

DIES IRAE, DIES ILLA

van liturgisch gezang naar seculiere melodie

Eindwerkstuk BA Muziekwetenschap
Student: Jora Vullings
Studentnummer: 3585271
Datum: 14 december 2013, blok 1/2 collegejaar 2013-2014.
Begeleider: Dr. Eric Jas

INHOUDSOPGAVE

Inleiding	3
1. Missa pro defunctis	5
1.1 Het ontstaan	5
1.2 Indeling	6
1.3 Dies irae, dies illa	7
1.3.1 Tekst	7
1.3.2 Structuur	9
2. Dies irae in requiemmissen van de 15 ^e tot de 20 ^e eeuw	12
2.1 Meerstemmige missen	12
2.2 De bloeiperiode	13
2.3 De betekenis voorbij	16
3. Dies irae in niet-liturgische muziek	18
3.1 Populaire melodie	18
3.2 Romantiek	19
3.3 Het gebruik	19
3.3.1 Liszt	20
3.3.2 Mussorgsky	22
3.3.3. Rachmaninoff	24
4. Casestudy: Berlioz' Symphonie fantastique	27
4.1 Berlioz' eerste symfonie	27
4.2 Het verhaal	28
4.3 Dies irae	28
Conclusie	33
Bibliografie	34
Appendix	37
Bijlage 1	37

Inleiding

Elke mis bestaat uit gebeden, lezingen, rituele handelingen en gezangen. Afhankelijk van de gelegenheid veranderden sommige gezangen van de mis. Het *proprium*, zoals de wisselende gezangen genoemd worden, bestond uit introïtus, graduale, (sequentia), *Alleluia* of tractus, offertorium en communio. Daarnaast bevatte de mis de volgende vaste delen: *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* en *Agnus Dei*, het *ordinarium*. Hoewel de teksten van de ordinariumdelen in elke mis steeds hetzelfde blijven, zijn de melodieën van zowel het *proprium* als het *ordinarium* als veranderlijk te beschouwen.¹ De gregoriaanse requiemmis, die in het teken van de doden staat, is gebaseerd op deze ‘normale’ mis.² Een onderdeel van deze mis is de sequentia, het *Dies irae*. Hoewel dit deel van liturgische oorsprong is, komt het vanaf de 19e eeuw ook voor in niet-liturgische werken. Zo gebruikte Berlioz in zijn *Symphonie fantastique* het gregoriaanse *Dies irae*-motief en ook Liszt en Rachmaninoff hebben de melodie in verschillende composities verwerkt. Het *Dies irae* heeft dus zijn weg gevonden in wereldlijke muziek terwijl het eigenlijk religieus van aard is.

Waar anderen zich voornamelijk richtten op ofwel requiemzettingen in het algemeen of het gebruik van het *Dies irae* in seculiere werken, zal ik proberen in dit werkstuk deze twee benaderingen beknopt samen te brengen. Enkele voorbeelden van schrijvers die zich alleen richten op requiemzettingen in het algemeen zijn Pieter Bergé in *Dies irae: Kroniek van het requiem* en Alec Robertson in *Requiem: Music of Mourning & Consolation*.³ Voorbeelden van boeken en artikelen waarin (vrijwel) alleen aandacht wordt geschonken aan het *Dies irae* in seculiere werken zijn Susan Woodards *The Dies irae as used by Sergei Rachmaninoff: some sources, antecedents, and applications* en *Dies irae* door Robin Gregory.⁴

In deze literatuurstudie, waarin ik gebruik zal maken van secundaire literatuur (boeken en artikelen) met betrekking tot requiemzettingen, het *Dies irae* in het algemeen en het *Dies irae* in niet-liturgische werken zullen vier deelonderwerpen centraal staan. Deze onderwerpen hangen stuk voor stuk samen met het hoofdonderwerp: hoe is het gebruik van het *Dies irae* veranderd in de afgelopen eeuwen? Allereerst zal het ontstaan van de requiemmis en van het *Dies irae* besproken worden. Vervolgens zal in het tweede hoofdstuk aandacht worden besteed aan de geschiedenis van de requiemmis en de rol van het *Dies irae* daarin. Het derde hoofdstuk zal inzicht geven in het

1 Pieter Bergé *et al.*, *Dies irae: Kroniek van het requiem* (Leuven: Lipsius Leuven, 2011), 25.

2 Theodore Karp *et al.*, “Requiem Mass,” Grove Music Online. Oxford University Press, geraadpleegd 5 november 2013, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43221>.

3 Bergé *et al.*, *Dies irae.*; Alec Robertson, *Requiem: Music of mourning and consolation* (Londen: Cassell, 1967).

4 Susan Jeanne Woodard, “The *Dies irae* as used by Sergei Rachmaninoff: some sources, antecedents, and applications” (PhD diss., The Ohio State University, juli 1984).; Robin Gregory, “*Dies irae*,” *Music & Letters* 34 (1958).

gebruik van het *Dies irae* in niet-liturgische werken en hoe deze ontwikkeling tot stand is gekomen. Tot slot zal in de casestudy een niet-liturgisch werk centraal staan en inzicht geven in het gebruik van het *Dies irae* in dit seculiere werk.

In de katholieke liturgie zijn vier sequentiae opgenomen: *Victimae paschali laudes*, *Veni sancte Spiritus*, *Lauda Sion Salvatorem* en *Dies irae*.⁵ Wanneer er in dit onderzoek gesproken wordt over ‘de sequentia’ gaat het over de sequentia *Dies irae*, tenzij anders vermeld.

5 Forrest Irving Wanninger, “*Dies irae*: its use in non-liturgical music from the beginning of the nineteenth century” (PhD diss. Northwestern University, 1962), 8.

1. Missa pro defunctis

1.1 Het ontstaan

Eeuwen voor het ontstaan van het gregoriaanse requiem werd er al muziek gebruikt bij begrafenissen. Zo zijn er in de graven van Egyptische koningen talloze bewijzen te vinden dat muziek een rol speelde bij de ceremonie en werd in Joodse begrafenismuziek (circa 650 voor Christus) gebruik gemaakt van klaagzangen. Zowel de Egyptische als de Joodse muziek zijn in zekere zin te beschouwen als verre voorlopers van de requiemmissen uit de middeleeuwen en de renaissance.⁶ Ook muziek uit de Romeinse tijd kan van invloed zijn geweest op vroegchristelijke muziek. In de Romeinse tijd, rond de zesde eeuw voor Christus, werd muziek bij begrafenissen vanzelfsprekend.⁷ Toch werd er bij vroegchristelijke begrafenissen niet of nauwelijks gebruik gemaakt van muziek. Als er tijdens de begrafenissen gebruik werd gemaakt van muziek, was het vaak niet meer dan het zingen van psalmen en hymnen.⁸

De Leonische, Gelasiaanse en gregoriaanse sacramentaria uit de zevende en achtste eeuw zijn de vroegst gevonden manuscripten die in verband te brengen zijn met delen van de dodenmis.⁹ In deze boeken staat het Romeinse ritueel beschreven dat erg belangrijk is geweest voor de ontwikkelingen van de liturgie van de achtste tot de tiende eeuw.¹⁰ De eerste bronnen voor de gezangen van de requiemdelen stammen uit de tiende eeuw. Het repertoire van de gezangen groeide vanaf de tiende tot de veertiende in een snel tempo. Uit de middeleeuwen zijn 16 verschillende versies van het introïtus, 14 graduales, 12 tractaten, 20 offertoria, 36 communio's en 7 Alleluia's overgeleverd.¹¹

Binnen het gregoriaanse repertoire zijn 105 verschillende gezangen bekend die in verband te brengen zijn met de liturgie voor de overledenen. Hiervan zijn er 58 die gebruikt werden voor de dodenmis. Dat er een grote variëteit bestond tussen de gezangen is deels toe te schrijven aan regionale verschillen, maar is ook te wijten aan het feit dat sommige manuscripten meer dan één voorschrift hadden voor het zingen van dodenmissen. Daarnaast waren er ook nog andere bronnen die alternatieve gezangen lieten zien. Er zijn in totaal ongeveer 300 verschillende voorschriften bekend. Slechts een klein deel van de 105 gezangen was in zowel Oost- als West-Europa bekend. Twee derde van de 105 gezangen werd alleen lokaal gebruikt.¹²

6 Harold T. Luce, "The requiem mass from its plainsong beginnings to 1600 Volume I" (PhD diss., The Florida State University, 1958), 1-2.

7 *Ibid.*, 5.

8 *Ibid.*, 6.

9 Een sacramentarium is een boek waarin alle gebeden die de priester tijdens een mis moest uitspreken, staan opgetekend.

10 Luce, "The requiem mass," 11-2.

11 Karp *et al.*, "Requiem mass".

12 *Ibid.*.

1.2 Indeling van de requiemmiss

De eerste requiemmissen leken waarschijnlijk erg op de normale missen uit de achtste eeuw. Er waren echter een paar grote verschillen. Zo kwamen in een requiemmiss het *Gloria* en *Alleluia* niet voor. Ook het *Credo* werd in deze mis weggelaten.¹³ Hierdoor bestond het requiem uit de volgende delen: introïtus *Requiem aeternam*, *Kyrie*, graduale *Requiem aeternam*, tractus *Absolve domine*, offertorium *Domine Jesu Christe*, *Sanctus*, *Agnus Dei* en communio *Lux aeterna*. Later werd hier ook de sequentia *Dies irae* aan toegevoegd.¹⁴ Deze standaardindeling (figuur 1) werd gemaakt in 1570 tijdens het Concilie van Trente. In 1969, in navolging op het Tweede Vaticaans Concilie, is het *Dies irae* echter weer uit de standaardindeling van het requiem gehaald, omdat de nadruk moest komen te liggen op hoop op eeuwig leven in plaats van angst voor verdoemenis.¹⁵ Door lezingen of gebeden kon een requiem worden aangepast aan diverse gelegenheden.

Een requiemmiss kan gebruikt worden bij een begrafenis en de derde, zevende en dertigste dag na de begrafenis. Ook mag de mis gezongen worden bij herdenkingsdiensten. Verder kan de mis ook gebruikt worden tijdens Allerzielen, wanneer de overleden gelovigen herdacht worden.¹⁶

Figuur 1. Overzicht van alle gezangen (en teksten) van de klassieke requiemmiss.¹⁷

DELEN	OPMERKINGEN
1. INTROÏTUS: Requiem aeternam <i>Intredezing</i>	
2. KYRIE <i>schuldbelijdenis</i>	
3. GRADUALE: Requiem aeternam <i>tussen de eerste en de tweede lezing</i>	<i>Alternatieve tekst: Si ambulem</i>
4. TRACTUS: Absolve, Domine <i>na de tweede lezing voor het evangelie ter vervanging van het Alleluia</i>	<i>Alternatieve tekst: Sicut cervus; De profundis</i>
5. SEQUENTIA: Dies irae <i>na de Tractus</i>	Tot 1969
6. OFFERTORIUM: Domine Jesu Christe <i>tijdens de offerande</i>	
7. SANCTUS: <i>slot van de pefatie</i>	

13 Luce, "The requiem mass," 15.

14 Bergé *et al.*, *Dies irae*, 25-7.

15 *Ibid.*, 27.

