit,
quidquid latet apparebit:
nil inultum remanebit.

I. Introitus

Koor:

Schenk hen eeuwige rust, Heer,
en laat het eeuwige licht over hen schijnen.
U komt de lofzang toe, Heer in Sion,
En voor u zal in Jeruzalem een gelofte worden
gedaan:
Verhoor mijn gebed:
tot U zal al wat vlees is, komen.

Kwartet en Koor:

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

II. Sequens

Koor:

Dag van toorn, die dag
zal de wereld in as vergaan
zoals door David en de Sibylle werd voorspeld.
Welk een angst zal er ontstaan,
wanneer de Rechter zal komen,
om over alles streng te oordelen!
De bazuin die een wonderbaarlijke klank verspreidt
over de graven van alle landstroken
roept iedereen op tot voor de troon.

Bas:

Dood en natuur zullen verstommen
wanneer de doden zullen verrijzen
om rekenschap te geven aan de Rechter.

Mezzo en Koor:

Het boek zal worden gehaald,
waarin alles is vevat,
en waarnaar de wereld zal worden geoordeeld.
Als dan de Rechter zal plaatsnemen,
zal al het verborgene openbaar worden
en niets ongestraft blijven.

I. Introït

Chœur :

Donne-leur le repos éternel, Seigneur ;
et que la lumière éternelle brille sur eux.
À toi Dieu, il convient de chanter un hymne
dans Sion,
et qu'on accomplisse un vœu dans Jérusalem.
Exauce ma prière :
que toute chair vienne à toi.

Quatuor et Chœur :

Seigneur, ayez pitié.
Christ, ayez pitié.
Seigneur, ayez pitié.

II. Séquence

Chœur :

Jour de colère, ce jour-là
réduira le monde en cendres,
David l'atteste, ainsi que la Sibylle.
Quelle terreur va venir,
quand le juge viendra
pour juger tout strictement !
La trompette, répandant ses sons
parmi les sépulcres des pays,
rassemble tous les hommes devant le trône.

Basse :

La Mort sera saisie de stupeur, comme la Nature,
quand ressuscitera la créature,
pour comparaître devant le juge.

Mezzo et Chœur :

Le livre écrit sera apporté,
dans lequel tout est enregistré,
pour que le Monde soit jugé.
Donc quand le juge siègera,
tout ce qui est caché apparaîtra,
rien ne restera impuni.

I. Introit

Chorus:

Grant them eternal rest, O Lord;
and may perpetual light shine upon them.
A hymn in Zion befits you, O God,
and a debt will be paid to you in Jerusalem.
Hear my prayer:
all earthly flesh will come to you.

Quartet and Chorus:

Lord, have mercy upon us.
Christ, have mercy upon us.
Lord, have mercy upon us.

II. Sequence

Chorus:

The day of wrath, that day will
dissolve the world in ashes,
as David and the Sibyl prophesied.
How great will be the terror,
when the Judge comes
who will smash everything completely!
The trumpet, scattering a marvelous sound
through the tombs of every land,
will gather all before the throne.

Bass:

Death and Nature shall stand amazed,
when all Creation rises again
to answer to the Judge.

Mezzo and Chorus:

A written book will be brought forth,
which contains everything
for which the world will be judged.
Therefore when the Judge takes His seat,
whatever is hidden will be revealed:
nothing shall remain unavenged.

Dies irae, dies illa,
solvet saeculum in favilla,
teste David cum Sibylla.

Soprano, Mezzo and Tenor:
Quid sum miser tunc dicturus?
Quem patronum rogaturus,
cum vix justus sit securus?

Solo Quartet and Chorus:
Rex tremendae majestatis,
qui salvandos salvas gratis:
salva me, fons pietas.

Soprano and Mezzo:
Recordare, Jesu pie,
quod sum causa tuae viae:
ne me perdas illa die.
Quaerens me, sedisti lassus;
redemisti crucem pacem:
tantus labor non sit casus.
Juste Judex ultionis:
donum fac remissionis
ante diem rationis.

Tenor:
Ingemisco tamquam reus,
culpa rubet vultus meus;
supplicanti parce, Deus.
Qui Mariam absolvisti,
et latronem exaudisti,
mihi quoque spem dedisti.
Preces meae non sunt digne,
sed tu, bonus, fac benigne,
ne perenni cremer igne.
Inter oves locum praesta,
et ab haedis me sequestra,
statuens in parte dextra.

Dag van toorn, die dag
zal de wereld in as vergaan
zoals door David en de Sibylle werd voorspeld.

Sopraan, Mezzo en Tenor:
Wat moet ik, armzalige, dan zeggen?
Wie zal ik om voorspraak vragen
als zelfs rechtvaardigen wankelen?

Solistenkwartet en Koor:
Koning van schrikwekkende majesteit,
die genadig redt wie verdient gered te worden,
red ook mij, bron van mededogen.

Sopraan en mezzo:
Denk eraan, goede Jezus,
dat ik de reden was van Uw leven:
laat me op die dag niet ten onder gaan.
Toen U mij zocht, zat U uitgeput neer;
U hebt mij aan het kruis vrijgepleit:
zoveel leed mag niet verloren gaan.
Rechtschappen Rechter van wraak,
geef de gave van vergeving
voor de dag van vergelding.

Tenor:
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.

Jour de colère, ce jour-là
réduira le monde en cendres,
David l'atteste, ainsi que la Sibylle.

Soprano, Mezzo et Ténor :

Que dirai-je alors, pauvre de moi ?
Quel protecteur demanderai-je,
alors qu'à peine le juste sera en sécurité ?

Quatuor de solistes et Chœur :

Roi de terrible majesté,
qui sauves ceux à sauver par la grâce,
sauve-moi, source de tendresse.

Soprano et Mezzo :

Souviens-toi bon Jésus,
que je suis la cause de ta venue :
ne me perds pas en ce jour-là.
En me recherchant, tu demeuras dans la fatigue ;
(me) rachetant en souffrant la croix :
que tant de peine ne soient pas vaine.
Juste Juge de la punition,
fais-moi don de la rémission
avant le jour des comptes.

Ténor :

Je gémis comme un accusé,
la faute fait rougir mon visage ;
pardonne celui qui implore, ô Dieu.
Toi qui as absout Marie
et exaucé le larron ;
à moi aussi tu as donné l'espoir.
Mes prières ne sont pas dignes,
mais toi, si bon, fais par bonté
que je ne sois pas brûlé par le feu éternel.
Parmi les brebis offre-moi une place
et sépare-moi des boucs
en me plaçant à ta droite.

The day of wrath, that day will
dissolve the world in ashes,
as David and the Sibyl prophesied.

Soprano, Mezzo and Tenor:

What can a wretch like me say?
Whom shall I ask to intercede for me,
when even the just ones are unsafe?

Solo Quartet and Chorus:

King of dreadful majesty,
who freely saves the redeemed ones,
save me, O font of pity.

Soprano and Mezzo:

Recall, merciful Jesus,
that I was the reason for your journey:
do not destroy me on that day.
In seeking me, you sat down wearily;
enduring the Cross, you redeemed me:
do not let these pains to have been in vain.
Just Judge of punishment:
give me the gift of redemption
before the day of reckoning.

Tenor:

I groan as a guilty one,
and my face blushes with guilt;
spare the supplicant, O God.
You, who absolved Mary Magdalen,
and heard the prayer of the thief,
have given me hope, as well.
My prayers are not worthy,
but show mercy, O benevolent one,
lest I burn forever in fire.
Give me a place among the sheep,
and separate me from the goats,
placing me on your right hand.

Bass and Chorus:

Confutatis maledictis,
flammis acribus addictis,
voca me cum benedictis.
Oro supplex et acclinis,
cor contritum quasi cinis:
gere curam mei finis.

Chorus:

Dies irae, dies illa,
solvet saeculum in favilla,
teste David cum Sibylla.

Solo Quartet and Chorus:

Lacrymosa dies illa,
qua resurget ex favilla,
judicandus homo reus.
Huic ergo parce, Deus.
Pie Jesu Domine:
dona eis requiem.
Amen.

