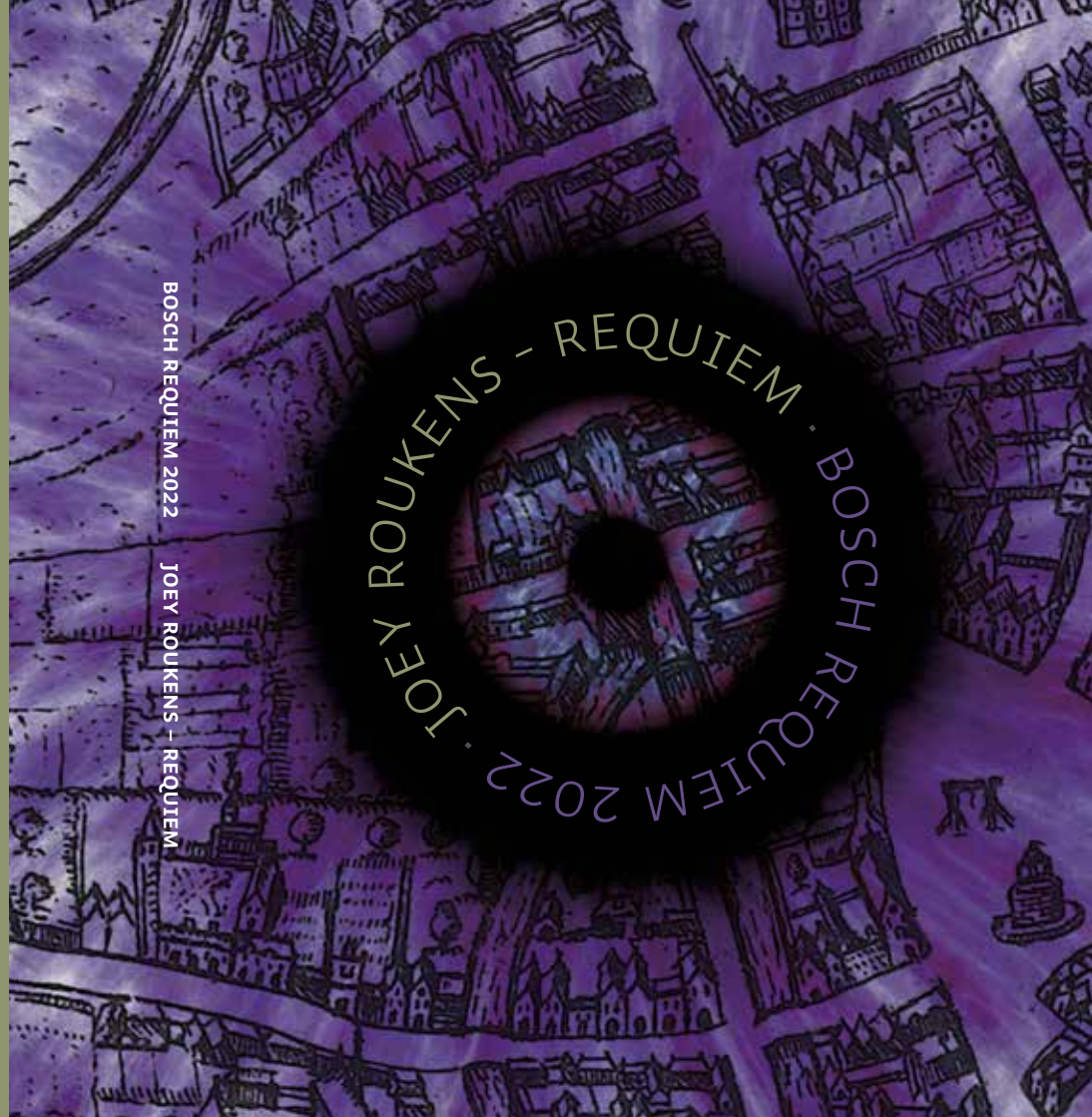


Bosch Requiem



no
vem
ber
music



BOSCH REQUIEM 2022

JOEY ROUKENS - REQUIEM

BOSCH REQUIEM 2022 · JOEY ROUKENS - REQUIEM

BOSCH REQUIEM 2022

JOEY ROUKENS – REQUIEM

NEDERLANDS KAMERKOOR
AMSTERDAM SYNFONIETTA O.L.V. SOFI JEANNIN

3 NOVEMBER 2022

Muziekgebouw aan 't IJ, Amsterdam

4 NOVEMBER 2022

Jheronimus Bosch Art Center, 's-Hertogenbosch
November Music 2022

5 NOVEMBER 2022

Muziekcentrum, Enschede

no
vem
ber
music

Bosch
Requiem



Voorwoord

Het idee dat we in bijzondere tijd leven is van alle tijden. In 2022 is het aantal crisissen dat met een aparte titel aangeduid en herkend wordt misschien wel groter dan ooit. De onzekerheid die dat maatschappelijk maar ook op persoonlijk vlak geeft wordt door ons allen gevoeld.

Vooralsnog hebben we hier het idee dat het nog op afstand is, maar snel dichterbij komt, misschien wel heel snel. Maar goed, hoe gaat het dan verder met ons, mij, de mijnen?

In *Herfsttij der Middeleeuwen* opent Johan Huizinga met het beschrijven van een belangrijk verschil tussen de late middeleeuwen en de moderne tijd. Hij gebruikt daarvoor onder andere de term onmiddelijkheid. De meeste gebeurtenissen overkwamen mensen destijds; ze konden zich geen beeld vormen, ze waren niet voorbereid. Een reis buiten het eigen dorp was bij wijze van spreken al een enorme gebeurtenis waarbij de lotgevallen niet te voorzien en moeilijk indenkbaar waren.