16 Karp *et al.*, "Requiem mass".

17 Bergé *et al.*, *Dies irae*, 26.

8. AGNUS DEI: <i>tijdens de broodbreking</i>	
9. COMMUNIO: Lux aeterna <i>tijdens de communie</i>	
[10. LIBERA ME] <i>bij de bede om absolutie, na de mis</i>	
[11. IN PARADISUM / CHORUS ANGELORUM] <i>tijdens processie naar begraafplaats</i>	

1.3 Dies irae, dies illa

De sequentia *Dies irae* zou zich vanaf de dertiende eeuw vanuit het zuiden en midden van Italië naar het noorden hebben verspreid, waar deze vanaf de veertiende eeuw bekend zou zijn.

Uiteindelijk zouden ook, rond het midden van de veertiende eeuw, Duitstalige landen bekend zijn geweest met de sequentia.¹⁸ Het toevoegen van het *Dies irae* aan de requiemmis gebeurde echter pas vanaf de veertiende eeuw in Italië. Pas laat in de vijftiende eeuw gebeurde dit ook in Frankrijk.¹⁹

1.3.1 Tekst

De tekst van het *Dies irae* (figuur 2) bestaat uit achttien rijmende coupletten, waarvan er zeventien uit drie versregels bestaan en één uit vier. Daarnaast heeft het één couplet dat niet rijmt en uit twee versregels bestaat (couplet 19). Velen schrijven de tekst van het gedicht toe aan Thomas van Celano (circa 1190 – circa 1260).²⁰ Hij was lid van de franciscaanse orde in de dertiende eeuw en schreef als eerste de hagiografie van Franciscus van Assisi.²¹ Dat Thomas van Celano de dichter van het *Dies irae* zou zijn, staat volgens Kees Vellekoop ter discussie. Zo schrijft hij in *Dies ire dies illa* dat de dichter van het *Dies irae* uit Frankrijk komt of dat deze in ieder geval kennis moet hebben gehad van het vers *Lacrimosa* (waar coupletten 18 en 19 een bewerking van zijn) dat in Frankrijk gezongen werd. Omdat het historisch gezien mogelijk zou zijn, ontkent Vellekoop niet dat Thomas van Celano de dichter zou kunnen zijn. Er zijn volgens hem echter veel argumenten aan te voeren om zijn auteurschap in twijfel te trekken.²² Anderen beweren dat in ieder geval het laatste couplet

18 Kees Vellekoop, *Dies ire dies illa: Studien zur Frühgeschichte einer Sequenz* (Bilthoven: A. B. Creyghton, 1978), 189.

19 John Cadwell en Malcolm Boyd, “*Dies irae*,” Grove music Online. Oxford University Press, geraadpleegd 28 oktober 2013, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40040>.

20 *Ibid.*; Bergé *et al.*, *Dies irae*, 33.; Woodard, “The *Dies irae* as used by Sergei Rachmaninoff”, 4.

21 Woodard, “The *Dies irae* as used by Sergei Rachmaninoff”, 4.

22 Vellekoop, *Dies ire dies illa*, 190.

en eventueel ook het achttiende couplet later zijn toegevoegd door een andere, anonieme schrijver.²³

De omvang van het *Dies irae* is vele malen groter dan die van de andere delen uit de requiemmis. Daarnaast heeft de tekst van het *Dies irae* een donkere inhoud. In het boek *Dies irae: Kroniek van het requiem* beschrijft Pieter Bergé de tekst van het gezang als ‘een conglomeraat van bijwijlen inktzwarte beeldspraak uit de profeten, de evangeliën en de apocriefe geschriften, die generaties christenen gebukt deed gaan onder het juk van een kerkelijke angststructuur.’²⁴

De tekst beschrijft de dag van het laatste oordeel, waarbij de doden opstaan en God als rechter bepaalt welke zonden worden vergeven, wie naar de hemel mag en wie naar de hel wordt gestuurd om gestraft te worden. De eerste zes coupletten zijn geschreven vanuit een derde persoon; dit verandert vanaf het zevende couplet waar vanuit de ik-persoon wordt gesproken. Vanaf dit couplet wordt er door de ik-persoon gebeden en om vergiffenis gevraagd om gered te worden.²⁵

De tekst van het *Dies irae* past binnen het requiem omdat ook de overledene in kwestie op de dag des oordeels uit de dood zal herrijzen om al dan niet vergeven te worden voor zijn of haar zonden.

Figuur 2, tekst sequentia *Dies irae* met Nederlandse vertaling (overgenomen uit *Dies irae: Kroniek van het requiem*).²⁶

1. <i>Dies irae, dies illa Solvat saeculum in favilla, Teste David cum Sibylla.</i>	1. Dag des oordeels, dag des Heren. Alles zal tot as verkeren, zoals de profeten leren.
2. <i>Quantus tremor est futurus, Quando iudex est venturus, Cuncta stricte discussurus!</i>	2. Dag van schrik die aan zal breken als de Rechter recht zal spreken en het kwaad op aarde wreken.
3. <i>Tuba mirum spargens sonum Per sepulcra regionum, Coget omnes ante thronum.</i>	3. De bazuinen zullen schallen door het dodenrijk en allen voor de troon terneer doen vallen.
4. <i>Mors stupebit et natura, Cum resurget creatura, Judicanti responsura.</i>	4. Dood en schepping zullen beven als de mens verrijst ten leven, als hij rekenschap moet geven.
5. <i>Liber scriptus proferetur, In quo totum continetur, Unde mundus iudicetur.</i>	5. En dan wordt het boek gelezen en de wereld wacht vol vrezes hoe het vonnis wordt gewezen.
6. <i>Iudex ergo cum sedebit, Quidquid latet apparebit. Nil inultum remanebit.</i>	6. Is de Rechter dan gezeten, dan zal Hij 't verborgne weten, alle straf wordt toegemeten.
7. <i>Quid sum miser tunc dicturus? Quem patronum rogaturus, Cum vix justus sit securus?</i>	7. Waar moet ik dan van gewagen? Welke helper moet ik vragen? Niemand kan uw oordeel dragen.
8. <i>Rex tremendae majestatis qui salvandos salvas gratis salva me, fons pietatis</i>	8. Koning in verschrikking tronend, en toch mild de schuld verschonend, red mij, mij uw trouw betonend.
9. <i>Recordare, Jesu pie, Quod sum causa tuae viae:</i>	9. Jezus, heb toch medelijden, denk, hoe Gij voor mij moest lijden.

23 Caldwell en Boyd, “*Dies irae*”.

24 Bergé et al., *Dies irae*, 27.

25 *Ibid.*, 33-4.

26 *Ibid.*, 31-2.

<i>Ne me perdas illa die.</i>	Sta mij op die dag terzijde.
<i>10. Quaerens me, sedisti, lassus, Redemisti crucem passus, Tantus labor non sit cassus.</i>	10. Die, mij zoekend, zijt gebonden. mij verlost hebt van mij zonden, zijn dan tevergeefs uw wonden?
<i>11. Juste Judex ultionis, Donum fac remissionis Ante diem rationis.</i>	11. Grote Rechter van de wrake, laat mij uw vergeving smaken voor Gij 't vonnis op zult maken.
<i>12. Ingemisco tanquam reus, Culpa rubet vultus meus; Supplicanti parce, Deus.</i>	12. Schuldig ben ik aan het kwade, rood van schaamte om mijn daden. God ik smeek U, schenk genade.
<i>13. Qui Mariam absolvisti, Et latronem exaudisti, Mihi quoque spem dedisti.</i>	13. Die Maria hebt vergeven en de moordenaar schonkt het leven, mij ook hebt Hij hoop gegeven.
<i>14. Preces meae non sunt dignae, Sed tu, bonus, fac benigne, Ne perenni cremer igne.</i>	14. Houd mij mijn gebed ten goede. Wil, Getrouwe, voor het woeden van het helse vuur mij hoeden.
<i>15. Inter oves locum praesta, Et ab haedis me sequestra, Statuens in parte dextra.</i>	15. Wil mij met uw schapen weiden, en mij van de bokken scheiden, mij ter rechterzijde leiden.
<i>16. Confutatis maledictis Flammis acribus addictis, Voca me cum benedictis.</i>	16. Gaan de zondaars eens verloren, is hun 't helse vuur beschoren, roep mij uit als uitverkoren.
<i>17. Oro supplex et acclinis, Cor contritum quasi cinis, Gere curam mei finis.</i>	17. Hoor, ik roep in angstig klagen, 't hart verbrijzeld en verslagen, red mij op die dag der dagen.
<i>18. Lacrimosa dies illa, Qua resurget ex favilla Judicandus homo reus: Huic ergo parce, Deus.</i>	18. Het zal een dag van tranen zijn waarop de mens, met schuld beladen, opstaat uit de as, om geoordeeld te worden. God, wees hem dan genadig.
<i>19. Pie Jesu Domine, Dona eis requiem. Amen.</i>	19. Milde Heer Jezus, geef hun rust. Amen.

1.3.2 Structuur

Er is geen eenduidige, algemene omschrijving te geven van een sequentia. Dit komt omdat er door de eeuwen heen nogal wat veranderingen in de structuur van dit type gezang hebben plaatsgevonden. Bij de eerste sequentiae kwam het voor dat ieder couplet een andere melodie en andere lengte had.²⁷ Ook waren de teksten van deze gezangen nog niet metrisch. Later werd het voor sequentiae normaal dat er melodische fragmenten herhaald werden en er enige structuur in zat. Zo bestonden de coupletten vaak uit vier of meer versregels welke allemaal evenveel lettergrepen hadden.²⁸ Verder werd het steeds normaler dat de coupletten ook rijmde.²⁹ De sequentia *Dies irae* past in zekere zin binnen deze omschrijving en is volgens Forrest Wanninger door de kerk geaccepteerd als sequentia vanwege zijn structuur.³⁰

Zoals eerder gezegd bestaat de tekst uit negentien coupletten, waarvan de eerste zeventien in een bepaald schema zijn op te delen. Het *Dies irae* bestaat uit drie melodieën die elk drie keer

27 Richard L. Crocker *et al.*, "Sequence (i)," Grove Music Online. Oxford University Press, geraadpleegd 28 oktober 2013, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/25436>.