III. Offertorium

Quartet:

Domine Jesu Christe, Rex gloriae: libera
animas omnium fidelum defunctorum de
poenis inferni et profundo lacu; libera eas
de ore leonis; ne absorbeat eas tartarus,
ne cadant in obscurum. Sed signifer
sanctus Michael repraesentet eas in lucem
sanctam quam olim Abrahae promisisti et
semini ejus.
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
ejus.
Libera animas omnium fidelum defunc-
torum de poenis inferni; fac eas de morte

Bas en Koor:

Wanneer de verdoemden zijn veroordeeld
en naar de gruwelijke vlammen zijn verwezen,
roep mij dan bij de zaligen.
Ik bid, smekend en knielend,
het hart bijna verteerd tot as:
draag zorg voor mijn einde.

Koor:

Dag van toorn, die dag
zal de wereld in as vergaan
zoals door David en de Sibylle werd voorspeld.

Solistenkwartet en Koor:

Die tranenrijke dag,
waarop uit zijn as zal herrijzen
om geoordeeld te worden, de schuldige mens.
God, spaar hem dan.
Goede Heer Jezus
Geef hun rust.
Amen.

III. Offertorium

Kwartet:

Heer Jezus Christus, Koning der heerlijkheid
verlos de zielen van alle overledenen gelo-
vigen uit de folteringingen van de hel en uit het
diepe meer. Bevrijd hen uit de muil van de
leeuw, opdat de onderwereld hen niet zou
opslokken en ze niet in de duisternis zouden
vallen. Maar laat uw vaandeldrager de heilige
Michael hen leiden naar het heilige licht zoals
Gij ooit aan Abraham hebt beloofd en aan zijn
nakomelingen.
Offergaven en lofgebeden, Heer, bieden wij U
aan: aanvaard ze voor de zielen van hen die wij
vandaag gedenken: doe hen, Heer, van de dood
overgaan naar het leven. Zoals Gij ooit aan Abra-
ham hebt beloofd en aan zijn nakomelingen.
Verlos de zielen van alle overleden gelovigen

Basse et Chœur :

Les maudits étant confondus,
aux flammes cruelles assignés,
appelle-moi avec les bénis.
Je prie suppliant et incliné,
le cœur contrit comme de la cendre :
prends soin de ma fin.

Chœur :

Jour de colère, ce jour-là
réduira le monde en cendres,
David l'atteste, ainsi que la Sibylle.

Quatuor de solistes et Chœur :

Jour de larmes que ce jour-là,
où ressuscitera de la cendre
pour être jugé l'homme accusé.
À celui-ci donc, pardonne,
ô Dieu, Seigneur Jésus miséricordieux,
donne-leur le repos.
Amen.

III. Offertoire

Quatuor :

Seigneur, Jésus-Christ, Roi de gloire : délivre
les âmes de tous les fidèles défunts des peines
de l'enfer et de l'abîme sans fond ; délivre-les
de la gueule du lion, afin que le gouffre ne les
engloutisse pas et qu'elles ne tombent pas
dans les ténèbres ; mais que le porte-étendard
Saint Michel les introduise dans la sainte lumière,
que tu as autrefois promise à Abraham et à
sa postérité.
Nous t'offrons, Seigneur, les sacrifices et les prières
de notre louange ; toi reçois-les pour ces
âmes dont aujourd'hui nous faisons mémoire.
Fais-les, Seigneur, passer de la mort à la vie
que tu as autrefois promise à Abraham et à sa
postérité.
Délivre les âmes des fidèles défunts des peines

Bass and Chorus:

When the damned are silenced,
and given to the fierce flames,
call me with the blessed ones.
I pray, suppliant and kneeling,
with a heart contrite as ashes:
take my ending into your care.

Chorus:

The day of wrath, that day will
dissolve the world in ashes,
as David and the Sibyl prophesied.

Solo Quartet and Chorus:

That day is one of weeping,
on which shall rise from the ashes
the guilty man, to be judged.
Therefore, spare this one, O God.
Merciful Lord Jesus:
grant them peace.
Amen.

III. Offertory

Quartet:

O Lord Jesus Christ, King of Glory: deliver the
souls of all the faithful dead from the pains of
hell and from the deep pit; deliver them from
the mouth of the lion; that hell may not swallow
them, and that they may not fall into darkness.
But may the holy standard-bearer Michael show
them the holy light; which you once promised
to Abraham and his descendents.
We offer to you, O Lord, sacrifices and prayers.
Receive them on behalf of those souls whom
we commemorate today. Grant, O Lord, that
they might pass from death into that life which
you once promised to Abraham and his descendents.
Deliver the souls of all the faithful dead from
the pains of hell; grant that they might pass

transire ad vitam.

van de straffen van de hel; laat hen overgaan naar het leven.

IV. Sanctus

IV. Sanctus

Double Chorus:

Sanctus, sanctus, sanctus, Dominus Deus Sabaoth.

Pleni sunt coeli et terra gloria tua.

Hosanna in excelsis!

Benedictus qui venit in nomine Domini.

Hosanna in excelsis!

Dubbelkoor:

Heilig, heilig, heilig is de heer God Sabaoth.

Vol zijn hemel en aarde van uw heerlijkheid.

Hosanna in de hoge.

Gezegend hij die komt in de naam van de Heer.

Hosanna in de hoge.

V. Agnus Dei

V. Agnus Dei

Soprano, Mezzo, and Chorus:

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

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

Sopraan, Mezzo en Koor:

Lam Gods, dat wegneemt de zonden der wereld, schenk hen rust.

Lam Gods, dat wegneemt de zonden der wereld, schenk hen de eeuwige vrede.

VI. Communio

VI. Communio

Mezzo, Tenor and Bass:

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

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

Mezzo, Tenor en Bas:

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

Schenk hun eeuwige rust, o Heer; en laat het eeuwig licht op hen schijnen.

VII. Responsorium

VII. Responsorium

Soprano and Chorus:

Libera me, Domine, de morte aeterna in die illa tremenda; quando coeli movendi sunt et terra: dum veneris judicare saeculum per ignem.

Tremens factus sum ego et timeo, dum discussio venerit atque ventura irae, quando coeli movendi sunt et terra.

Dies irae, dies illa calamitatis et miseriae;

Sopraan en Koor:

Heer, bevrijd mij van de eeuwige dood op die verschrikkelijke dag, wanneer hemel en aarde geschokt zullen worden, wanneer Gij met vuur de eeuwigheid komt oordelen.

Ik beef, en ik ben bang, voor het oordeel dat zal komen en voor de naderende toorn, wanneer hemel en aarde geschokt zullen worden. Die dag zal een dag van toorn, van rampspoed

de l'enfer ; fais-les, Seigneur, passer de la mort à la vie.

from death into that life.

IV. Sanctus

Double chœur :

Saint Seigneur Dieu Tout-Puissant,
le ciel et la terre sont remplis de ta gloire.
Hosanna au plus haut des cieux !
Béni soit celui qui vient au nom du Seigneur.
Hosanna au plus haut des cieux !

IV. Sanctus

Double Chorus:

Holy, holy, holy, Lord God of Sabaoth.
Heaven and earth are filled with your glory.
Hosanna in the highest!
Blessed is he that comes in the name of the Lord.
Hosanna in the highest!

V. Agnus Dei

Soprano, Mezzo et Chœur :

Agneau de Dieu qui portes les péchés du monde, donne-leur le repos.
Agneau de Dieu qui portes les péchés du monde, donne-leur le repos éternel.

V. Agnus Dei

Soprano, Mezzo, and Chorus:

Lamb of God, who takes away the sins of the world, grant them rest.
Lamb of God, who takes away the sins of the world, grant them rest everlasting.

VI. Communion

Soprano, Ténor et Basse :

Que la lumière éternelle brille sur eux, Seigneur, au milieu de tes saints pour l'éternité, car tu es bienveillant.
Donne-leur le repos éternel, Seigneur, et que la lumière éternelle brille sur eux.