Veel zaken zijn niet meer zo onmiddellijk als in de tijd waarover Huizinga schrijft. Wij kunnen – meer dan eeuwen geleden – ons een idee vormen van wat er gaat komen, maar de dood is nog altijd *onmiddellijk*, ondanks ons moderne leven en bijbehorende forecasts. Hoe vaak horen we niet iemand zeggen ‘het zat er aan te komen, maar toch was ik verrast’.

Maar er spreekt hoop uit Huizinga’s boek. De veertiende en vijftiende eeuw worden doorgaans gezien als het einde van de middeleeuwen, maar kunnen evengoed gezien worden als een aankondiging van de renaissance. Misschien hebben we de gedachte dat we aan een renaissance werken nodig. Misschien ook moeten we weer *onmiddelijkheid* accepteren.

Pieter Bergé’s bijdrage laat zien dat het requiem een lange traditie kent waarbij de componisten zo veel vrijheid namen als zij van hun opdrachtgever kregen. Joey Roukens plukt ook vrijelijk uit stijlen en middelen, maar heeft toch gekozen voor het strakke kader van de Latijnse liturgie. Daarbinnen klinkt een geheel eigen muzikale taal die helemaal bij deze tijd past.

’s-Hertogenbosch, 2022

Het concert van 3 november wordt live uitgezonden op NPO Radio 4 Avondconcert.

Requiem is een compositieopdracht van November Music en Muziekgebouw aan ’t IJ, met financiële steun van Ammodo.



Inhoud

2	Voorwoord
11	Geschiedenis van het Requiem <i>Pieter Bergé</i>
19	Intense traditie <i>Nicoline Baartman</i>
25	Muzikale Rituelen <i>Remy Alexander</i>
29	Programmatoelichting <i>Joey Roukens</i>
38	Libretto Requiem
53	Biografieën
58	Medewerkers
62	Colofon