28 Wanninger, "*Dies irae*", 7-8.

29 Crocker *et al.*, "Sequence (i)".

30 Wanninger, "*Dies irae*", 9.

herhaald worden. De eerste twee coupletten worden gezongen op melodie A, couplet 3 en 4 op melodie B en couplet 5 en 6 op melodie C. Vervolgens herhaalt dit patroon zich waardoor couplet 7 en 8 weer gezongen worden op melodie A en zo voort (muziekvoorbeeld 3). Hierdoor ontstaat het volgende rijmschema: AABCC/AABCC/AABBC. Melodie C wordt de derde keer slechts één keer gezongen, voor couplet 17. De muziek bestaat niet alleen uit drie melodieën, ook deze melodieën bestaan uit drie verschillende melodische fragmenten. Hierbij wordt een vers van acht lettergrepen op één melodie gezongen. Zo wordt “Dies irae, dies illa” één fragment: A1, “solvet saeculum in favilla” het tweede melodische fragment, A2, uit melodie A, “teste David cum Sibylla” het derde en laatste fragment: A3. “Quantus tremor est futurus” wordt weer gezongen op dezelfde noten als “Dies irae, dies illa” (het eerste fragment van melodie A, muziekvoorbeeld 3).

Muziekvoorbeeld 3, Westerse notatie *Dies irae*.³¹

A1 A2 A3

C1 Di - es i - rae di - es il - la sol - vet se - clum in fa - vil - la te - ste da - vid cum si - bil - la
C2 Quan - tus tre - mur est fu - tur - rus quan - do ju - dex est ven - tu - rus cun - ta stric - te dis - cus - sur - rus

B1 B2 B3

C3 Tu - ba mi - rum spar - get so - num per - ce pul - cra re - gi - o - num co - get om - nes an - te thronum

C1 C2 C3

C5 Li - ber scrip - tus pro - fe - re - tur in quo - to - tum conti - ne - tur un - de mundus iu - di - ce - tur

Couplet 18 en 19 passen niet binnen het hierboven genoemde rijmschema. Couplet 18 maakt nog wel gebruik van eindrijm en heeft acht lettergrepen per versregel, maar heeft daarbij een versregel extra. Couplet 19 bestaat slechts uit twee versregels met beide zeven lettergrepen. Er wordt dan ook gedacht dat de laatste twee coupletten zijn toegevoegd zodat de tekst niet louter gebruikt kon worden in de privé-sfeer, maar ook bruikbaar werd in de liturgie.³²

De muziek van het *Dies irae* bestaat voornamelijk uit een hypodorische modus (A – B – C – D – E – F – G – A). In de B1 melodie wordt echter een klein uitstapje gemaakt naar de dorische modus (D – E – F – G – A – B – C – D). Hierdoor word er binnen het *Dies irae* gemaakt van tien tonen. Dit komt in geen enkel ander deel van het requiem voor.³³ De laagste noot die gebruikt wordt is a uit het klein octaaf en de hoogste noot die gebruikt word is c' (omcirkelde noten,

31 Vellekoop, *Dies ire, dies illa*, 166.

32 Wanninger, “*Dies irae*”, 34, 46-47.

33 *Ibid.*, 47.

muziekvoorbeeld 3). De tekst wordt in het *Dies irae* voornamelijk syllabisch (één noot per lettergreep) gezongen.

2. Dies irae in requiemmissen van de 15e tot de 20e eeuw

2.1 Meerstemmige missen

Het oudst bewaard gebleven polyfone requiem stamt uit de late vijftiende eeuw en is een werk van Johannes Ockeghem (circa 1410 – 1497). Dit requiem, dat niet geheel compleet lijkt te zijn, bestaat slechts uit de delen *Requiem aeternam* (introïtus), *Kyrie*, *Si ambulem* (graduale), *Sicut cervus* (tractus) en *Domine Jesu Christe* (offertorium). Naast het *Sanctus*, *Agnus Dei* en de communio *Lux aeterna* ontbreekt ook de sequentia. Dit kwam vaker voor en ook in de latere eeuwen zal het ontbreken van het *Dies irae* geen uitzondering zijn.³⁴ Ockeghems requiem mag dan het eerste overgeleverde meerstemmige requiem zijn, Guillaume du Fay (circa 1397 – 1474) heeft het eerste meerstemmige requiem geschreven. Het werk van Ockeghem zou ook gebaseerd zijn op de requiemmissen van du Fay.³⁵ Du Fay schreef het werk vermoedelijk voor de Orde van het Gulden Vlies en daarnaast werd het werk naar alle waarschijnlijkheid ook op zijn eigen begrafenis uitgevoerd.³⁶

Rond de zestiende eeuw begonnen steeds meer componisten zich te wagen aan een meerstemmige zetting van de requiemmissen (figuur 4).

Figuur 4, requiemmissen in de zestiende eeuw³⁷

Componist	Dies irae?
Pierre de la Rue (circa 1452 – 1518)	Nee
Antoine Brumel (circa 1460 – 1512-13)	Ja
Antoinede Févin (circa 1470 – 1511-12)	Nee
Francisco de Peñalosa (1470 – 1528)	Nee
Thomas Stoltzer (circa 1480 – 1526)	Nee
Jean Richafort (circa 1480 – circa 1550)	Nee
Benedictus Appenzeller (circa 1480-88 –1558)	Nee
Johannes Prioris (circa 1485 – 1512)	Nee
J.G. De Basurto (circa 1490 – 1547)	Nee
Nicholas Ludford (circa 1490 – 1557)	Nee
Claudin de Sermisy (circa 1490 – 1562)	Nee
Cristóbal de Morales (circa 1500 – 1553)	Ja
Pierre de Machicourt (circa 1510 – 1564)	Nee

34 Woodard, "The *Dies irae* as used by Sergei Rachmaninoff", 7.

35 Karp *et al.*, "Requiem mass".

36 Bergé *et al.*, *Dies irae*, 53.

37 *Ibid.*, 53-4.; Karp *et al.*, "Requiem mass".; Oxford Music Online, "Workslit: requiem mass," Oxford Music Online. Oxford University Press. Geraadpleegd 9 december 2013, http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.library.uu.nl/subscriber/search_results?q=requiem+mass&article_section=works_list&button_search.x=-738&button_search.y=-406&button_search=Search&search=article

Clemens non Papa (1510-15 – 1555-56)	Nee
Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-26 – 1594)	Nee
Orlandus Lassus (1530-32 – 1594)	Eerste niet, tweede wel.
Pierre Clereau (circa 1539 – 1570)	Nee
Eustache du Caurroy (? – 1609)	Nee
Tomas Luis de Victoria (1548 – 1611)	Nee
Vincenzo Pellegrini (circa 1562 – 1630)	Ja
Pedro Rimonte (1565 – 1627)	Nee
Mateo Romero (circa 1575 – 1647)	Nee
Marco da Gagliano (1582 – 1643)	Nee
Engardandus Juvenis (onbekend)	Ja

Een kenmerk van de requiemzettingen uit deze tijd is dat ze wat samenstelling betreft nogal grote onderlinge verschillen vertonen. Er bestond kennelijk geen vastomlijnd idee over welke delen eenstemmig en welke meerstemmig gezongen moesten worden. De meeste meerstemmige zettingen zijn veelal nog gebaseerd op de melodieën van de gregoriaanse requiemmis.³⁸

Uit de eerste helft van de zestiende eeuw zijn er slechts drie polyfone requiemzettingen bekend die het *Dies irae* bevatten. Allereerst heeft Engarandus Juvenis een deel van het *Dies irae* in zijn zetting gebruikt. Dit betreft echter slechts de eerste coupletten.³⁹ Daarnaast heeft Antoine Brumel (circa 1460 – 1512-13) het complete *Dies irae* verwerkt in zijn zetting. Het *Dies irae* deel is alternatim getoonzet, waarbij de even verzen in het gregoriaans worden gezongen en de oneven verzen polyfoon. De meerstemmig uitgewerkte delen zijn ook gebaseerd op de gregoriaanse melodie.⁴⁰ Daarnaast heeft ook de Cristóbal de Morales (circa 1500 – 1553) het *Dies irae* in zijn requiem verwerkt.⁴¹ Een requiem uit de tweede helft van de zestiende eeuw waarin het requiem verwerkt is, is van de hand van Orlandus Lassus (1530-2 – 1594). Het betreft hier zijn vierstemmige requiem (eerder schreef hij er eerder ook al een voor vijf stemmen).⁴²

2.2 De bloeiperiode

In de zeventiende eeuw veranderen er een aantal dingen binnen het requiem. Allereerst werd er langzaam maar zeker een nieuwe stijl van componeren gebruikt. Zeker in het begin van de eeuw werd er nog veel gecomponeerd in de *stile antico*. In Spanje en Portugal werd er het langst vast

38 Bergé *et al.*, *Dies irae*, 52-54.

39 Karp *et al.*, "Requiem mass".

40 Bergé *et al.*, *Dies irae*, 79.

41 Karp *et al.*, "Requiem mass".

42 *Ibid.*.

gehouden aan deze stijl.⁴³ Een belangrijk ideaal uit de zeventiende eeuw was ervoor te zorgen dat de teksten precies werden weergegeven in een stuk. Het was bijvoorbeeld van belang dat men deze goed kon verstaan. Dit was binnen de *stile antico* lastig, omdat stemmen met elkaar verweven waren. Om de teksten goed weer te geven richtten de componisten van de *stile moderno* zich niet op meerdere melodische partijen, zoals in de eeuwen daarvoor vaak gebeurde, maar werd er gekozen voor één melodische lijn die door andere stemmen begeleid werd.⁴⁴ Er werd in de barok echter zowel gebruik gemaakt van de *stile antico* als de *stile moderno*.⁴⁵

Zowel Basil Smallman (*Oxford Music Online*) als Pieter Bergé noemen het requiem van Claudio Monteverdi (1567 – 1643) als mogelijk eerste requiem dat in de nieuwe stijl gezet is. Het requiem zou opgevoerd zijn bij de herdenkingsdienst van Cosimo II de' Medici, Giulio Strozzi, de hertog van Toscane, in 1621 in Venetië. Het is echter maar de vraag of dit requiem inderdaad het eerste requiem gezet in de *stile moderno* is. Het requiem zelf is niet bewaard gebleven, er zijn louter bewijsstukken dat het heeft bestaan en is uitgevoerd.⁴⁶

Verder werd er vanaf de zeventiende eeuw gebruik gemaakt van muziekinstrumenten, welke een steeds belangrijkere rol gingen spelen binnen het requiem. Hoewel ze in het begin vooral een ondersteunende rol hadden, groeide het gebruik van muziekinstrumenten al gauw uit tot een belangrijk onderdeel van de requiemmis. Door het gebruik van instrumenten konden nog grotere contrasten in de muziek worden aangebracht. Hiermee gepaard ging het feit dat veel requiemmissen steeds theaterlijker werden, vaak geschreven door componisten die normaliter schreven binnen het opera genre.⁴⁷ Enkele voorbeelden hiervan zijn Francesco Cavalli (1602 – 1676), Giovanni Battista Bassani (circa 1650 – 1716) en Alessandro Scarlatti (1660 – 1725).⁴⁸