VI. Communion

Mezzo, Tenor and Bass:

Let eternal light shine upon them, O Lord, with your saints forever; for you are merciful.
Grant them eternal rest, O Lord, and may perpetual light shine upon them.

VII. Répons

Soprano et Chœur :

Délivre-moi, Seigneur, de la mort éternelle, en ce jour redoutable, où les cieux seront ébranlés, ainsi que la terre, quand tu viendras juger le monde par le feu.
Voici que je tremble et que j'ai peur devant le jugement qui approche et la colère à venir en ce jour où les cieux seront ébranlés, ainsi que la terre.

VII. Responsory

Soprano and Chorus:

Deliver me, O Lord, from eternal death on that awful day, when the heavens and the earth shall be moved: when you will come to judge the world by fire.
I tremble, and I fear the judgment and the wrath to come, when the heavens and the earth shall be moved.
The day of wrath, that day of calamity and mise-

dies magna et amara valde.
Requiem aeternam, dona eis, Domine, et
lux perpetua luceat eis.
Libera me, Domine, de morte aeterna in
die illa tremenda, quando coeli movendi
sunt et terra; dum veneris iudicare
saeculum per ignem.
Libera me.

en ellende zijn, een lange en zeer bittere dag,
wanneer Gij met vuur de eeuwigheid komt
oordelen.
Schenk hen eeuwige rust, Heer, en laat het
eeuwige licht over hen schijnen.
Heer, bevrijd mij van de eeuwige dood op die
verschrikkelijke dag, wanneer hemel en aarde
geschokt zullen worden, wanneer Gij met vuur
de eeuwigheid komt oordelen.
Bevrijd mij.

Ce jour-là sera jour de colère, de calamité et de misère, jour mémorable et très douloureux.

Donne-leur le repos éternel, Seigneur, et que la lumière perpétuelle brille sur eux.

Délivre-moi, Seigneur, de la mort éternelle, en ce jour redoutable où les cieus seront ébranlés, ainsi que la terre, quand tu viendras juger le monde par le feu.

Délivre-moi.

ry; a great and bitter day, indeed.

Grant them eternal rest, O Lord, and may perpetual light shine upon them.

Deliver me, Lord, from eternal death on that awful day when the heavens and the earth shall be moved;

when you will come to judge the world by fire.

Deliver me.



Teodor Currentzis © Olya Runyova

Teodor Currentzis

Ⓝ Aan het begin van de jaren 1990 verhuisde de Griekse dirigent Teodor Currentzis naar Rusland om aan het Conservatorium van Sint-Petersburg te studeren. Momenteel is hij artistiek directeur van het Staatsoperatheater van Perm, van het ensemble musicAeterna en van het musicAeterna Kamerkoor. Daarnaast is Teodor Currentzis sinds een paar maanden ook chef-dirigent van het SWR Symphonieorchester, waarmee hij dit seizoen in Stuttgart, de thuisbasis van dit orkest, Mahler 3 en 4, Tsjajkovski 5 en Sjostakovitsj 7 dirigeert. De om zijn excentrieke stijl bekend staande dirigent werd reeds veelvuldig bekroond. Hij won in 2015 de KAIROS-prijs, mocht meermaals de prestigieuze Russische “Gouden

Masker”-prijs in ontvangst nemen en werd door het magazine *Opernwelt* in 2016 tot “Dirigent van het jaar” uitgeroepen. Teodor Currentzis’ inspelingen van de Mozart-da Ponte trilogie voor het label Sony Classical zijn in korte tijd uitgegroeid tot ware referentieopnames. Na een succesvolle *La clemenza di Tito* in 2017 dirigeert Teodor Currentzis deze zomer op de Salzburger Festspiele Mozarts *Idomeneo*.

ⓔ Au début des années 1990, le chef d'orchestre grec Teodor Currentzis s'est installé en Russie pour y étudier au Conservatoire de Saint-Pétersbourg. Il est actuellement directeur artistique de l'Opéra de Perm, de l'ensemble musicAeterna et du chœur de chambre musicAeterna. Par ailleurs, depuis quelques mois, Teodor Currentzis est également chef principal de l'Orchestre symphonique de la SWR, avec lequel il interprète cette saison à Stuttgart, port d'attache de

l'orchestre, les *Symphonies n° 3 et 4* de Mahler, la *Symphonie n° 5* de Tchaïkovski et la *Symphonie n° 7* de Chostakovitch. Ce chef connu pour son style excentrique a déjà été récompensé à de nombreuses reprises. Il a ainsi remporté en 2015 le prix KAIROS, a reçu plusieurs fois le prestigieux prix russe du « Masque d'or » et a été sacré « Chef d'orchestre de l'année » par le magazine *Opernwelt* en 2016. Les enregistrements de Teodor Currentzis de la trilogie Mozart/da Ponte pour le label Sony Classical sont devenus en peu de temps des enregistrements de référence. Après le succès de *La clemenza di Tito* en 2017, Teodor Currentzis dirigera *Idomeneo* de Mozart cet été lors du Festival de Salzbourg.

Ⓔ In the early 90s, Greek conductor Teodor Currentzis moved to Russia to study at the Conservatory of St-Petersburg. At the moment, he is artistic director of the Perm Opera and Ballet Theatre, of the musicAeterna ensemble and of the musicAeterna chamber choir. A few months ago, Teodor Currentzis also accepted the position as chief conductor of the SWR Symphonieorchester, with whom he will be conducting Mahler 3 and 4, Tchaikovsky 5 and Shostakovich 7 this season in Stuttgart, the home base for this orchestra. The conductor, known for his eccentric style, has received a large number of awards. In 2015, he won the KAIROS award, he received the prestigious Russian “Golden Mask” award several times and was pronounced “Conductor of the Year” by the magazine *Opernwelt* in 2016. Teodor Currentzis's recordings of the Mozart-da

Ponte trilogy for the label Sony Classical have, in a short time, become a true reference. After a successful *La clemenza di Tito* in 2017, Teodor Currentzis will conduct Mozart's *Idomeneo* this summer at the Salzburger Festspiele.

musicAeterna Orchestra of Perm Opera

Ⓔ Het musicAeterna Orchestra of Perm Opera werd in 2004 opgericht door Teodor Currentzis en resideert vandaag in Perm, waar het het hoofdorkest is van het Staatsopera- en ballettheater. Met Teodor Currentzis als dirigent toerde musicAeterna onder andere in Wenen, Amsterdam, Londen, Baden-Baden, Bregenz, Moskou en Sint-Petersburg. In 2015 speelde ze Wagners *Das Rheingold* op de Ruhrtriennale, in 2016 Purcells *The Indian Queen* in het Grand Théâtre de Genève en in 2017 maakte ze met Mozarts *La clemenza di Tito* hun debuut op de Salzburger Festspiele. Naast een focus op barokke en klassieke werken, uitgevoerd op historische instrumenten, geeft musicAeterna ook impulsen aan de scène van de hedendaagse nieuwe muziek. De voorbije jaren hebben ze naast *Le nozze di Figaro* (2013), *Così fan tutte* (2014) en *Don Giovanni* (2016) voor het label Sony Classical ook

talrijke andere werken opgenomen: de pianoconcerti van Sjostakovitsj (met Alexander Melnikov als pianist), Mozarts *Requiem*, Tsjaikovski's *Viololconcerto* (met Patricia Kopatchinskaja als violiste) en Stravinsky's *Les noces*. Voor hun Mozart-da Ponte cyclus werd musicAeterna tweemaal bekroond met een ECHO-Klassik.