Geschiedenis van het Requiem

PIETER BERGÉ

De dodenmis of requiem is een genre van alle tijden. In de christelijke cultuur vindt het zijn oorsprong in de gregoriaanse gezangen die zich in de eerste eeuwen van onze jaartelling ontwikkelden. Deze religieuze gezangen, die aanvankelijk eenstemmig waren, vormden een rode draad door het kerkelijke en monastieke leven: voor iedere periode van het jaar en zelfs voor iedere dag waren er specifieke gezangen. Ook voor bijzondere rituelen, zoals de begrafenis van een overledene, bestond er een vast repertoire. Dat repertoire beperkte zich overigens niet tot de begrafenis-mis alleen, ook al gebruiken we de term requiem tegenwoordig meestal in deze specifieke betekenis. Het voorzag eigenlijk in een uitgebreide reeks van gezangen die zich uitstreckte vanaf het moment van het overlijden zelf tot en met de feitelijke begraving. Zo is bijvoorbeeld het welbekende *In paradisum* – misschien wel het bekendste restant van het aloude requiem in hedendaagse begrafenisplechtigheden – niet afkomstig uit de kerkdienst, maar maakt het deel uit van de teraardebestelling.

In vergelijking met de gewone mis heeft het vrij lang geduurd alvorens met het requiem de weg van de meerstemmigheid werd ingeslagen. Eén mogelijke reden hiervoor is dat meerstemmigheid een connotatie van feestelijkheid had en daarom ongeschikt geacht werd voor het opluisteren van begrafenisrituelen. De allereerste meerstemmige dodenmissen dateren dan ook pas uit het laatste kwart van de vijftiende eeuw. Van een echte requiemtraditie is eigenlijk pas sprake sinds de late zestiende eeuw. Gewoonlijk wordt het eerste meerstemmige requiem toegeschreven aan DuFay, rond 1460. Het werk is weliswaar niet bewaard, maar er zijn meer dan voldoende documenten die het bestaan ervan bevestigen. Het eerste bewaarde requiem is van Ockeghem. Mogelijk is dit requiem zelfs ouder dan dat van DuFay. Ook in de eerste decennia van de zestiende eeuw zijn de meerstemmige dodenmissen nog niet dik gezaaid, maar er

zijn wel enkele fenomenale meesterwerken bij zoals de requiems De la Rue, Brumel, Richafort en De Morales. Pas in de tweede helft van de zestiende eeuw wint het genre duidelijk aan belang. Naast de twee requiems van Lassus verdienen daarbij zeker ook de dodenmissen van Palestrina de nodige aandacht.

Wat opvalt aan de verschillende hierboven vernoemde requiems is hun grote onderlinge verscheidenheid. Weliswaar nemen al deze composities het gregoriaans als uitgangspunt, maar dat betekent nog niet dat elk requiem ook vertrekt vanuit dezelfde tekstuele en muzikale modellen. Pas vanaf het Concilie van Trente (midden zestiende eeuw) zou de requiemmis enigszins gestandaardiseerd worden.

Een ander opmerkelijk aspect van de zestiende-eeuwse requiemcultuur is dat er klaarblijkelijk geen vaste traditie leek te bestaan die bepaalde welke delen eenstemmig werden gehouden en welke meerstemmig werden uitgewerkt. In ieder geval zijn de meeste requiemmissen uit de periode 1450-1600 niet integraal meerstemmig getoonzet, waardoor er vrijwel altijd een afwisseling tussen één- en meerstemmigheid plaatsvindt.

Een laatste factor van belang is de relatief conservatieve toonspraak die in de vijftiende- en zestiende-eeuwse requiems overheerst. Allicht speelt hierbij opnieuw de temperende context van de dodenliturgie een rol van betekenis: componisten die zich elders vaak grootmeesters toonden in doorgedreven imitaties of ingewikkelde metrische bravourestukjes, blijken in hun requiemzetting(en) vaak de voorkeur te geven aan een eenvoudiger en meer ingehouden toonspraak. Niet alleen is een begrafenis inderdaad niet de meest ideale gelegenheid om te pronken