Het *Dies irae* speelt geen significante rol in requiems uit de barok.⁴⁹ Wat wel opvallend is, is dat er componisten zijn die een opzichzelfstaande sequentia hebben gecomponeerd. In de werkenlijsten van de *Oxford Music Online* zijn verschillende componisten uit de barok te vinden die geen requiem hebben geschreven maar wel een *Dies irae* op hun naam hebben staan. Juan Gutiérrez de Padilla (circa 1590 – 1664), Giuseppe Zamponi (1600-10 – 1662) en Jean-Baptiste Lully (1632 – 1687) zijn voorbeelden van componisten die een opzichzelfstaand *Dies irae* hebben gecomponeerd.⁵⁰

43 *Ibid.*

44 Bergé *et al.*, *Dies irae*, 108.

45 Manfred Bukofzer, *Music in the Baroque era* (Londen: J.M. Dent & Sons LTD, 1977), 16.

46 Karp *et al.*, "Requiem mass".

47 Bergé *et al.*, *Dies irae*, 108-9.

48 Karp *et al.*, "Requiem mass".

49 Robertson, *Requiem*, 56.

50 Oxford Music Online, "Worklist: *Dies irae*," Oxford Music Online. Oxford University Press. Geraadpleegd 9 december 2013,

Ook belangrijk om te noemen, is het feit dat de originele gregoriaanse melodie steeds vaker (in zowel het *Dies irae* als andere delen) vervangen werd door nieuw muzikaal materiaal. Als een componist gebruik maakte van de originele gregoriaanse melodie werd deze vaker in een van de zangpartijen dan in de muziek verwerkt dan in de instrumentale partijen.⁵¹ Al deze ontwikkelingen hebben ook in de eeuwen daarna stand gehouden.⁵²

In de achttiende, maar vooral in de negentiende eeuw kreeg de sequentia een centrale plaats in het requiem. Het *Dies irae* werd steeds belangrijker en werd vaak het grootste deel van het hele requiem. Zo zijn er requiems die voor een derde van de compositie bestaan uit de sequentia en bij verschillende componisten was dit zelfs nog meer.⁵³ Een voorbeeld is het requiem van Hector Berlioz: *Grande Messe des Morts*. Van de tien delen waaruit het requiem bestaat vallen er maar liefst zes onder de sequentia. Tijdens een uitvoering komt dit neer op 40 minuten van de anderhalf uur die het requiem duurt.⁵⁴ Ook het requiem van Giuseppe Verdi (1813 – 1901) heeft een omvangrijk *Dies irae*. Het requiem bestaat wanneer het uitgevoerd wordt bijna voor de helft uit het *Dies irae*, 9 van de 15 delen vallen onder de sequentia.⁵⁵

Waar het vroeger vaker niet dan wel voorkwam dat de sequentia werd opgenomen in de zetting van de dodenmis, kozen componisten er in deze tijd vaak wel voor om het *Dies irae* (grotendeels) te verwerken in hun compositie. De sequentia werd echter vrijwel altijd opgedeeld in kleinere stukken. Componisten gaven deze kleinere delen ook steeds vaker met een aparte titel aan (bijv. *Tuba mirum*, *Rex tremendae*, *Recordare*). Zo bestaat de sequentia in het requiem van Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791) uit de volgende onderdelen: *Dies irae*, *Tuba mirum*, *Rex tremendae (majestatis)*, *Recordare (Jesu pie)*, *Confutatis (maledictis)* en het *Lacrymosa (dies illa)* worden apart benoemd in de partituur.⁵⁶ In het requiem van Lotti is de sequentia maar liefst

http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.library.uu.nl/subscriber/search_results?q=Dies+irae&article_section=works_list&button_search.x=-738&button_search.y=-406&button_search=Search&search=article; Giuseppe Zamponi, "Works," Oxford Music Online. Oxford University Press. Geraadpleegd 9 december 2013,

http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.library.uu.nl/subscriber/article_works/grove/music/30812?q=Dies+irae&article_section=works_list&search=article&pos=5&_start=1&size=100#firsthit; Jean-Baptiste Lully, "Works," Oxford Music Online. Oxford University Press. Geraadpleegd 9 december 2013,

http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.library.uu.nl/subscriber/article_works/grove/music/42477pg1?q=Dies+irae&article_section=works_list&search=article&pos=34&_start=1&size=100#firsthit; Jean Gutiérrez de Padilla, "Works," Oxford Music Online. Oxford University Press. Geraadpleegd 9 december 2013,

http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.library.uu.nl/subscriber/article_works/grove/music/20676?q=Dies+irae&article_section=works_list&search=article&pos=25&_start=1&size=100#firsthit

51 Robertson, *Requiem*, 56-7.

52 Bergé *et al.*, *Dies irae*, 108-109.

53 *Ibid.*, 109.

54 Hector Berlioz, *Grande Messe des Morts op. 5*, met Barry Banks, London Symphony Chorus, London Philharmonic Chorus, London Symphony Orchestra, gedirigeerd door Sir Collin Davies, opgenomen 2000, BBC. geraadpleegd 31 oktober 2013, <http://www.youtube.com/watch?v=wuW2z1fOiQc>

55 Giuseppe Verdi, *Requiem*, (New York: Dover Publications, Inc., 1978).

56 Wolfgang Amadeus Mozart, "Missa pro defunctis requiem," in *Die Neue Mozart-Ausgabe. Serie I: Geistliche Gesangswerke*, (Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1955-2007).

opgedeeld in 19 delen.⁵⁷ Niet alleen werd de sequentia in stukken geknipt, soms koos een componist er voor om stukken te herhalen of zelfs in zijn geheel weg te laten.⁵⁸ Ook dit komt voor in het requiem van Mozart. In het eerste deel ‘*Dies irae*’ wordt de tekst van de eerste drie coupletten drie keer herhaald. Verderop in het stuk in het deel *Confutatis*, wordt het zestiende couplet twee keer herhaald.⁵⁹

Kozen componisten er toch voor de sequentia achterwege te laten, dan had dit vooral te maken met hun eigen religieuze overtuiging. Zo heeft Gabriel Fauré (1845 – 1924) er voor gekozen het *Dies irae* niet in zijn requiem te verwerken omdat hij zelf uit ging van een vergevende God, in plaats van een straffende zoals die beschreven wordt in het *Dies irae*.⁶⁰ Opvallend is dat tussen 1600 en 1750 veel Franse componisten (waaronder Charles d'Helpfer, Jean Gilles en André Campra) er voor kozen om de sequentia niet in hun requiem te verwerken. Bergé noemt dit in zijn boek een 'culturele traditie'. Wat deze culturele traditie precies inhoudt en waar deze vandaan komt wordt niet duidelijk gemaakt. Vanaf 1750 verschijnen er sequentiae in requiemzettingen van Franse componisten. Zowel bij Joseph Gossec (1734 – 1829) als Camille Saint-Saëns (1835 – 1921) beslaat het *Dies irae* een groot deel van de compositie.⁶¹

Daar komt nog bij dat het requiem steeds minder een liturgische compositie werd en, zeker vanaf de negentiende eeuw, steeds meer gezien werd als op zichzelf staand kunstwerk. Waarschijnlijk zijn er heel wat componisten geweest die een requiem schreven puur uit interesse voor de mogelijkheden die het genre met zich mee nam. Zo schreef Schumann, een componist die niet eens katholiek was, toch een Latijns requiem in 1852.⁶²

2.3 De betekenis voorbij

Vanaf de twintigste eeuw komt de nadruk steeds meer te liggen op het ontwikkelen van de componist als kunstenaar. Hierdoor is het lastig om duidelijke kenmerken aan te duiden. Iedere componist, en soms zelfs iedere aparte compositie, was uniek. Hierdoor zijn er net als in de zestiende eeuw weer grote verschillen tussen requiemzettingen. Veel componisten uit de twintigste en eenentwintigste eeuw laten de originele liturgische tekst van het requiem los.⁶³ Zelfs de componisten die de oorspronkelijke dodenmis als uitgangspunt namen, sleutelden aan de tekst. Niet alleen werden er opnieuw dingen weggelaten (Maurice Duruflé besloot het *Dies irae* niet in zijn

57 Antonio Lotti, “Requiem” in *Denkmäler deutscher Tonkunst. Folge 1; Bd. 60: Messen*, (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1959).

58 Bergé *et al.*, *Dies irae*, 109-110.

59 Mozart, “Missa pro defunctis requiem”.

60 Bergé *et al.*, *Dies irae*, 110.

61 *Ibid.*.

62 *Ibid.*, 110-111.

63 *Ibid.*, 192.

requiem te verwerken.), ook werden er elementen aan toegevoegd. Alfred Schnittke (1934 – 1998) gebruikte de gehele tekst, maar voegde daarnaast ook nog een Credo toe (waarom hij dit deed is niet bekend, maar wellicht heeft het iets te maken met zijn religieuze overtuiging; hij werd in 1982 gedoopt in de rooms-katholieke kerk).⁶⁴ Daarnaast kwam het ook regelmatig voor dat bepaalde delen van de requiemtekst gecombineerd werden met andere teksten. Krysztof Penderecki (1933) heeft in zijn *Polish requiem* een Poolse hymne geïntegreerd en in Benjamin Britten (1913 – 1976) *War Requiem* zijn de liturgische teksten verweven met gedichten van Wilfred Owen.⁶⁵

Het enige kenmerk waar het requiem uit de eenentwintigste eeuw nog aan voldoet, is het opdragen van de mis aan een persoon of een specifieke gelegenheid. Vaak was het schrijven van een requiem ook geen religieuze aangelegenheid meer, maar een compositie met de dood als thema of als manier voor de componist om zich af te zetten tegen oorlogen.⁶⁶ Voor de rest is de mis door de eeuwen heen grotendeels zijn religieuze betekenis kwijtgeraakt. Er zijn in de eenentwintigste eeuw nog zeker requiems die (gedeeltelijk) religieus van aard zijn (Duruflé, Penderecki), maar toch zijn er ook heel wat requiems gecreëerd waarvan de componisten zelf hebben benadrukt dat het geen religieus stuk is (Ligeti, Britten).⁶⁷

64 Ivan Moody en Alexander Ivashkin, “Schnittke, Alfred.” Grove Music Online. Oxford University Press, geraadpleegd 31 oktober 2013, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/51128>.

65 Bergé *et al.*, *Dies irae*, 192-93.

66 *Ibid.*, 192-195.

67 *Ibid.*, 193.