Ⓔ L'orchestre musicAeterna de l'Opéra de Perm a été créé en 2004 par Teodor Currentzis. Il est aujourd'hui basé à Perm, où il est l'orchestre principal du théâtre d'opéra et de ballet. Avec à sa tête Teodor Currentzis, musicAeterna s'est entre autres produit à Vienne, Amsterdam, Londres, Baden-Baden, Bregenz, Moscou et Saint-Pétersbourg. Il a interprété en 2015 *Das Rheingold* de Wagner lors de la Ruhrtriennale, en 2016 *The Indian Queen* de Purcell au Grand Théâtre de Genève et en 2017, et il a fait ses débuts lors du Festival de Salzbourg avec *La clemenza di Tito* de Mozart. Outre son intérêt pour les œuvres baroques et classiques exécutées sur des instruments historiques, musicAeterna promeut également la scène de la nouvelle musique contemporaine. En plus de l'enregistrement de *Le nozze di Figaro* (2013), *Così fan tutte* (2014) et *Don Giovanni* (2016) pour le label Sony Classical, l'orchestre a également enregistré de nombreuses autres œuvres au cours des dernières années : les concertos pour piano de Chostakovitch (avec au piano Alexander Melnikov), le *Requiem* de Mozart, le *Concerto pour violon* de Tchaïkovski (avec au violon

Patricia Kopatchinskaja) et *Les Noces* de Stravinsky. Pour son cycle Mozart/da Ponte, musicAeterna a remporté à deux reprises le prix ECHO Klassik.

Ⓔ The musicAeterna Orchestra or Perm Opera was founded in 2004 by Teodor Currentzis and today has its residence in Perm, where it is the principal orchestra for the Perm Opera and Ballet Theatre. With Teodor Currentzis as its conductor, musicAeterna has toured in Vienna, Amsterdam, London, Baden-Baden, Bregenz, Moscow and St-Petersburg. In 2015, they played Wagner's *Das Rheingold* at the Ruhrtriennale, in 2016 they played Purcell's *The Indian Queen* at the Grand Théâtre de Genève and in 2017, they made their debut at the Salzburger Festspiele with Mozart's *La clemenza di Tito*. In addition to a focus on baroque and classical work, performed on historical instruments, musicAeterna also pushes the scene of contemporary new music. In addition to *Le nozze di Figaro* (2013), *Così fan tutte* (2014) and *Don Giovanni* (2016) they have recorded numerous other works for Sony Classical in recent years: the piano concertos of Shostakovich (with pianist Alexander Melnikov), Mozart's *Requiem*, Tchaikovsky's *Violin Concerto* (with violinist Patricia Kopatchinskaja) and Stravinsky's *Les noces*. MusicAeterna was awarded two ECHO Klassiks for their Mozart-da Ponte cycle.

musicAeterna Chorus of Perm Opera

Ⓝ Het musicAeterna Chorus of Perm Opera concerteerde voor de eerste keer in zijn huidige formatie in 2011 in Perm. Hun repertoire omvat verschillende stijlen en historische periode: hedendaagse composities, barokmuziek en de meesterwerken uit de Russische koorliteratuur van de 18^{de} en 19^{de} eeuw. Samen met het musicAeterna Orchestra of Perm Opera toerde het koor onder leiding van Teodor Currentzis in 2014 doorheen Europa met Purcells *Dido and Aeneas* en Händels psalm *Dixit Dominus*. Grote publiekssuccessen in Berlijn, Parijs, Lissabon en Athene waren het gevolg. Vitaly Polonsky is de koormeester van het musicAeterna Chorus of Perm Opera. MusicAeterna is het residentieorkest en -koor van de Staatsopera en het Staatsballettheater van de stad Perm. Het wordt gefinancierd door het ministerie van cultuur van de regio Perm.

Ⓔ Le chœur musicAeterna de l'Opéra de Perm s'est produit pour la première fois dans sa formation actuelle en 2011 à Perm. Son répertoire couvre différents styles et périodes historiques : compositions contemporaines, musique baroque et chefs-d'œuvre de la littérature chorale russe des XVIII^e et XIX^e siècles. Avec l'orchestre musicAeterna de l'Opéra de Perm, le chœur a effectué en 2014 sous

la baguette de Teodor Currentzis une tournée à travers l'Europe avec *Dido and Aeneas* de Purcell et le psaume *Dixit Dominus* de Händel, remportant un franc succès auprès du public à Berlin, Paris, Lisbonne et Athènes. Vitaly Polonsky est le chef du chœur musicAeterna de l'Opéra de Perm. MusicAeterna est l'orchestre et chœur en résidence de l'Opéra d'État et du Ballet-Théâtre de la ville de Perm. Elle est financée par le Ministère de la Culture de la région de Perm.

Ⓔ The first presentation of the musicAeterna chorus of Perm Opera in its current complement took place in Perm in 2011. The repertoire of the chorus, essentially performed in the authentic manner, embraces different styles and historical periods. The concert programmes of the ensemble include the works of the foreign baroque composers, the masterpieces of the Russian choral music of the 18th and 19th centuries and contemporary pieces. In February 2014 the chorus, together with the orchestra musicAeterna and Teodor Currentzis, had a triumphant series of performances in Berlin, Paris, Lisbon and Athens with a concert version of Purcell's *Dido and Aeneas* and Handel's psalm *Dixit Dominus*. The principal choirmaster is Vitaly Polonsky. MusicAeterna is the resident orchestra and chorus of the Perm State Opera and Ballet Theatre. It is financed by the Ministry of Culture of the Perm Region.

Zarina Abaeva | sopraan

Ⓝ Met Rusanna Lisitsian als zangdocente, rondde de Russische sopraan Zarina Abaeva in 2011 haar studies af aan de Moskouse Gnessin Staatsacademie voor Muziek. In 2012 werd ze ensemblelid van de opera van Perm. Abaeva vierde grote successen als Tsjajkovski-interprete met rollen zoals Iolanta (titelrol), Tatjana (*Jevgeni Onegin*), Maria (*Mazeppa*) en Agnès Sorel (*De maagd van Orleans*). Haar repertoire omvat ook rollen als Micaëla/*Carmen*, Antonia/*Les contes d'Hoffmann*, Blanche/*Dialogues des Carmélites* en de titelrollen van zowel Puccini's *Suor Angelica*, *Madame Butterfly* en Verdi's *Aida*. In 2017 zong ze Mimì/*La Bohème* in het Festspielhaus Baden-Baden.

ⓔ Avec Rusanna Lisitsian comme professeure de chant, la soprano russe Zarina Abaeva a terminé ses études à l'Académie Russe de Musique Gnessine de Moscou en 2011. En 2012, elle est devenue membre de l'Opéra de Perm. Zarina Abaeva a été particulièrement remarquée comme interprète de Tchaïkovski avec des rôles tels que Iolanta (rôle-titre), Tatiana (*Eugène Onéguine*), Maria (*Mazeppa*) et Agnès Sorel (*La pucelle d'Orléans*). Son répertoire comprend également des rôles comme Micaëla dans *Carmen*, Antonia dans *Les contes d'Hoffmann*, Blanche dans les *Dialogues des Carmélites* et les

rôles-titres de *Suor Angelica* et *Madame Butterfly* de Puccini, ainsi que *Aïda* de Verdi. En 2017, elle a incarné Mimì dans la *La Bohème* au Palais des festivals de Baden-Baden.

ⓔ Russian soprano Zarina Abaeva completed her training with Rusanna Lisitsian at the Moscow Gnessin Institute in 2011. She has been a member of the Perm Opera ensemble since 2012. Abaeva has had great success there as a Tchaikovsky performer in particular, for example, as Iolanta, Tatiana/*Eugene Onegin*, Maria/*Mazeppa*, and Agnès Sorel/*The Maid of Orléans*. Her repertoire also includes Micaëla/*Carmen*, Antonia/*Les Contes d'Hoffmann*, Blanche/*Dialogues des Carmélites*, and the title roles in Puccini's *Suor Angelica* and *Madama Butterfly* as well as in Verdi's *Aida*. In the autumn of 2017, she appeared as Mimì/*La Bohème* at the Festspielhaus Baden-Baden.