met de eigen artistieke vaardigheden, maar vooral ook weet een dergelijke toon natuurlijk heel goed de gepaste droefenis uit te drukken. Een gelijkaardige terughoudendheid valt op in de muzikale weergave van de tekst: hoewel het requiem – in tegenstelling tot de gewone mis – heel wat fragmenten bevat die zich bijzonder goed lenen tot verregaande muzikale uitbeelding, houden zelfs die componisten die van tekstverklanking een van hun belangrijkste handelsmerken hebben gemaakt, zich in dit genre hoorbaar op de vlakte. Datzelfde conservatisme blijkt ook uit het compositieproces zelf, meer bepaald uit de manier waarop de meerstemmige missen zich tot het gregoriaanse model verhouden. In de gewone miscompositie is er tussen 1450 en 1600 een duidelijke verschuiving waar te nemen van de zogenaamde *cantus firmus*-mis over de parafrasemis naar de parodiemis. In het eerste type houdt een van de partijen (veelal de tenor) vast aan een oorspronkelijke (vaak gregoriaanse) melodie, die in lange noten voorgedragen wordt en waar de andere partijen omheen gesponnen worden. In het tweede type, de parafrasemis, fungeert de gregoriaanse (of eventueel ook een andere, niet-liturgische) melodie nog steeds als uitgangspunt, maar de behandeling ervan is vrijer en kan ook over verschillende partijen gespreid worden. In de parodiemis ten slotte vertrekken componisten niet langer van een eenstemmig, maar van een meerstemmig model. Opmerkelijk nu aan de requiemmis tot 1600 is dat de *cantus firmus*-techniek er vrij lang een dominante rol blijft spelen, als zou het eerbetoon aan een dode beter gediend worden door het aansluiten bij een meer traditioneel verleden dan bij het toepassen van de meest actuele compositietechnieken.

Tussen 1600 en 1900 vindt er een gigantische verschuiving plaats in de requiemcompositie. De relatie met het gregoriaanse model neemt af en verdwijnt zelfs. In plaats daarvan gaan componisten steeds meer vanuit

hun eigen vrije inspiratie werken, waarbij vaak de drang naar expressie en theatraliteit de overhand krijgt boven de oorspronkelijke, ingetogen rituele sfeer van de dodenmis. Daarbij maken ze tevens gretig gebruik van instrumenten en zangsolisten. Niet toevallig zijn veel componisten van requiems uit deze periode ook belangrijke figuren uit de operageschiedenis: dat geldt onder meer voor Monteverdi, Mozart, Cherubini, Berlioz en Verdi. Typisch is ook dat bij deze componisten de sequentia echt een centrale plaats gaat innemen, vaak tot een derde of meer van de gehele compositie. De sequentia beschrijft de gruwel van het laatste oordeel in zeer plastisch taalgebruik en leent zich daarmee uitstekend voor de ontwikkeling van muzikale extremen en contrasten.

Een andere tendens is dat er steeds langere requiems ontstaan. Het eerste, echt monumentale – maar vandaag niet meer zo bekende – requiem is van Gossec. Deze lijn wordt onder meer doorgezet in de werken van Cherubini, Berlioz, Donizetti en de bijzondere *Messa per Rossini* – een samenwerkingsproject van verschillende Italiaanse componisten naar aanleiding van het overlijden van Gioacchino Rossini in 1869. Ook de requiems van Dvořák en natuurlijk Verdi horen in deze ontwikkeling thuis.

Parallel met deze ontwikkelingen naar theatraliteit en monumentaliteit loopt de tendens om het requiem meer en meer te beschouwen als een autonoom kunstwerk, veeleer dan als een puur liturgische compositie. Weliswaar zijn de meeste van de hierboven genoemde werken nog ontstaan vanuit een functioneel perspectief, ongetwijfeld waren er heel wat componisten eerder gefascineerd door de muzikale mogelijkheden die het requiem *als genre* bood, dan dat ze daadwerkelijk gedreven werden door motieven van loutere devotie.