3. Dies irae in niet-liturgische muziek

3.1 Een populaire melodie

Dat het *Dies irae* populair was onder velen is onder andere af te leiden uit het feit dat er veel verschillende vertalingen van het stuk bestaan. Vooral in het Duits en in het Engels zijn veel vertalingen te vinden.⁶⁸ Volgens de *Dictionary of Hymnology* zijn er meer dan 150 vertalingen in het Engels gemaakt waarvan de vertaling van E. of Roscommon uit 1696 de vroegst gevonden is.⁶⁹ Velen vonden het moeilijk om de echte betekenis van het *Dies irae* onder woorden te brengen waardoor ze meerdere vertalingen van het gedicht schreven.⁷⁰ Twee schrijvers die respectievelijk negen en dertien versies van de sequentia hebben geschreven zijn de Amerikanen W.W. Nevin en A. Coles.⁷¹ Vooral in de negentiende eeuw probeerden dichters de sequentia te vertalen. Volgens Warren was dit in de achttiende eeuw niet het geval en was het *Dies irae* toen niet breed bekend in het Westen.⁷²

Niet alleen werd het *Dies irae* vaak vertaald, ook werd de muziek van de sequentia door componisten gebruikt in stukken van niet-liturgische aard. Robin Gregory schrijft in zijn artikel in *Music & Letters* dat de melodie werd gebruikt ‘to help create the appropriate atmosphere in works dealing with the supernatural, with wicked powers, with witches, madness, bad dreams, and the lower elements of darkness’.⁷³ Het zou het gevoel moeten oproepen van de Dag des Oordeels, de dag waarop ‘the world shall dissolve in ashes, and the trumpet, scattering a wonderful sound through the tombs of all lands, shall drive all unto the Throne’.⁷⁴ Componisten lijken er vanuit te zijn gegaan dat de luisteraars de melodie van het *Dies irae* kenden en in de context van de dodenmis konden plaatsen.⁷⁵

De reden voor het gebruik van het *Dies irae* in composities is nog altijd niet geheel duidelijk. Zo schrijft Woodard het gebruik van de melodie bij Sergei Rachmaninoff (paragraaf 3.3.3) onder andere toe aan zijn depressieve karakter. Zowel Rachmaninoff als Modest Mussorgsky (paragraaf 3.3.2) zijn ernstig ziek geweest, waardoor zij geobsedeerd raakten door (de angst voor) de dood.⁷⁶ Ook Franz Liszt (paragraaf 3.3.1) heeft wellicht zo zijn redenen voor de connectie met dit onderwerp. De dood van Liszt's vader, Adam Liszt, is een traumatische gebeurtenis voor de

68 Wanninger, “*Dies irae*”, 16.

69 John D.D. Julian, *A dictionary of hymnology Volume I* (New York: Dover Publications Inc., 1957), 297-301.

70 Wanninger, “*Dies irae*”, 16.

71 C.S.F. Warren, “Notes on *Dies irae*”, *Dolphin* VII, nummer 2 (Februari 1905), 194.; C.S.F. Warren, “Notes on *Dies irae*”, *Dolphin* VI, nummer 5 (November 1904), 508.

72 *Ibid.*, 505.; Wanninger, “*Dies irae*”, 19.

73 Gregory, “*Dies irae*”.

74 *Ibid.*, 135.

75 *Ibid.*.

76 Wanninger, “*Dies irae*”, 80, 110-1.

componist geweest.⁷⁷ Het kan natuurlijk toeval zijn geweest dat deze componisten op een merkwaardige manier interesse voor de dood hebben gekregen, maar wellicht hebben de traumatische ervaringen een extra impuls gegeven voor het gebruik van het *Dies irae* in hun muziek.

3.2 Romantiek

De eerste niet-liturgische composities waarin het *Dies irae* (deels) verwerkt is stammen uit de negentiende eeuw. De stroming die vanaf het tweede kwart van deze eeuw dominant werd, was die van de romantiek. Alhoewel de stroming volgens Richard Taruskin ‘...notoriously difficult to define’ is, omschrijft hij het als ‘it meant believing that the purpose of art was the expression of one’s unique self, one’s “original genius”, a reality that only existed within’.⁷⁸

Schrijvers die aan het begin van de romantiek stonden, zoals Wackenroder, Tieck en Novalis, probeerden te ontkomen aan de realiteit en keerden terug naar de cultuur en literatuur van de middeleeuwen. Emoties werden in deze periode verkozen boven de ratio.⁷⁹ Ook componisten kozen voor deze aanpak.⁸⁰ Componisten uit de romantiek waren gefascineerd door het bovennatuurlijke, het mysterieuze en het duivelse. Ze probeerden met hun muziek een verhaal te vertellen of een bepaalde gemoedstoestand na te bootsen.⁸¹ De combinatie van het terugkijken naar de middeleeuwen en de fascinatie voor het macabere heeft er voor gezorgd dat de sequens *Dies irae* werd opgepakt door componisten uit deze tijd.⁸²

3.3 Het gebruik

Dat de melodie van het *Dies irae* een thematische weergave is van de dood valt vaak af te lezen aan de meeste titels van de composities waarin het motief is verwerkt; Liszt's *Totentanz*, Mussorgsky's *Songs and Dances of Death*.⁸³

De componisten die in de rest van dit hoofdstuk genoemd worden, zijn slechts een greep uit de vele componisten die op een grote of kleinere mate gebruik hebben gemaakt van het *Dies irae* in hun composities. Een lijst van werken waarin het *Dies irae*-motief is verwerkt, is te vinden in bijlage 1.

77 Alan Walker *et al.*, “Liszt, Franz.” Grove Music Online. Oxford University Press. Geraadpleegd 21 oktober 2013, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/48265>.

78 Richard Taruskin, “The first romantics” in *The Oxford history of western music: music in the seventeenth and eighteenth centuries*, (Oxford: Oxford University Press, 2010), 641.

79 Wanninger, “*Dies irae*”, 36.

80 *Ibid.*, 37.

81 *Ibid.*, 38.

82 *Ibid.*, 43.

83 *Ibid.*, 50-1.

3.3.1 Liszt

De melodie van het *Dies irae* werd voor componisten een soort leidmotief en symbool voor het bovennatuurlijke. Er zijn heel wat componisten die het *Dies irae* in één of meerdere composities hebben verwerkt. Eén van de componisten die het *Dies irae* gebruikt in niet-liturgische stukken was Franz Liszt (1811 – 1886). Hij schreef in 1867-68 een requiem, inclusief *Dies irae*, maar verwerkte de melodie daarvoor ook al in zijn *Totentanz* uit 1849, die als titel meekreeg: *Totentanz: Paraphrase über “Dies irae”*. Liszt schreef het stuk naar aanleiding van het zien van Andrea Orcagna's fresco “*The Triumph of Death*”.

De compositie bestaat uit zes verschillende delen met dertig variaties op de *Dies irae*-melodie. Voorafgaand aan de variaties komt de melodie voor in de introductie van het stuk. Zo verschijnt deze voor het eerst in maat 3, gespeeld door klarinetten, fagotten, trombones, tuba's en strijkers. De melodie wordt hier begeleid door de pauken en piano die een onheilspellend verminderd akkoord laten klinken (muziekvoorbeeld 5). Aan het einde van de introductie komt de *Dies irae*-melodie ook nog terug in de piano.⁸⁴

Muziekvoorbeeld 5, *Dies irae*-melodie in Liszt's *Totentanz*, maat 1 – 6.⁸⁵

The image shows a musical score for the introduction of Liszt's *Totentanz*, measures 1-6. The score is for a full orchestra and piano. It shows the entry of the *Dies irae* melody in measures 3-6. The instruments listed are: 2 Clarinetten in A, 2 Fagotte, 2 Tenorposaunen, Baßposaune u. Tuba, Pauken in F. Gis. H., Pianoforte, Bratschen, Violoncelle, and Kontrabässe. The tempo is marked 'Andante.' and the dynamics include 'p', 'poco a poco cresc. molto', 'mf pesante', and 'ff pesante'.

84 Woodard, “The *Dies irae* as used by Sergei Rachmaninoff”, 34.

85 Liszt, Franz, *Totentanz: Paraphrase über “Dies irae”*, ed. Max Alberti. (Londen: Ernst Eulenburg Ltd., z.j.), 1.

Variatie I is een korte variatie waarin de melodie geïntroduceerd wordt door de celli en contrabassen. Vervolgens verschijnt de *Dies irae*-melodie ook in de pianopartij (muziekvoorbeeld 6, 7).⁸⁶ Ook in Variatie II wordt de melodie gespeeld door de celli en contrabassen. Opvallend in de

Muziekvoorbeeld 6, *Dies irae*-melodie in Liszt's *Totentanz*, maat 56 – 63.⁸⁷



Muziekvoorbeeld 7, *Dies irae*-melodie in Liszt's *Totentanz*, maat 64 – 71.⁸⁸

Totentanz is dat dynamische effecten of het tempo meerdere malen toenemen in snelheid.⁸⁹ Zo wordt in de derde variatie een versnelde versie van de melodie gespeeld door de piano. Deze wordt begeleid door de contrabassen en fagotten (muziekvoorbeeld 8).

Voordat Liszt het *Dies irae* in zijn eigen stukken verwerkte had hij al meerdere malen te maken gehad met de melodie. Zo had hij Berlioz' (1804 – 1869) *Symphonie fantastique*, waarin de melodie ook uitgebreid aan de orde komt, getranscribeerd en maakte hij een transcriptie van Saint-Saëns' (1835 – 1921) *Danse Macabre*, waarin het *Dies irae* eveneens is verwerkt.⁹⁰

86 Wanninger, "Dies irae", 68-69.

87 Liszt, *Totentanz: Paraphrase über "Dies irae"*, 10.

88 *Ibid.*, 10-11

89 Woodard, "The *Dies irae* as used by Sergei Rachmaninoff", 35

90 Wanninger, "Dies irae", 67.

De grote religieuze impuls die Liszt in zijn leven heeft gehad is waarschijnlijk onder andere één van de drijfveren geweest om het religieuze *Dies irae* in zijn niet-liturgische stukken te verwerken.⁹² Liszt had al vroeg in zijn leven interesse in de kerk en wilde op latere leeftijd zelfs nog priester worden (hij ontving lagere wijdingen).⁹³ Ook had Liszt een grote obsessie met de dood. De *Totentanz* is slechts één van zijn werken met de dood als thema. Andere voorbeelden hiervan zijn *Funérailles*, *La Lugubre gondola* en *Pensée des morts*. Liszt's *Totentanz* is van deze composities de enige waarin het *Dies irae*-motief is verwerkt.⁹⁴

3.3.2 Mussorgsky

Ook Modest Mussorgsky (1839 – 1881), die erg beïnvloed werd door Liszt, heeft het *Dies irae* in zijn stukken verwerkt. Gregory schrijft in zijn artikel dat het *Dies irae* één van Mussorgsky's favoriete melodieën was. Hij gebruikte in zijn muziek vaak een opeenvolging van twee dalende tertsen. Deze dalende tertsen komen ook voor in de gregoriaanse melodie van de sequentia.⁹⁵ Hij kende het *Dies irae* onder andere uit het werk van Liszt. Ook was Mussorgsky gefascineerd door de duistere literatuur en Forrest Wanninger noemt in zijn proefschrift dat *Songs and Dances of Death* het bewijs dat Mussorgsky het macabere in zijn muziek kon verwerken.⁹⁶

In de *Serenade* uit *Songs and Dances of Death* komen de eerste vier noten van het *Dies irae* voor in de zangstem (muziekvoorbeeld 9). Deze combinatie van noten komt vijf keer voor in de *Serenade* (maat 36-7, 40-1, 55-6, 83-4 en 87-8).⁹⁷

91 Liszt, *Totentanz: Paraphrase über "Dies irae"*, 17-18.

92 Walker, "Liszt, Franz".

93 *Ibid.*.