Hermine May | mezzo

Ⓝ Na aan de HfMDK Stuttgart afgestudeerd te zijn, werd Hermine May onmiddellijk in het ensemble van de Deutsche Oper Berlin geëngageerd, waar ze drie jaar lang zong. Sinds 1996 werkt ze op freelance basis met rollen als Wagners *Kundry/Parsifal*, *Venus/*



Zarina Abaeva © Pressbild

Tannhäuser, Brangäne/*Tristan und Isolde*, and Ortrud/*Lohengrin*; Verdi's Azucena/*Il trovatore* and Amneris/*Aida*; Bizet's Carmen en Saint-Saëns Dalila. Hermine May werkte reeds samen met dirigenten als Sylvain Cambreling, Rafael Frühbeck de Burgos, Marek Janowski, Zubin Mehta, and Marcello Viotti. Haar concertrepertoire omvat Brahms *Alt-Rhapsodie*, Wagners *Wesendonck-Lieder*, Mahlers *Das Lied von der Erde*, and Beethovens *Negende Symfonie*.

Ⓕ Après avoir obtenu son diplôme de la HfMDK de Stuttgart, Hermine May a immédiatement été engagée dans l'ensemble de l'Opéra allemand de Berlin où elle a chanté pendant trois ans. Depuis

1996, elle travaille comme chanteuse indépendante et a incarné des personnages comme Kundry dans *Parsifal*, Venus dans *Tannhäuser*, Brangäne dans *Tristan et Isolde*, Ortrud dans *Lohengrin* de Wagner, Azucena dans *Il trovatore*, Amneris dans *Aida* de Verdi, Carmen de Bizet et Dalila de Saint-Saëns. Hermine May a déjà collaboré avec des chefs d'orchestre comme Sylvain Cambreling, Rafael Frühbeck de Burgos, Marek Janowski, Zubin Mehta et Marcello Viotti. Son répertoire de concert comprend la *Rhapsodie pour alto* de Brahms, les *Wesendonck-Lieder* de Wagner, *Das Lied von der Erde* de Mahler et la *Symphonie n° 9* de Beethoven.

Ⓖ Mezzo-soprano Hermine May studied at the Music Academy in Stuttgart and was engaged right after she graduated as part of the Deutsche Oper Berlin ensemble, where she belonged for three years. Since 1996 she has been working as a freelancer and has made a name for herself with such roles as Wagner's Kundry/*Parsifal*, Venus/*Tannhäuser*, Brangäne/*Tristan und Isolde*, and Ortrud/*Lohengrin*; Verdi's Azucena/*Il trovatore* and Amneris/*Aida*; Bizet's Carmen; and Saint-Saëns's Dalila. May has collaborated with Sylvain Cambreling, Rafael Frühbeck de Burgos, Marek Janowski, Zubin Mehta, and Marcello Viotti. Her concert repertoire includes such works as Brahms's *Alto Rhapsody*, Wagner's *Wesendonck-Lieder*, Mahler's *Das Lied von der Erde*, and Beethoven's *Ninth Symphony*.

René Barbera | tenor

Recente highlights van de Amerikaanse tenor René Barbera omvatten zijn Met-debuut als Lindoro/*L'italiana in Algeri*, zijn eerste Alfredo/*La traviata* in Palermo en de Italiaanse tenor in Strauss' *Der Rosenkavalier* in de Lyric Opera of Chicago. Dit seizoen maakt René Barbera huisdebuten aan de Deutsche Oper Berlin als Edgardo/*Lucia di Lammermoor*; aan het Milanese Teatro alla Scala als Ernesto/*Don Pasquale* onder Riccardo Chailly en aan de Bayerische Staatsoper als Ramiro/*La cenerentola*. Andere engagements zijn *I puritani* aan het Staatstheater Stuttgart en zijn terugkeer naar de Opéra National de Paris als Almaviva/*Il barbiere di Siviglia*.

On notera dans l'actualité récente du ténor américain René Barbera ses débuts au Metropolitan Opera dans le rôle de Lindoro dans *L'italiana in Algeri*, sa première interprétation d'Alfredo dans *La Traviata* à Palerme et du ténor italien dans *Der Rosenkavalier* de Strauss à l'Opéra lyrique de Chicago. Cette saison, René Barbera fait ses débuts à l'Opéra allemand de Berlin dans le rôle d'Edgardo dans *Lucia di Lammermoor*; à la Scala de Milan sous les traits d'Ernesto dans *Don Pasquale* sous la direction de Riccardo Chailly, et au Bayerische Staatsoper dans le rôle de Ramiro dans *La cenerentola*. Il participe également à l'opéra *I puritani* au Staatstheater Stuttgart et fait son retour à l'Opéra

National de Paris dans le rôle d'Almaviva dans *Il barbiere di Siviglia*.

Recent performance highlights from the American tenor René Barbera include his Metropolitan Opera debut as Lindoro/*L'italiana in Algeri*; his first Alfredo/*La traviata* in Palermo and the Italian Tenor in *Der Rosenkavalier*. This season, René will make a number of house debuts: with the Deutsche Oper Berlin as Edgardo/*Lucia di Lammermoor*; at Teatro alla Scala Milan as Ernesto/*Don Pasquale* with conductor Riccardo Chailly; and for the Bayerische Staatsoper Munich as Ramiro/*La cenerentola*. Other upcoming engagements include *I puritani* at the Staatstheater Stuttgart and a return to the Opera National de Paris as Count Almaviva/*Il barbiere di Siviglia*.

Tareq Nazmi | bas

De Duits-Egyptische bas Tareq Nazmi studeerde aan de Hochschule für Musik und Theater in München en vervoegde de Opernstudio en later het ensemble van de Bayerische Staatsoper, waar hij rollen vertolkte als Masetto/*Don Giovanni*, Sylvano/*La Calisto* en Osman/*Les Indes galantes*. Onder René Jacobs was hij als Commendatore te horen tijdens concertante uitvoeringen van *Don Giovanni* in onder meer Barcelona, Shanghai, Peking en Parijs. Als



Tareq Nazmi © Marco Borgareve

concert, Tareq Nazmi maîtrise un large répertoire comprenant des œuvres de Bach, Beethoven, Haydn et Dvořák entre autres.

Ⓔ The German-Egyptian bass Tareq Nazmi studied at the Hochschule für Musik und Theater in München and joined the Opernstudio and later the ensemble of the Bayerische Staatsoper, where the roles he played included Masetto in *Don Giovanni*, Sylvano in *La Calisto* and Osman in *Les Indes galantes*. He performed the Commendatore under René Jacobs during concert performances of *Don Giovanni* in Barcelona, Shanghai, Beijing and Paris, among other cities. As a concert singer, Nazmi's repertoire is broad and includes works by Bach, Beethoven, Haydn and Dvořák.

concertzanger vertolkt Nazmi een breed repertoire, met werk van onder meer Bach, Beethoven, Haydn en Dvořák.

Ⓕ D'origine germano-égyptienne, Tareq Nazmi, basse, a étudié à la Hochschule für Musik und Theater de Munich et a rejoint l'Opernstudio et plus tard l'ensemble du Bayerische Staatsoper, au sein desquels il a assuré des rôles tels que Masetto dans *Don Giovanni*, Sylvano dans *La Calisto* et Osman dans *Les Indes galantes*. Sous la direction de René Jacobs, il a incarné le rôle du Commandeur lors d'interprétations concertantes de *Don Giovanni* entre autres à Barcelone, Shanghai, Pékin et Paris. En tant que chanteur de

**MUSICAETERNA
ORCHESTRA AND
CHORUS OF PERM
OPERA**

FIRST VIOLIN

Afanasii Chupin
Mariia Stratonovich
Inna Prokopeva-Rais
Andrey Sigeda
Armen Pogosyan
Anton Kogun
Dmitrii Chepiga
Vadim Teifikov
Aleksandr Kotelnikov
Anna Markova
Alexandre Kortchmar
Vladislav Pesin
Elizaveta Yarovaya
Giedrė Žarėnaitė
Dmitry Borodin
Alexander Mayboroda

SECOND VIOLIN

Artem Savchenko
Iliia Gaisin
Ekaterina Romanova
Olga Galkina
Tabigat Amrenov
Liana Erkvanidze
Kristina Lebedeva
Anastasiia Shapoval
Galina Gilfanova
Aikaterini Kaminskagia
Elena Ivanova
Yulia Smirnova
Elena Kharitonova
Alina Boyarkina
Sofiia Fedotova
Andrey Fedchenko