Die verzelfstandiging van het genre zet zich in de twintigste eeuw alleen nog maar verder door: er komt een steeds grotere klemtoon te liggen op de ontplooiing van het persoonlijke kunstenaarschap. Mede daardoor is het landschap van twintigste-eeuwse requiems bijzonder dispaaraat, zowel in de behandeling en samenstelling van de tekst als in de muzikale weergave daarvan.

Wat het tekstmateriaal betreft, valt eerst en vooral op dat slechts een kleine minderheid van de twintigste- en eenentwintigste-eeuwse requiemcomponisten vasthoudt aan de oorspronkelijke liturgische basistekst. Tal van componisten nemen de oorspronkelijke dodenmis nog wel als enige uitgangspunt, maar gaan daarbij dan vaak selectief te werk. Veel frequenter komt het voor dat componisten bepaalde elementen van de requiemteksten gaan combineren met andere teksten, in verschillende gradaties. Een van de meest sprekende voorbeelden daarvan is het *War Requiem* van Benjamin Britten waarin naast de nagenoeg volledige liturgische tekst ook oorlogsgedichten van de Engelse dichter Winfred Owen verwerkt zijn. In de meeste werken die zowel uit het requiem als uit andere tekstbronnen putten, is het aandeel van de Latijnse teksten echter veel kleiner (Tavener, Bryars, Rutter). Bij nog anderen raken deze bedolven onder nieuw tekstmateriaal (Zimmermann) of verdwijnen ze zelfs helemaal (Hindemith, Weill).

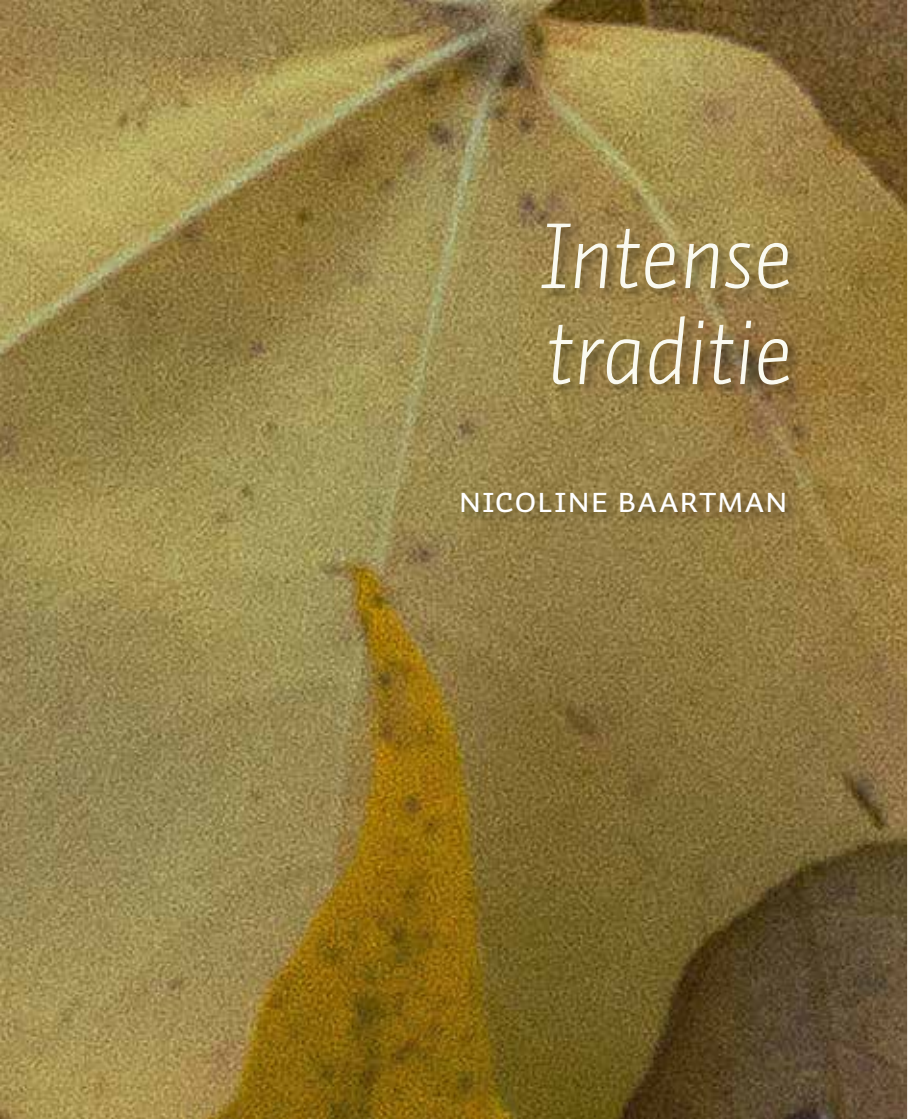
De tekstvrijheid impliceert ook dat het niet altijd meer om puur religieuze werken gaat. Requiems blijken steeds vaker profane werken te worden, die eerder de dood als thema hebben dan de religieuze interpretatie daarvan. Voor alle duidelijkheid, religieuze (of gedeeltelijk religieuze) requiems blijven in de muziekgeschiedenis van de voorbije eeuw zeer zeker nog bestaan (Durufé, Penderecki), maar ze moeten