94 Alan Walker, *Franz Liszt. The virtuoso years 1811 – 1847* (New York: Alfred A. Knopf Inc., 1990), 151.

95 Gregory, "Dies irae", 136-7.

96 Wanninger, "Dies irae", 80-3.

97 *Ibid.*, 84.

Muziekvoorbeeld 9, *Dies irae* in Mussorgsky's *Serenade*, maat 34-37.⁹⁸

34 **L'istesso tempo (alla breve)**

„В мра - ке не - во - ли, су - ро - вой и тес - ной,
 „Trüb, wie im Klo - ster, ver - schlos - sen, ver - git - tert

De *Dies irae*-melodie zou ook in het *Trepak* voorkomen. De eerste vier noten van het *Dies irae* klinken in de eerste maat in de bas (muziekvoorbeeld 10). Vervolgens worden variaties op de melodie herhaald (maat 4-5).⁹⁹

Muziekvoorbeeld 10, *Dies irae* in Mussorgsky's *Trepak*, maat 1, 4-5.¹⁰⁰

1 **Lento assai. Tranquillo.**

4

Hierna zouden de eerste vier noten van de melodie ook terugkomen in de zangstem in maat 53 en 55 (muziekvoorbeeld 11). Volgens Wanninger gebruikt Mussorgsky het *Dies irae* in dit stuk als voorteken voor de angst die het personage uit het gedicht uit moet staan.¹⁰¹

Muziekvoorbeeld 11, *Dies irae* in Mussorgsky's *Trepak*, maat 52-55.¹⁰²

52 **a tempo**

pp

Ой, вы ле - са, не - бе - са, да - ту - чи,
 Hei - a, ihr Wäl - der, du Wol - ken him - mel!

54

Темь, ве - те - рок, да сне - жок ле - ту - чий,
 Fin - ste - re Näch - te und Schnee - ge - wim - mel!

98 Modest Mussorgsky, “Lieder und Tänze des Todes” in *Complete works, volume XV*. ed. Paul Lamm (New York: Kalmus, 1932). 15

99 Wanninger, “*Dies irae*”, 85.

100 Mussorgsky, “Lieder und Tänze des Todes”, 20.

101 Gregory, “*Dies irae*”, 137.

102 Modest Mussorgsky, “Lieder und Tänze des Todes”, 26.

Wanninger noemt het overduidelijk dat het gebruik van de vier noten in zowel de *Serenade* als het *Trepak* een verwijzing is naar het *Dies irae*. Zo schrijft hij over het gebruik van de melodie in het *Trepak* ‘Musorgsky's familiarity with the sequence melody has already been pointed out. *Dies irae* was part of the nineteenth century climate and it seems reasonable to accept its use here [maat 53, 55 *Trepak*] and at the beginning of the song as an intentional use of the motive’.¹⁰³ Waarom het redelijk is om aan te nemen dat het om de *Dies irae*-melodie gaat wordt niet verder uitgelegd. Dat Mussorgsky de melodie inderdaad bewust heeft gebruikt in zijn compositie is volgens mij echter niet zo aannemelijk als Wanninger beweert. In zowel de *Serenade* als in het *Trepak* betreft het slechts de eerste vier noten van de melodie. Zeker in de *Serenade* is het maar de vraag of Mussorgsky daadwerkelijk doelde op het *Dies irae*. De combinatie van de dalende kleine secunde en dalende kleine terts verschijnt vier van de vijf keer aan het eind van een melodische frase. Hierdoor lijken het eerder willekeurige noten dan een citaat van de melodie. In het *Trepak* is het iets aannemelijker dat het om een citaat gaat omdat dit gelijk in de eerste maat voorkomt. Toch gaat het ook hier slechts om de eerste vier noten. De verschijning van de melodie in maat 53 en 55 versterkt het vermoeden dat het daadwerkelijk om de *Dies irae*-melodie gaat mijn inziens ook niet. Net zoals in de *Serenade* verschijnen de vier noten ook hier aan het einde van een melodische frase.

3.3.3 Rachmaninoff

Ook Sergei Rachmaninoff (1873 – 1943) leek een groot fan van het *Dies irae*; volgens Wanninger, Woodard en Rubin verwerkte hij delen van de melodie in talloze composities. Voorbeelden hiervan zijn *Isle of the Dead*, *The Bells*, *Sonata no. 1*, *Symphony no. 2* en *Rhapsody on a Theme of Paganini*.¹⁰⁴ Toch is het ook hier belangrijk om kritisch te blijven en om vraagtekens te zetten bij voorbeelden die slechts de eerste vier noten van de melodie omvatten. Zo schijft Rubin in zijn artikel *Transformations of the Dies irae in Rachmaninov's second Symphony* dat de melodie voorkomt in maat 3 – 5.¹⁰⁵ Het gaat hier echter slechts om de eerste vier noten en niet eens om dezelfde intervallen als in de originele melodie.

Rachmaninoff heeft perioden gehad dat hij vreesde voor de dood en raakte hierdoor geobsedeerd. Opmerkelijk is dat hij het *Dies irae* in eerste instantie alleen kende door het gehoord te hebben in werken van andere componisten. Toch werd het voor hem een symbool voor de dood. Pas na het schrijven van *Isle of the Dead* vroeg Rachmaninoff om een afschrift van de gregoriaanse

103 Wanninger, “*Dies irae*”, 86.

104 *Ibid.*, 112-140.; Woodard, “The *Dies irae* as used by Sergei Rachmaninoff”, 44.; David Rubin, “Transformations of the *Dies irae* in Rachmaninov's second symphony” *The Music Review* 23 (1962), 132.

105 Rubin, “Transformations of the *Dies irae*”, 134.

melodie.¹⁰⁶

Isle of the Dead is gebaseerd op een kopie van Arnold Böcklin's gelijknamige schilderij. Het *Dies irae*-motief komt duidelijk in de compositie terug vanaf maat 388 (muziekvoorbeeld 12). Eerder in het stuk lijken er ook al variaties op de melodie te verschijnen maar volgens Susan Woodard (die haar proefschrift schreef over het gebruik van het *Dies irae* in stukken van Rachmaninoff) wordt het in maat 388 pas echt duidelijk dat het om het *Dies irae* gaat. Rachmaninoff liet wel vaker pas laat in zijn compositie doorschemeren dat er delen van het motief in verwerkt waren.¹⁰⁷ De eerste vier noten van de melodie worden hier voor het eerst letterlijk overgenomen. Woodard noemt dit een 'clear statement', maar ikzelf vind het lastig om dit te zien als impliciete verwijzing naar de *Dies irae*-melodie. Het is volgens mij op deze manier in ieder geval niet duidelijk dat Rachmaninoff bewust dezelfde intervallen heeft gebruikt als eerste vier noten van het *Dies irae*.

Muziekvoorbeeld 12, *Dies irae* in Rachmaninoff's *Isle of the dead*, maat 387-391.¹⁰⁸



In 1934 componeerde Rachmaninoff *Rhapsody on a Theme of Paganini*. Het Paganini thema van deze variatiereeks is ontleend aan Paganini's *Ventiquattro Capricci per violino solo dedicati agli artisti*. Rachmaninoff heeft hiernaast in dit werk gebruik gemaakt van het *Dies irae*-thema. Het wordt gebruikt als tegenmelodie voor het thema van Paganini en komt voor in de variaties VII, X, XXII en XXIV¹⁰⁹ De melodie verschijnt voor de eerste keer in maat 242, gespeeld door de piano, en wordt gecombineerd met elementen van het Paganini-thema (muziekvoorbeeld 13).¹¹⁰

106 Wanninger, "Dies irae", 110-1.

107 Woodard, "The Dies irae as used by Sergei Rachmaninoff", 50-1.

108 Sergei Rachmaninoff, *Isle of the Death. Symponic poem after Boeklin's painting*, (New York: International Music Company, 1948).

109 Woodard, "The Dies irae as used by Sergei Rachmaninoff", 57-61.

110 *Ibid.*, 58-9.

Var. VII
242 *Meno mosso, a tempo moderato*
p
mf poco pesante

Ook in de volgende verschijningen van de melodie zijn de intervallen vrijwel letterlijk overgenomen uit de gregoriaanse zetting. Er komen in *Rhapsody on a Theme of Paganini* vrij weinig aangepaste versies van de melodie voor.¹¹² Aangezien de gehele eerste frase (melodie A1) meerdere malen in de compositie voorkomt, kan naar mijn mening worden aangenomen dat Rachmaninoff hier bewust gebruik heeft gemaakt van de melodie.

111 Sergei Rachmaninoff, "Rhapsody on a theme of Paganini." in *Critical edition of the complete works. Ser. 4, works for piano and orchestra*, (Moskou: Russian Music Publishing, 2005).

112 Woodard, "The *Dies irae* as used by Sergei Rachmaninoff", 61.

4. Casestudy: Berlioz' Symphonie

4.1 Berlioz' eerste symfonie

Hector Berlioz voltooide in 1830 zijn eerste symfonie, de *Symphonie fantastique*. Deze symfonie bestaat uit vijf delen: 1. *Rêveries – passions*, 2. *Un bal*, 3. *Scène aux champs*, 4. *Marche au supplice*, en 5. *Songe d'une nuit du Sabbat*.¹¹³ Het stuk werd voor het eerst opgevoerd op 5 december 1830 en werd goed ontvangen door het publiek.¹¹⁴ Nog steeds wordt de symfonie gezien als één van de hoogtepunten uit de romantiek.¹¹⁵

Het is onduidelijk of Berlioz de muziek heeft gecomponeerd bij het programma of het programma toevoegde aan de muziek en dit is nog altijd een verhit punt van discussie. Publiek uit het tijdperk van Berlioz hield van programmatische muziek, er werd veel en vaak muziek gecomponeerd aan de hand van een verhaal.¹¹⁶ Desalniettemin beweert Jacques Barzun dat het programma van de symfonie slechts is toegevoegd als promotiemateriaal.¹¹⁷

Het gebruik van het *Dies irae* in het laatste deel van de symfonie is volgens zowel Edward Cone als Jacques Barzun te verklaren. Berlioz las voorafgaand aan het componeren van de *Symphonie fantastique* Goethe's *Faust*.¹¹⁸ In één van de scènes komt de heldin van het verhaal in spookachtige gedaante voor. Ook wordt het *Dies irae* gezongen in de scène in de kathedraal.¹¹⁹

Net als vele andere componisten ging Berlioz er van uit dat de *Dies irae*-melodie algemeen bekend was. Zo verwees hij in het programma van de symfonie bij het vijfde deel naar het *Dies irae*:

*“Il se voit au sabbat, au milieu d'une troupe affreuse d'ombres, de sorcières, de monstres de toute espèce, réunis pour ses funérailles. Bruits étranges, gémissements, éclats de rire, cris lointains auxquels d'autres cris semblent répondre. La mélodie aimée reparait encore, mais elle a perdu son caractère de noblesse et de timidité; ce n'est plus qu'un air de danse ignoble, trivial et grotesque; c'est elle qui vient au sabbat. Glas funèbre, parodie burlesque du DIES IRAE. RONDE DU SABBAT. La ronde du sabbat et le Dies irae ensemble.”*¹²⁰

113 Grove Music Online, “Symphonie fantastique,” Oxford Music Online. Oxford University Press, geraadpleegd 26 oktober 2013, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t237/e10014>.