VIOLA

Nail Bakiev
Grigorii Chekmarev
Andrei Serdiukovskii
Oleg Zubovich
Dmitrii Parkhomenko
Uladzimir Kunitsa
Irina Sopova
Lev Serov
Elizaveta Morozova
Sergey Poltavskiy
Daria Filippenko
Evgeniia Zubova
Vladimir Tkachenko
Orhan Celebi

CELLO

Igor Bobovich
Anna Kogun
Iurii Poliakov
Igor Galkin
Denis Dmitriev
Aleksandr Prozorov
Vladimir Slovachevskiy
Roman Efimov
Konstantin Manaev
Evgeny Rummyantsev
Christos Miroshnikov
Ivan Korenev
Sergei Slovachevskii

DOUBLE BASS

Hayk Khachatryan
Andrei Shynkevich
Diliaver Menametov
Evgeny Sinitsyn
Dmitrii Rais
Carlos Navarro
Alexey Vlasov
Angela Contreras
Antal Racz

FLUTE

Laura Pou
Agnes Mayr

FLUTE/PICCOLO

Marta Santamaria

OBOE

Maksim Khodyrev
Ivan Sherstnev

CLARINET

Spyros Mourikis
Georgii Mansurov

BASSOON

Talgat Sarsembaev
Igor Ahss
Evgeny Tretyakov
Vasily Chernichka

FRENCH HORN

Leonid Voznesenskii
Aliaksandr Martsynkevich
Andrey Ryazhenov
Alexey Melnikov

TRUMPET

Zhassulan Abdykalykov
Pavel Kurdakov
Nikita Istomin
Vasily Bronnikov

TROMBONE

Gerard Costes Ferre
Andrei Saltanov
Vladimir Kishchenko

TUBA / CIMBASSO

Ivan Svatkovskii

TIMPANI

Nikolai Dulskii

Dimitrios Dessylas

BASS DRUM

Aleksei Amosov

OFF STAGE TRUMPET

Julius Scholz

Oliver Christian

Josa Malich

Alejandro Orozco

SOPRANO

Irina Bagina

Ganna Baryshnikova

Victoria Vaksman

Iuliia Suchkova

Despoina Panagiotou

Katsiaryna Dandukova

Tatiana Ikatova

Aleksandra Kozhedub

Anastasiia Kursanina

Olga Malgina

Elena Mironchenko

Elena Podkasik

Iuliia Saifulmuliukova

Eleni Lydia Stamellou

Ekaterina Tretiakova

Anastasiia Fomichenko

Alfiya Khamidullina

Albina Shakirova

Elena Iurchenko

MEZZO

Anna Bogdanova

Anastasiia Guliaeva

Anastasiia Erofeeva

Maria Zaikina

Irina Kalimulina

Arina Mirsaetova

Tatiana Neliubina

Andrey Nemzer

Mariia Oparina

Ivan Petrov

Asiya Rakhmatullina

Viktoriia Rudakova

Elena Tokareva

Elena Shestakova

Anastasiia Shumanova

Irina Iamshanova

Nadezda Goncharuk

Anna Petrenko

Alina Mukhamedzhanova

Olga Strelnikova

TENOR

Anton Bagrov

Artem Vekovshinin

Vitalii Kalachev

Aleksandr Gainutdinov

Sergey Godin

Ivan Gorin

Sergey Kostarev

Albert Kucherbaev

Evgenii Nikitin

Konstantin Pogrebovskii

Serafim Sinitcyn

Aleksandr Somov

Konstantin Tretiakov

Nikolai Fedorov

Denis Obukhov

Dmitriy Veselovskiy

Sergei Margin

Pavel Andreev

Evgeny Vorobyev

BASS

Denis Bagrov

Aleksandr Egorov

Evgenii Ikatov

Dmitrii Kamaletdinov

Mikhail Lebedev

Anton Mosolov

Aleksei Svetov

Timofei Suchkov

Aleksei Fitisenko

Almaz Khaibrakhmanov

Viktor Shapovalov

Pavel Kharalgin

Eduard Kharitonov

Aleksei Tseloukhov

Vladimir Chalbaev

Grigory Arsenyev

Evgeny Goncharov

Vitaly Zhdanov

Denis Isaev

Maxim Klonovskiy

WE THANK THE BOZAR PATRONS FOR THEIR KIND SUPPORT

BOZAR PATRONS

Monsieur et Madame Charles Adriaenssen • Monsieur Etienne Allard • Madame Marie-Louise Angenent • Monsieur et Madame Etienne d'Argembeau • Comtesse Bernard d'Aramon • Comte Armand • Comte et Comtesse Christian d'Armand de Chateauvieux • Monsieur Laurent Arnauts • Monsieur et Madame Laurent Badin • Baron en Barones Jean-Pierre de Bandt • Monsieur Erard de Becker • Monsieur et Madame Roger Bégault • Madame Marie Bégault • Monsieur Jan Behlau • Monsieur Jean-François Bellis • Baron et Baronne Berghmans • Monsieur Tony Bernard • Baron en Barones Luc Bertrand • De Heer Stefaan Bettens • De Heer en Mevrouw Carl Bevernage • Madame Bia • Mevrouw Liliane Bienfet • Monsieur Philippe Bioul • Mevrouw Roger Blanpain • Madame Laurette Blondeel • Monsieur et Madame Mickey Boël • Comte et Comtesse Boël • De heer en Mevrouw Michel Bonne • Monsieur Vincent Boone • Monsieur et Madame Thierry Bouckaert • De Heer en Mevrouw Alfons Brenninkmeijer • Monsieur et Madame Vittorio di Bucci • Ambassadeur Dr. Günther Burghardt en Mevrouw Rita Burghardt-Byl • Mevrouw Helena Bussers • Baron Cardon de Lichtbuer • Madame Valérie Cardon de Lichtbuer • Monsieur et Madame Michel Carlier • Prince et Princesse de Chimay • Monsieur et Madame Christian Chéry • Madame Marianne Claes • Monsieur Jim Cloos et Madame Véronique Arnault • Madame Jean de Cock de Rameyen • Monsieur Bernard de Cock de Rameyen • De Heer Chris Cooleman • Monsieur et Madame Jean Courtin • Monsieur et Madame Patrice Couaen • Prince Guillaume de Croÿ • Monsieur Jenö Czuczai • De Heer en Mevrouw Géry Daeninck • Monsieur et Madame Denis Dalibot • Monsieur † et Madame Bernard Darty • Comte Davignon • De Heer en Mevrouw Philippe De Baere • Monsieur Pascal De Graer • De heer en Mevrouw Bert De Graeve • Mevrouw Brigitte De Groof • Baron Andreas De Leenheer • Monsieur Michel Delloye • Monsieur et Madame Alain De Pauw • Monsieur Patrick Derom • De heer Eric Devos • Monsieur Amand-Benoît D'Hondt • Monsieur Régis D'Hondt • Monsieur et Madame Thierry Dillard • Madame Iro Dimitriou • De heer en Mevrouw Pieter Dreesmann • M. Bruce Dresbach et Dr. Corinne Lewis • De Heer en Mevrouw Bernard Dubois • Madame Sylvie Dubois • Monsieur et Madame Pierre Dumolard-Balthazard • Monsieur Paul Dupuy • Mr. Graham Edwards • Madame Dominique Eickhoff • Baron et Baronne François van der Elst • Madame Marie-Laure Fleisch • Madame Jacques E. François • Madame Sophie de Galbert • De heer en Mevrouw Marnix Galle Sioen • Comte et Comtesse de Geoffre de Chabignac • Monsieur Nikolay Gertchev • Monsieur Marc Ghysels • Monsieur et Madame Léo Goldschmidt • De heer André Gordts • Comtesse Nadine le Grelle • Monsieur et Madame Pierre Guilbert • Madame Nathalie Guiot • Monsieur Michaël Guttman • Monsieur Paul Haine • Monsieur et Madame Bernard Hanotiau • Monsieur et Madame Regnier Haegelsteen • De Heer en Mevrouw Philippe Haspesslagh • De Heer en Mevrouw Pieter Heering • Monsieur Jean-Pierre Hoa • De Heer Xavier Hufkens • Madame Christine Huvelin • Mevrouw Bonno H. Hylkema • Madame Fernand Jacquet • Monsieur Maxime Jadot • Barones Paul Janssen • Baron et Baronne Paul-Emmanuel Janssen • Monsieur et Madame Mathieu Janssens van der Maelen • Madame Patricia de Jong • Madame Elisabeth Jongen • De heer en Mevrouw Martin Kallen • Monsieur et Madame Adnan Kandyoti • Monsieur Claude Kandyoti • Monsieur Sam Kestens • Monsieur Peter Klein et Madame Susanne Hinrichs • Dr. et Madame Klaus Körner • Monsieur Charles Kramarz • Madame Jean-Jacques Kreglinger • Monsieur et Madame Charles Kriwin • Monsieur et Madame Antoine Labbé • Madame Marleen Lammerant • Mademoiselle Alexandra van Laethem • Chevalier et Madame Laurent Josi • Monsieur Pierre Lebeau • Monsieur et Madame François Legein • Monsieur et Madame Laurent Legein • Monsieur et Madame Charles-Henri Lehideux • Monsieur Mark Le Jeune • Monsieur et Madame Gérald Leprince Jungbluth • Madame Dominique Leroy • Madame Florence Lippens • Madame Daphné Lippitt • Monsieur et Madame Clive Llewellyn • Monsieur Manfred Loeb • Madame Marguerite de Longeville • Comte et Comtesse Jean-Baptiste de Looz-Corswarem • Monsieur et Madame Thierry Lorang • Madame Olga Machiels • De heer Peter Maenhout • Monsieur et Madame Jean-Pierre Marchant • Monsieur et Madame Jean-Pierre Mariën • Notaris Luc L. R. Marroyen • De heer en Mevrouw Frederic Martens • Monsieur et Madame Yves-Loïc Martin • De heer en Mevrouw Paul Maselis • Monsieur et Madame Dominique