steeds meer werken naast zich dulden waarvan de intenties niet langer confessioneel zijn. Heel wat componisten hebben niet nagelaten om zelf te beklemtonen dat hun requiems geen godsdienstige werken zijn (Delius, Ligeti), of dat andere motieven de eigenlijke drijfveer van hun compositie vormden.

Even dispaaraat als de behandeling van de tekst is de muzikale uitwerking van de moderne requiems. Om te beginnen zijn er al enorme verschillen qua uitvoeringsmiddelen: aan het ene uiterste staan werken die terugkeren naar de oorspronkelijke a capellabezetting, aan het andere werken die, in het verlengde van de romantiek, geen middel onbenut laten. In deze laatste groep zijn koor en orkest – niet zelden in meervoud – prominent aanwezig, meestal nog verrijkt met solisten. Daartussen bevindt zich een uiterst rijk geschakeerd gamma, dat eigenlijk principieel oneindig is.

Eveneens zeer divers is het stilistische spectrum. Sommige componisten opteren duidelijk voor een conservatievere toonspraak, door bijvoorbeeld weer aansluiting te zoeken bij het gregoriaans of bij de stijl van de romantici. Aan de andere kant staan componisten die in hun requiems voor een radicaal progressieve toonspraak opteren en dus gebruikmaken van recente compositietechnieken. Vaak is het onderscheid tussen conservatief en progressief echter niet zo eenvoudig te maken. Diverse componisten combineren uiteenlopende stijlelementen zoals ze ook vaak verschillende teksten met elkaar hebben vermengd. In veel gevallen – bijvoorbeeld bij Britten – heeft het stilistisch contrast ook een inhoudelijke betekenis.

Hoe uiteenlopend tekst en muziek in de twintigste- en eenentwintigste-eeuwse requiems ook ingezet en uitgewerkt worden, duidelijk is dat er van een dodenmis in de oorspronkelijke betekenis nauwelijks nog sprake kan zijn. Wat merkwaardig genoeg wel overeind blijft, is de gewoonte om zo'n werk te voorzien van een opdracht. Mis of geen mis, requiems zijn bijna altijd voor iemand en/of voor een specifieke gelegenheid geschreven. Heel wat requiems zijn geschreven om (al dan niet anonieme) oorlogsslachtoffers te gedenken. Daarnaast zijn er heel wat voorbeelden van werken die een hommage zijn aan een concreet individu. Precies in deze tendens om een werk aan een persoon of groep op te dragen, toont het eigentijdse requiem zich dus eigenlijk nog het meest behoudend. Gedurende de gehele geschiedenis van de muziek is er immers geen enkel ander genre dat zich zo persoonsgebonden toont – alsof het makkelijker is om de eeuwige rust te verklanken door aan de dood een gelaat te geven.