114 Jacques Barzun, *Berlioz and his Century: An Introduction to the Age of Romanticism*, (New York: Meridian Books, 1956), 106.

115 Wanninger, “*Dies irae*”, 57.

116 *Ibid.*.

117 Hector Berlioz, *Fantastic Symphony: an Authoritative Score, Historical Background, Analysis, View, and Comments*. ed. Edward T. Cone (Norton Critical Score Series. New York: W. W. Norton & Company, 1971), 18.

118 *Ibid.*, 10; Jacques Barzun, “The Mind of the Young Berlioz” *The Musical Quarterly* 35, nummer 4 (Oktober 1949), 551-564, http://www.jstor.org/stable/739877_536.

119 *Ibid.*, 536.

120 Berlioz, *Fantastic Symphony*, ed. Edward T. Cone, 24.

4.2 Het verhaal

De *Episode de la Vie d'un Artiste. Symphonie fantastique en cinq Parties*, zoals de symfonie voluit heet, beschrijft het verhaal van een jonge componist. Hij vergiftigt zichzelf met opium om te ontkomen aan zijn uitzichtloze liefdesleven. Hij gaat echter niet dood van het drankje, maar belandt in een diepe slaap met rare dromen. De thema's van de compositie worden gevormd door de ervaringen, gedachten en emoties van de componist. Een belangrijk steeds terugkerend thema binnen de symfonie is de *idée fixe*.¹²¹ Deze staat hier voor de obsessie van de componist voor zijn geliefde.¹²²

4.3 Dies irae

Berlioz laat in zijn partituur door middel van een ondubbelzinnige titel duidelijk zien dat de melodie van het *Dies irae* is verwerkt (muziekvoorbeeld 14). Hij koos er hier niet altijd voor om de melodie in zijn geheel over te nemen, maar maakte in plaats daarvan een reeks variaties op het openingsmotief van de sequentia.¹²³

Muziekvoorbeeld 14, *Dies irae* in Berlioz' *Symphonie Fantastique* door tuba's en fagotten, maat 127-147.¹²⁴

The image shows a musical score for two instruments: Bassoon (Bns) and Oboe (Oph.). The score is divided into two systems. The first system starts at measure 127 and is titled 'Dies Irae'. The Bns part begins with a forte (f) dynamic and a series of quarter notes. The Oph. part begins with a forte (f) dynamic and a series of half notes. The second system starts at measure 142 and features a 'L' (Lento) marking. The Bns part has a forte (f) dynamic and a series of quarter notes. The Oph. part has a forte (f) dynamic and a series of half notes.

De 'bruits étranges, gémissements, éclats de rire, cris lointains auxquels d'autres cris semblent répondre' die Berlioz in zijn programma beschrijft, zijn in het vijfde deel muzikaal

121 Een muzikaal thema dat obsessief gebruikt wordt in een compositie.; Hugh Macdonald. "Idée fixe." Grove Music Online. Oxford University Press, geraadpleegd 27 oktober 2013, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13701>.

122 Wanninger, "Dies irae", 58.

123 *Ibid.*, 59.

124 Hector Berlioz, *Symphonie Fantastique: V. Sonje d'une nuit du sabbat*. ed. Arthur Smolian, (Leipzig: Ernst Eulenburg, 1900), 180.

weergegeven in maat 1 tot en met 20. Vervolgens verschijnt er een versie van de melodie van de *idée fixe* in maat 21 – 39. Vanaf maat 41 verschijnt de melodie van de *idée fixe* opnieuw. In maat 83 wordt voor het eerst een kort stukje van de *Ronde du Sabbat* geïntroduceerd (dit stukje wordt herhaald in maat 106 en 115). Dan klinken vanaf maat 102 de kerkklokken die de begrafenis symboliseren. In maat 127 verschijnt de melodie van het *Dies irae*.¹²⁵ Deze wordt geïntroduceerd (muziekvoorbeeld 14) door de tuba's en fagotten. Berlioz citeert hier de eerste twee melodische frasen van het *Dies irae* (melodie A1 en A2).

Muziekvoorbeeld 15, *Dies irae* in Berlioz' *Symphonie fantastique* door de hoorns en trombones, maat 142-157.¹²⁶

Hierna volgt een herhaling door hoorns en trombones (maat 147, muziekvoorbeeld 15), het ritme is nu echter aangepast. In plaats van de gepuncteerde halve noten die gespeeld worden in maat 127 tot en met 146, wordt de melodie vervolgens gespeeld in gepuncteerde kwartnoten. Na de hoorns en trombones is het de beurt aan de violen, altviolen en houtblazers om het motief te spelen (maat 157, muziekvoorbeeld 16). Deze spelen een geharmoniseerde versie van de melodie. Het interval tussen de eerste twee noten is hier echter geen kleine secunde (zoals in het originele gregoriaanse gezang), maar een grote secunde. Ook heeft Berlioz opnieuw het ritme van deze sectie aangepast; het *Dies irae*-motief wordt deze keer gespeeld in kwartnoten en achtste noten. Door het gebruik van dit ritme is het hier lastig te horen dat het om het *Dies irae*-motief gaat; dit is vrijwel

125 Jean-Pierre Bartoli, "Forme narrative et principes du développement musical dans la Symphonie Fantastique de Berlioz". *Musurgia* Vol. 2, No 1. (1995), <http://www.jstor.org/stable/40590956>, 32.

126 Berlioz, *Symphonie Fantastique*, 180-181.

alleen nog te horen door de gebruikte intervallen.

Muziekvoorbeeld 16, *Dies irae* in Berlioz' *Symphonie fantastique* door de strijkers en houtblazers, maat 155-162.¹²⁷

The musical score for measures 155-162 of 'Dies irae' in Berlioz's 'Symphonie fantastique' is presented for woodwinds and strings. The instruments listed are P. Fl., Fl., Hb., P. Cl. (Mib), Cl. (Ut), Vns, and Altos. The score begins at measure 155. The woodwinds (Flutes, Clarinets, Bassoon) and strings (Violins, Violas) play a strong, rhythmic melody. The dynamic marking is 'f' (forte). The woodwinds play in unison ('unis.') and the strings play with 'pizz.' (pizzicato) and 'arco' (arco) markings. The melody is characterized by a strong, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

In maat 163 keert opnieuw een deel van de *Dies irae*-melodie terug, maar deze keer gaat het om het derde couplet; om de *Tuba mirum*-melodie (muziekvoorbeeld 17). Hier citeert Berlioz de volledige B1 melodie van het *Dies irae*. Ook hier wordt de melodie in de maten daarna herhaald door andere instrumenten en met andere notenwaarden. In maat 187 verwijst Berlioz opnieuw naar het *Dies irae*-motief (muziekvoorbeeld 18).¹²⁸

Muziekvoorbeeld 17, *Tuba mirum*-melodie in Berlioz' *Symphonie fantastique*, maat 163-176.¹²⁹

The musical score for measures 163-176 of 'Tuba mirum' in Berlioz's 'Symphonie fantastique' is presented for Bassoon (Bns) and Ophicleide (Oph.). The score is in 3/4 time and features a strong, rhythmic melody. The dynamic marking is 'ff' (fortissimo). The melody is characterized by a strong, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The score is presented in two systems, starting at measure 163 and 169.

127 Berlioz, *Symphonie Fantastique*, 181-182.

128 Wanninger, "Dies irae", 60-1.

129 Berlioz, *Symphonie Fantastique*, 182-183.

Vanaf maat 222 keren de korte stukjes van *Ronde du Sabbat* weer terug om vervolgens vanaf maat 241 de hele heksendans (fuga thema) te introduceren. Hierna wordt vanaf maat 414 (muziekvoorbeeld 19) de *Ronde du Sabbat* gecombineerd met het *Dies irae*.¹³¹ Wederom is dit duidelijk aangegeven in de partituur door de tekst 'Dies irae et Ronde du Sabbat ensemble'. Opnieuw heeft Berlioz de *Dies irae*-melodie licht veranderd.

Dies Irae et Ronde du Sabbat ensemble

¹³⁰ *Ibid.*, 184-185.

¹³¹ Bartoli, "Forme narrative et principes du développement musical dans la Symphonie Fantastique de Berlioz", 32.

¹³² Berlioz, *Symphonie Fantastique*, 214.

Met de letterlijke verwijzing in de partituur naar het *Dies irae* en letterlijke quotes van zowel de *Dies irae* (A1 en A2) als de *Tuba mirum* melodie (B1), kan er volgens mij van Berlioz' *Symphonie fantastique* met zekerheid gezegd worden dat hij met opzet gebruik heeft gemaakt van de melodie.

Conclusie

De sequentia *Dies irae* kent een lange geschiedenis. Al met al heeft het gezang nauwelijks een echte transformatie ondergaan. Maar door de eeuwen heen is het veelvuldig gebruikt, op verschillende manieren door verschillende componisten. De sequentia verscheen pas in de veertiende eeuw voor het eerst in de requiemmis maar werd in de zestiende eeuw enkele keren meerstemmig gezet. Toch groeide de populariteit van het deel, met een hoogtepunt in de negentiende eeuw.

De melodie van het *Dies irae* bleef echter niet altijd gehandhaafd. Vanaf de zeventiende eeuw steeds werd het steeds gewoner om de originele gregoriaanse melodie niet te gebruiken in de verklanking van het requiem. Als de melodie al gebruikt werd, was dit zelden in de instrumentale sectie (die vanaf de zeventiende eeuw opkwam), maar verwerkten componisten de melodie in de vocale partijen. De tekst van het requiem, en in dit geval van het *Dies irae*, werd wel gehandhaafd door de componisten. Vanaf de twintigste eeuw werd zelfs deze tekst niet altijd meer (geheel) gehandhaafd. Daarnaast verdween het *Dies irae* in 1969, in navolging op het Tweede Vaticaans Concilie, weer uit de standaardindeling van het requiem.