Mathieu-Defforey • Madame Luc Mikolajczak • De heer en Mevrouw Frank Monstrey-Noé • Madame Philippine de Montalembert • Baron et Baronne Dominique Moorkens • Madame Heike Müller • Madame Jean Moureau-Stoclet • Madame Nelson • Mevrouw Thérèse Opstal • Monsieur Laurent Pamfer • Comte et Comtesse Baudouin du Parc Locmaria • Madame Jessica Parser • Madame Jean Pelfrene – Piqueray • Monsieur et Madame Dominique Peninon • Monsieur et Madame Olivier Périer • Monsieur Gérard Philippson • Famille Philippson • Madame Florence Pierre • Madame Marie-Caroline Plaquet • Madame Suzanne de Potter • Monsieur et Madame André Querton • Madame Hermine Rédélé Siegrist • Monsieur et Madame Ramon Reyntiens • Madame Olivia Nicole Robinet-Mahé • Madame Didier Rolin Jacquemyns • Monsieur et Madame Bernard Ruiz Picasso • Monsieur et Madame Jean Rusotto • Monsieur et Madame Samir Sabet d'Acre • Monsieur et Madame Dominique de Saint-Rapt • Monsieur et Madame Frederic Samama • Monsieur Grégoire Schöller • Monsieur et Madame Philippe Schöller • Monsieur et Madame Hans C. Schwab • Chevalier Alec de Selliers de Moranville • Monsieur et Madame Tommaso Setari • Madame Gaëlle Siegrist Mendelssohn • Messieurs Bernard Slegten et Olivier Toegemann • Monsieur Patrick Solvay • Madame Mario Spandre • Monsieur Eric Speeckaert • Monsieur Jean-Charles Speeckaert • Vicomte Philippe de Spoelberch • Madame Anne-Véronique Stainier • Madame Irene Steels-Wilsing • Stichting Liedts-Meesen • Monsieur et Madame Stoclet • Baron et Baronne Hugues van der Straten • Mevrouw Christiane Struyven • Monsieur Julien Struyven • De heer and mevrouw Coen Teulings • Monsieur Daniel Thierry • Monsieur Philippe Tournay • Monsieur et Madame Jean-Christophe Troussel • Madame Astrid Ullens de Schooten • Madame Brigitte Ullens de Schooten • Monsieur Marc Urban • Dr. Philippe Uytterhaegen • De heer Marc Vandecandelaere • De heer Alexander Vandenbergen • Mevrouw Greet Van de Velde • De heer Jan Van Doninck • Madame Nadine van Havre • De heer en Mevrouw Robert van Oordt • De heer en Mevrouw Anton van Rossum • De heer Johan Van Wassenhove • Baron et Baronne de Vaucleroy • De heer Eric Verbeeck • Monsieur et Madame Bernard Vergnes • Monsieur (†) et Madame Alexis Verougstraete • Mevrouw Eddy Vermeersch • De heer en Mevrouw Axel Vervoordt • Monsieur Guy Vieillevigine • De heer en Mevrouw Karel Vinck • De Vrienden van het Zoute - Les Amis du Zoute • Monsieur Philip Walravens • Madame Gabriel Waucquez • Monsieur et Madame Peter Wilhelm • Monsieur et Madame Luc Willame • Monsieur Robert Willocx • Monsieur et Madame Antoine Winckler • Monsieur et Madame Bernard Woronoff • Chevalier Godefroid de Wouters d'Oplinter • Mr. Johan Ysewyn • Ms Georgia Brooks • Monsieur et Madame Jacques Zucker • Monsieur et Madame Yves Zurstrassen • Zita, Maison d'Art et d'Âme

Contact : 02 507 84 21- patrons@bozar.be

YOUNG PATRONS

Mademoiselle Nour Amrani • Monsieur Ludovic d'Auria • Mademoiselle Emilie de Bellefroid • Comte Xavier de Brouchoven de Bergeyck • Meneer Anthony Callaert • Monsieur et Madame Frédéric de Cooman • Mevrouw Barbara Den Tandt • Mevrouw Valentine Deprez • Monsieur Olivier Gaillard • Monsieur et Madame François Gendebien • Monsieur Pierre-Edouard Labbé • Monsieur et Madame Alexandre Lattès • Monsieur Hyacinthe de Lhoneux • Comte et Comtesse Charles-Antoine de Liedekerke • Mrs Richard Llewellyn • Meneer Bram Machtelincx • Baronne Bénédicte del Marmol • Prince Félix de Merode • Monsieur et Madame Grégory Noyen • Monsieur Olivier Olbrechts • Monsieur et Madame Charles Poncelet • Monsieur et Madame Albert-François Reintjens • Madame Coralie Rutsaert • Prince Rahim Khan et Princesse Framboise Samii • Mademoiselle Marie-Antoinette Schoenmakers • Monsieur Jean-Charles Speeckaert • Comtesse Laetitia d'Ursel • Comte Loïc d'Ursel • Monsieur Charles-Antoine Uyttenhove • Mademoiselle Charlotte de la Vaissière de Lavergne • Mevrouw Elise Van Craen • Mevrouw Julie Van Craen • Mademoiselle Thérèse Verhaegen • Madame Charlotte Verraes • Monsieur et Madame Réginald Wauters •

Contact : 02 507 84 28 - youngpatrons@bozar.be

BOZAR PARTNERS

Soutien public · Overheidssteun · Public partners



KINGDOM OF BELGIUM
Federal Public Service
Foreign Affairs,
Foreign Trade and
Development Cooperation

· **béloris** ·
POUR BRUXELLES
VOOR BRUSSEL

.be

THE BELGIAN
DEVELOPMENT COOPERATION · be



REGION DE BRUXELLES-CAPITALE
BRUSSELS HOOFDSTEDELIJK GEWEST



FÉDÉRATION
WALLONIE-BRUXELLES



Francophonie
Bruxelles



brussel



Vlaanderen
verbeelding werkt

Gouvernement Fédéral · Federale Regering

Services du Premier Ministre, Cellule de coordination générale de la politique · Diensten van de Eerste Minister, Cel algemene beleidscoördinatie