Intense traditie

NICOLINE BAARTMAN

INTENSE TRADITIE

Als je Joey Roukens om een requiem vraagt, dan krijg je een requiem, zonder twist of reserves. 'Ik heb geen moment gedacht: hoe ga ik het genre omzeilen?' Getwijfeld heeft hij evenmin. Al sinds de middelbare school koestert hij de wens een requiem te schrijven. Zijn Bosch Requiem is dan ook een eerbetoon aan de rijke traditie, een hommage aan alle prachtige muziek die door de eeuwen heen is geschreven om de doden te gedenken. 'Ik hou van requiems,' zegt Roukens (Schiedam, 1982). Als puber kocht hij op goed geluk een cd van het requiem van Cristóbal de Morales. 'Er stond een plaatje van een monnik op, dat vond ik intrigerend, een componist die priester was.' Een deur ging open naar 'een wereld van indrukwekkende klankschoonheid'. Bovendien was het zijn eerste kennismaking met de renaissance-polyfonie. De requiems van Mozart (Harnoncourt!) en Cherubini volgden. 'Zijn eerste in c-klein heb ik grijsgedraaid in de uitvoering van koordirigent Matthew Best: een heel eigen klankwereld met een kalme sereniteit en geweldige intensiteit.' Samen met zijn moeder bezocht hij in de Grote Kerk van Vlaardingenvan het requiem van Fauré en dat van John Rutter. 'Van de traditie wist ik niks, maar het intrigeerde me: iets met de dood en dan die gewijde stemmen. Ooit wil ik ook een requiem schrijven, droomde ik toen.' Dat het er nu van is gekomen, betekent niet dat hij in de startblokken stond of dat het vlotjes ging. 'Die lege notenbalken kunnen erg intimiderend zijn.' Hij werkt intuïtief, achter zijn keyboard tastend naar 'bouwsteentjes', wat dan ook. 'Je kunt de droefenis benadrukken, het verdrietige van de dood; of juist het dramatische, wat Verdi doet, maar ook Berlioz; of je kunt kiezen voor het serene, meer licht dan duisternis. Daar heb ik voor gekozen.'

76. IN PARADISUM

Devoto e sostenuto $\text{♩} = 40$

S. div. 4

A. div. 2

pp dolciss.

T. div. In — pa — ra — di — sum de — da — cant te an — ge — li

B. div. In — pa — ra — di — sum de — da — cant te an — ge — li

Perc. pp

Perc. Nibels

Vln. pp

TROOSTCULTUUR

Hij weet zich – altijd weer – onderdeel van de traditie. In dit geval: van religieuze muziek in het algemeen. ‘Zoals ook Stravinsky in zijn *Psalmensymfonie* of gelovige componisten als Pärt of Goebaidolina teruggrijpen op oude vormen.’ Zijn eigen geloof verdampte al snel na de christelijke basisschool, toch is zijn doel feitelijk niet anders dan dat van De Morales – hoe lastig het ook is daar de juiste woorden voor te vinden. ‘Troost is een vervuild woord geworden, je zou zelfs kunnen zeggen dat de klassieke muziek is verworden tot troostcultuur, met ligconcerten en weet ik wat allemaal.’ Vanzelfsprekend bediende hij zich van de traditionele Latijnse teksten, al heet het *Dies Irae* (‘Dag van toorn’) bij hem kortweg *Dies*; hij heeft er flink in geknipt. Geen ‘verterende vlammen’ dus: ‘Dat idiote, godvrezende wereldbeeld is niet meer van deze tijd.’ Maar gaandeweg kreeg hij behoefte aan een tegenwicht, lichter en universeler dan de liturgische oorsprong. ‘Het moest niet te zwaar worden.’ Dat vond hij in poëzie van onder meer Mark Twain en referenties naar pop en folk. Bij Roukens is het *In Paradisum*, de verlossende hemelgang, ingeklemd tussen intermezzi die het sterven belichten in een meer wereldlijke, berustende context. Zijn requiem kent een *Part One* en een *Part Two*, onderbroken door een uitgeschreven stilte van twee minuten waarin iedereen gaat staan en gaandeweg een tamtamroffel klinkt. Die substantiële stilte benadrukt het rituele karakter van de uitvoering en verwijst naar collectieve herdenkingen zoals die op 4 mei. ‘Maar ook voor de dramatische vorm was een pauze nodig,’ aldus Roukens. ‘Om de geest te resetten voordat het Preludium van *Part Two* begint.’