De populariteit van het *Dies irae* was in de negentiende eeuw het grootst. Hetgeen onder meer is af te leiden uit het aantal vertalingen dat van het gezang in de achttiende en vooral in de negentiende eeuw werd gemaakt. Vanaf het begin van de negentiende eeuw werd het *Dies irae* niet alleen meer gebruikt binnen de katholieke liturgie, maar had het ook haar weg gevonden in de niet-liturgische muziek, een genre waarbinnen de sequentia eigenlijk niet op haar plaats was. Waar het *Dies irae* binnen het requiem uiting had gegeven aan de dag des oordeels, moest het in de niet-liturgische werken alleen het gevoel van deze dag oproepen. De melodie zou het juiste gevoel creëren bij werken die het bovennatuurlijke, het mysterieuze en het duivelse uitbeeldden; onderwerpen waar componisten uit de romantiek door geboeid waren. De *Dies irae*-melodie stond hier dan ook symbool voor en verwerd tot een soort leidmotief.

Aan de ene kant werd de melodie werd overgenomen door componisten; zo gebruikt Berlioz in zijn *Symphonie fantastique* dezelfde intervallen van zowel de *Dies irae*- als de *Tuba mirum*-melodie en ook in Rachmaninoff's *Rhapsody on a theme of Paganini* komt de melodie letterlijk voor. Aan de andere kant werden er ook variaties op gemaakt, Liszt schreef er dertig in zijn *Totentanz: Paraphrase über "Dies irae"*.

In sommige gevallen wordt de conclusie dat de componist de melodie in zijn compositie heeft verwerkt erg snel getrokken. In zulke gevallen wordt een dalende kleine secunde en een dalende kleine terts gezien als een verwijzing naar de melodie. Het *Dies irae* mag dan een populaire melodie zijn geweest, maar als het op deze manier benaderd wordt is er geen houden meer aan.

BIBLIOGRAFIE

- Bartoli, Jean-Pierre. "Forme narrative et principes du développement musical dans la *Symphonie fantastique* de Berlioz." *Musurgia* Vol. 2, No 1. (1995), 25-50.
<http://www.jstor.org/stable/40590956>.
- Barzun, Jacques. "The mind of the young Berlioz." *The Musical Quarterly* 35, nummer 4 (Oktober 1949), 551-564. <http://www.jstor.org/stable/739877>.
- _____. *Berlioz and his century: An introduction to the Age of Romanticism*. New York: Meridian Books, 1956.
- Bergé, Pieter, en Jan Christiaens. *Dies irae: Kroniek van het requiem*. Leuven: Lipsius Leuven, 2011.
- Berlioz, Hector. *Fantastic Symphony: an authoritative score, historical background, analysis, view, and comments*. Geredigeerd door Edward T. Cone. Norton Critical Score Series. New York: W. W. Norton & Company, 1971.
- Boyd, Malcolm. "Dies irae: some recent manifestations." *Music & Letters* 49, nummer 4 (1 oktober, 1968): 347-356. <http://www.jsort.org/stable/732291>.
- Bukofzer, Manfred F. *Music in the Baroque era: From Moteverdi to Bach*. Londen: J.M. Dent & Sons LTD, 1977.
- Caldwell, John, en Malcolm Boyd. "Dies irae." Grove Music Online. *Oxford Music Online*. Oxford University Press, Geraadpleegd 23 september 2013, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40040>.
- Crocker, Richard L, John Caldwell en Alejandro Enrique Planchart. "Sequence (i)." Grove Music Online. *Oxford Music Online*. Oxford University Press, geraadpleegd 28 oktober 2013, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/25436>.
- Gregory, Robin. "Dies irae." *Music and Letters* 34 (1953), 133-139. Geraadpleegd 23 september 2013, <http://www.jstor.org/stable/730837>.
- Grove Music Online. "*Symphonie fantastique*." Grove Music Online. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Geraadpleegd 26 oktober 2013, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t237/e10014>.
- Julian, John D.D.. *A Dictionary of Hymnology Volume I*. New York: Dover Publications Inc., 1957.
- Karp, Theodore, Fabrice Fitch en Basil Smallman. "Requiem mass." Grove Music Online. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. geraadpleegd 31 oktober 2013, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43221>.
- Luce, Harold T.. "The requiem mass from its plainsong beginnings to 1600: Volume I." Phd diss., The Florida State University, 1958.

- Lully, Jean-Baptiste. "Works." Oxford Music Online. Oxford University Press. Geraadpleegd 9 december 2013,
http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.library.uu.nl/subscriber/article_works/grove/music/42477pg1?q=Dies+irae&article_section=works_list&search=article&pos=34&_start=1&size=100#firsthit.
- Macdonald, Hugh. "Idée fixe." Grove Music Online. *Oxford Music Online*. Oxford University Press, geraadpleegd 27 oktober 2013
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13701>.
- Moody, Ivan, en Alexander Ivashkin. "Schnittke, Alfred." Grove Music Online. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Geraadpleegd 31 oktober 2013,
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/51128>.
- Oxford Music Online, "Workslist: *Dies irae*," Oxford Music Online. Oxford University Press. Geraadpleegd 9 december 2013,
http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.library.uu.nl/subscriber/search_results?q=Dies+irae&article_section=works_list&button_search.x=-738&button_search.y=-406&button_search=Search&search=article.
- Oxford Music Online. "Works lists: requiem mass." Grove Music Online. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Geraadpleegd 9 december 2013,
http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.library.uu.nl/subscriber/search_results?q=requiem+mass&article_section=works_list&button_search.x=-738&button_search.y=-406&button_search=Search&search=article.
- Padilla, Jean Gutiérrez de. "Works." Oxford Music Online. Oxford University Press. Geraadpleegd 9 december 2013,
http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.library.uu.nl/subscriber/article_works/grove/music/20676?q=Dies+irae&article_section=works_list&search=article&pos=25&_start=1&size=100#firsthit.
- Robertson, Alec. *Requiem: music of mourning & consolation*. Londen: Cassell, 1967.
- Rubin, David. "Transformations of the *Dies irae* in Rachmaninov's second symphony." *The Music Review* 23 (1962), 132-136.
- Taruskin, Richard. "The first romantics" in *The Oxford history of western music: music in the seventeenth and eighteenth centuries*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- Vellekoop, Kees. *Dies ire dies illa: Studien zur Frühgeschichte einer Sequenz*. Bilthoven: A. B. Creighton, 1978.
- Walker, Alan. *Franz Liszt. The virtuoso years 1811 – 1847*. New York: Alfred A. Knopf Inc., 1990.
- Walker, Alan. "Liszt, Franz." Grove Music Online. *Oxford Music Online*. Oxford University

Press. Geraadpleegd 21 oktober 2013,
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/48265>.

Wanninger, Forrest Irving. “*Dies irae*: its use in non-liturgical music from the beginning of the nineteenth century.” PhD diss., Northwestern University, 1962.

Warren, C.F.S.. “Notes on *Dies irae*.” *Dolphin* VI, nummer 5 (November 1904), 497-530.

_____. “Notes on *Dies irae*.” *Dolphin* VII, nummer 2 (Februari 1905), 185-208.

Woodard, Susan Jeanne. “The *Dies irae* as used by Sergei Rachmaninoff: some sources, antecedents and applications.” PhD diss., The Ohio State University, juli 1984.

Zamponi, Giuseppe. “Works.” Oxford Music Online. Oxford University Press. Geraadpleegd 9 december 2013,
http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.library.uu.nl/subscriber/article_works/grove/music/30812?q=Dies+irae&article_section=works_list&search=article&pos=5&_start=1&size=100#firsthit.

Bladmuziek

Berlioz, Hector. *Symphonie Fantastique: V. Songe d'une nuit du sabbat*. ed. Arthur Smolian
Leipzig: Ernst Eulenburg, 1900.

Liszt, Franz. *Totentanz: Paraphrase über “Dies irae”*. ed. Max Alberti. Londen: Ernst Eulenburg
Ltd., z.j..

Lotti, Antonio. “Requiem” in *Denkmäler deutscher Tonkunst. Folge 1; Bd. 60: Messen*. Leipzig:
Breitkopf & Härtel, 1959.

Mozart, Wolfgang Amadeus. “Missa pro defunctis requiem” in *Die Neue Mozart-Ausgabe. Serie I: Geistliche Gesangswerke*. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1955-2007.

Mussorgsky, Modest. “Lieder und Tänze des Todes” in *Complete works, volume XV*. ed. Paul
Lamm. New York: Kalmus, 1932.

Rachmaninoff, Sergei. *Isle of the Death. Symponic poem after Boeklin's painting*. New York:
International Music Company, 1948.

_____. “Rhapsody on a theme of Paganini.” In *Critical edition of the complete works. Ser. 4, works for piano and orchestra*. Moskou: Russian Music Publishing, 2005.

Verdi, Giuseppe. *Requiem*. New York: Dover Publications, Inc., 1978.

APPENDIX

BIJLAGE 1

Componist	Compositie	Jaartal
Berlioz	Symphonie Fantastique (Songe d'un nuit du Sabbat)	1830
Liszt	Totentanz	1849
	Dante Symphony	1855-56
Saint-Saëns	Danse Macabre	1847
Mussorgsky	St. John's Night on the Bare Mountain	1867
	Songs and Dances of Death (Trepak, Serenade*)	1877
Tsjaikovski	In dark hell, op. 16 no. 6.	1872
	Suite No. 3	1884
Chausson	Printemps triste	1882-88
Mahler	Das klagende Lied*	1880
	Symphony in C minor, No. 2*	1888-94
Strauss	Till Eulenspiegels lustige Streiche	1895
Rachmaninoff	Sonata No. 1	1907
	Isle of the Dead	1909
	The Bells	1913
	Rhapsody on a Theme of Paganini	1934
	Symphonic Dances	1940
Stravinsky	Three pieces for string quartet (deel III)*	1914
Williams	Five Tudor Portraits (Romanza)	1935
Schelling	A Victory Ball	1922
Miaskovsky	Symphony No. 6	1923
Respighi	Impressioni Braziliane (tweede deel)	1928
Bantock	Witches' Dances <i>in 'Macbeth'</i>	1926
Honegger	La Danse des Morts	1938
Dallapiccola	Canti di Prigionia	1938-41
Chatsjatoerjan	Symphony No. 2	1943-44
Medtner	Piano quintet*	1949

Sorabji	Sequentia cylica super 'Dies Irae'	1948-49
Davies, Maxwel	St. Michael (deel II)	1957
Stevenson	Passacaglia on DSCH	1962
Pierres	A Litany for the Day of Human Rights	1963
Kraft	Fantasia 'Dies Irae' for organ	1968

Van werken met een sterretje(*) er achter is het niet helemaal zeker of componist de melodie er per ongeluk of met opzet in verwerkte.

Lijst is samengesteld aan de hand van de volgende werken:

Boyd, "*Dies irae*: Some recent manifestations".

Rubin, "Transformations of the *Dies irae* in Rachmaninov's Second Symphony."

Wanninger. "*Dies irae*: its use in non-liturgical music from the beginning of the nineteenth century."

Woodard. "The *Dies irae* as used by Sergei Rachmaninoff"