Services du Vice-Premier Ministre et Ministre de l'Emploi, de l'Economie et des Consommateurs, chargé du Commerce extérieur · Diensten van de Vice-eersteminister en Minister van Werk, Economie en Consumenten, belast met Buitenlandse Handel

Services du Vice-Premier Ministre et Ministre de la Sécurité et de l'Intérieur, chargé des Grandes Villes et de la Régie des bâtiments · Diensten van de Vice-eersteminister en Minister van Veiligheid en Binnenlandse Zaken, belast met Grote Steden en de Regie der gebouwen

Services du Vice-Premier Ministre et Ministre de la Coopération au développement, de l'Agenda numérique, des Télécommunications et de la Poste · Diensten van de Vice-eersteminister en Minister van Ontwikkelingssamenwerking, Digitale Agenda, Telecommunicatie en Post

Services du Vice-Premier Ministre et Ministre des Affaires étrangères et européennes, chargé de Beliris et des Institutions culturelles fédérales · Diensten van de Vice-eersteminister en Minister van Buitenlandse Zaken en Europese Zaken, belast met Beliris en de Federale Culturele Instellingen

Services du Ministre du Budget, chargé de la Loterie nationale · Diensten van de Minister van Begroting, belast met de Nationale Loterij

Services du Ministre des Finances · Diensten van de Minister van Financiën

Communauté Française

Cabinet du Ministre-Président · Cabinet de la Vice-Présidente et Ministre de l'Education, de la Petite enfance, des Crèches et de la Culture · Cabinet du Ministre de l'Aide à la jeunesse, des Maisons de justice et de la Promotion de Bruxelles

Vlaamse Gemeenschap

Kabinet van de Minister-president en Minister van Buitenlands Beleid en Onroerend Erfgoed · Kabinet van de Minister van Cultuur, Media, Jeugd en Brussel

Région de Bruxelles-Capitale · Brussels Hoofdstedelijk Gewest

Cabinet du Ministre-Président · Kabinet van de Minister-President

Cabinet du Ministre des Finances, du Budget, des Relations extérieures et de la Coopération au Développement · Kabinet van de Minister van Financiën, Begroting, Externe Betrekkingen en Ontwikkelingssamenwerking

Commission Communautaire Française

Vlaamse Gemeenschapscommissie

Ville de Bruxelles · Stad Brussel

Partenaires internationaux · Internationale partners · International partners

European Concert Hall Organisation: Concertgebouw Amsterdam · Gesellschaft der Musikfreunde in Wien · Wiener Konzerthausgesellschaft · Cité de la Musique Paris · Barbican Centre London · Town Hall & Symphony Hall Birmingham · Kölner Philharmonie · The Athens Concert Hall Organization · Konserthuset Stockholm · Festspielhaus Baden-Baden · Théâtre des Champs-Élysées Paris · Salle de concerts Grande-Duchesse Joséphine-Charlotte de Luxembourg · Paleis voor Schone Kunsten Brussel/Palais des Beaux-Arts de Bruxelles · The Sage Gateshead · Palace of Art Budapest · L'Auditori Barcelona · Elbphilharmonie Hamburg · Casa da Música Porto · Calouste Gulbenkian Foundation Lisboa · Palau de la Música Catalana Barcelona · Konzerthaus Dortmund



Partenaires institutionnels · Institutionele partners · Institutional partners



Partenaires structurels · Structurele partners · Structural partners



Partenaires privilégiés · Bevoorrechte partners · Privileged partners

BOZAR

EXPO



MUSIC



Fondations · Stichtingen · Foundations



Partenaires médias · Media partners



Partenaires promotionnels · Promotiepartners · Promotional partners



Fournisseur officiel · Officiële leverancier · Official supplier

Grether's Pastilles

Corporate Patrons

BIRD & BIRD · EDMOND DE ROTHSCHILD (EUROPE) · LHOIST · LINKLATERS · PUILAETCO DEWAAY PRIVATE BANKERS S.A. · SOCIÉTÉ FÉDÉRALE DE PARTICIPATIONS ET D'INVESTISSEMENTS S.A. · FEDERALE PARTICIPATIE EN INVESTERING SMAATSCHAPPIJ NV

Contact : 02 507 84 45 - patrons@bozar.be

be masterpiece be .brussels



Pieter Bruegel l'Ancien est décédé il y a 450 ans et a été enterré dans l'Eglise de la Chapelle. Pour commémorer cet anniversaire, plusieurs expositions et événements sont organisées autour de Bruegel et de Bruxelles du XVI^e siècle.

450 jaar geleden stierf Pieter Bruegel de Oude en werd hij begraven in de Brusselse Kapellekerk. Om dit te gedenken, worden er verschillende tentoonstellingen en activiteiten rond Bruegel en 16^{de} eeuw Brussel georganiseerd.

BRUEGEL
BRUSSELS
www.bruegel.brussels

visit.brussels 


Take full advantage of your evenings at **BO ZAR**

Thanks to the BOZAR Pcard+



Special Rate: 5€* for the whole evening
from 6 p.m. Parking Albertine Square

The BOZAR Pcard+ also means → **Faster exit: no need to pay
at the payment machine**

- **30 mins. Free Parking** in P1, P2, P3 at Brussels Airport**
- **Up to 30% Reduction** in 66 Interparking car parks in Belgium*
- And lots more ...

Ask for your FREE BOZAR Pcard+ online
www.pcard.be/bozar

 **Interparking**

ALWAYS NEAR

* See conditions and list of participating car parks on www.pcard.be ** 2 x per day max.



**Piano's Maene & Bozar,
partners in music!**

**Pianos Maene,
Proud supplier of the
Klarafestival**

**BRUSSELS - GHENT - ANTWERP -
LANAKEN - RUISELEDE**

Pianos Maene Brussels
Argonnestraat 37 - 1060 Brussels
near Brussels South Railway Station
Open Tuesday - Saturday 10 - 18 h

**DISCOVER OUR PROMOTIONS
AND WEBSHOP AT
WWW.MAENE.BE**



**BO
ZAR**

Une symphonie de fruits. Een symfonie van fruit.



Les pastilles Grether's – au goût délicieusement fruité
et à la consistance incomparable.

Grether's pastilles – met een heerlijk fruitige smaak
en unieke consistentie.

Disponible en pharmacie – Beschikbaar bij de apotheek

**BIEN PLUS QU'UN DÉLICE.
MEER DAN LEKKER.**

**Omdat Faust ongebreideld
wou genieten, luisterde hij
naar de duivel.**

**Als u ongebreideld wilt
genieten, luistert u gewoon
naar Klara.**

Dit jaar wordt het Klarafestival geïnspireerd door o.m. de mythische figuur van Faust. Dus dat belooft weer een feest voor oor en geest te worden. Gelukkig hoeft u niet uw ziel en zaligheid te verkopen om van zoveel schoonheid te genieten. Gewoon afstemmen op Klara volstaat, want wij zenden zowat het hele Klarafestival uit. Meer info vindt u op Klara.be



Blijf verwonderd.



Merci aux joueurs de la
Loterie Nationale. Grâce à
eux, la Loterie Nationale
soutient, cette année encore,
le Klarafestival.

#CHACUNCOMPTE



Bedankt aan de spelers van
de Nationale Loterij: dankzij
hen steunt de Nationale
Loterij, dit jaar opnieuw, het
Klarafestival.

#IEDEREENTELTMEE



CAN YOU RESIST THE TEMPTATION?



ENJOY YOUR BREAKFAST EXPERIENCE

Welcome to our rich and organic breakfast buffet with a variety of hot and cold options, homemade smoothies and plenty of other delicious breakfast treats.

Bon appétit!

Monday + Friday
06.30 / 07.00 - 10:00

Saturday - Sunday
06.30 / 07.00 - 11.00 / noon

THON
HOTELS