Toch nog veel nootjes, constateerde hij toen het stuk af was. Hij dacht dat hij iets kalmer had gemaakt. Een nieuw soort Roukens is het wel.

‘Waar ik vroeger vooral een romanticus was die heel erg naar Mahler keek, is dit meer georiënteerd op barok, classicisme, zelfs renaissance. Het heeft een bepaalde strakheid en geserreerdheid, hoewel ik tegelijkertijd intensiteit nastreef.’ In dat licht moet zijn zorg worden gezien voor een uitvoering die al te *rubato* uitpakt. ‘Musici zullen denken als ze mijn lijnen op papier zien: een romantische klassieke lijn, die ga ik met veel pathos spelen. Maar dat moet juist niet.’ Expliciet vraagt hij in de speelaanwijzingen om een *baroque-like energy* of waarschuwt hij: *not too bombastic*. En met voorhoudingen en een pulserend ritme zoekt hij soms de grens van de renaissance-pastiche op. Dat balanceren tussen kitsch en wat als goede smaak geldt, vindt hij uitermate aantrekkelijk. ‘Liever op het randje, en soms eroverheen, dan dat het allemaal keurig binnen de perken blijft. Componisten die ik erg goed vind, hebben dat ook. Iemand als Puccini, of Korngold, van wie critici ooit zeiden: *more corn than gold*.’ Lacht: ‘Het einde van het *Agnus Dei* mag wel echt zo intens mogelijk, met het gevaar van – je weet wel.’



Muzikale Rituelen

REMY ALEXANDER

Muzikale Rituelen is het educatieve project rondom het Bosch Requiem. In een workshop onderzoekt een groep/klas samen het fenomeen van een 'requiem' door onder leiding van de workshopleider samen een requiem te componeren en uit te voeren.

De les begint met het verkennen van wat een ritueel is. Als de hele klas het eens is over de definitie worden twee zeer bekende muzikale tradities aan ons voorgesteld; een verjaardagslied en een slaaplied. Muzikale rituelen die bij iedereen bekend zijn maar toch kunnen verschillen.

Deze twee voorbeelden worden met de groep ontleed door te luisteren naar versies van deze liedjes in andere culturen. Wat valt er op als we slaapliedjes uit China, Mexico en Duitsland (Brahms) luisteren? Door te ontdekken dat muziek bij bepaalde rituelen over de hele wereld dezelfde karakteristieken heeft (een slaapliedje is altijd rustig, wiegend) wordt het punt bevestigd dat muziek maken bij een ritueel een menselijke eigenschap is; de bijvangst van de ontdekking is steevast dat het eigenlijk heel bijzonder is dat bepaalde muziek hetzelfde doet bij alle mensen over de hele wereld.

Na deze wereldlijke introductie van het concept van muzikale rituelen zoomen we in op de muzikale rituelen van verschillende geloven. Ook hier is er een gemene deler te vinden; het oproepen tot gebed met een (ver-dragende) klankbron vanaf een verzamelplek van het geloof (moskee, tempel of kerk). Via dit oproepen tot gebed zoomen we weer iets verder in en komen we bij de traditie die we nu kennen als een 'requiem'. We onderzoeken wat een requiem doet en bekijken een paar voorbeelden; eigenlijk is het muziek om te troosten.

Vanuit dit spreken over een requiem formuleren we een eigen doel voor een requiem; wat willen wij maken? Wie willen wij troosten?

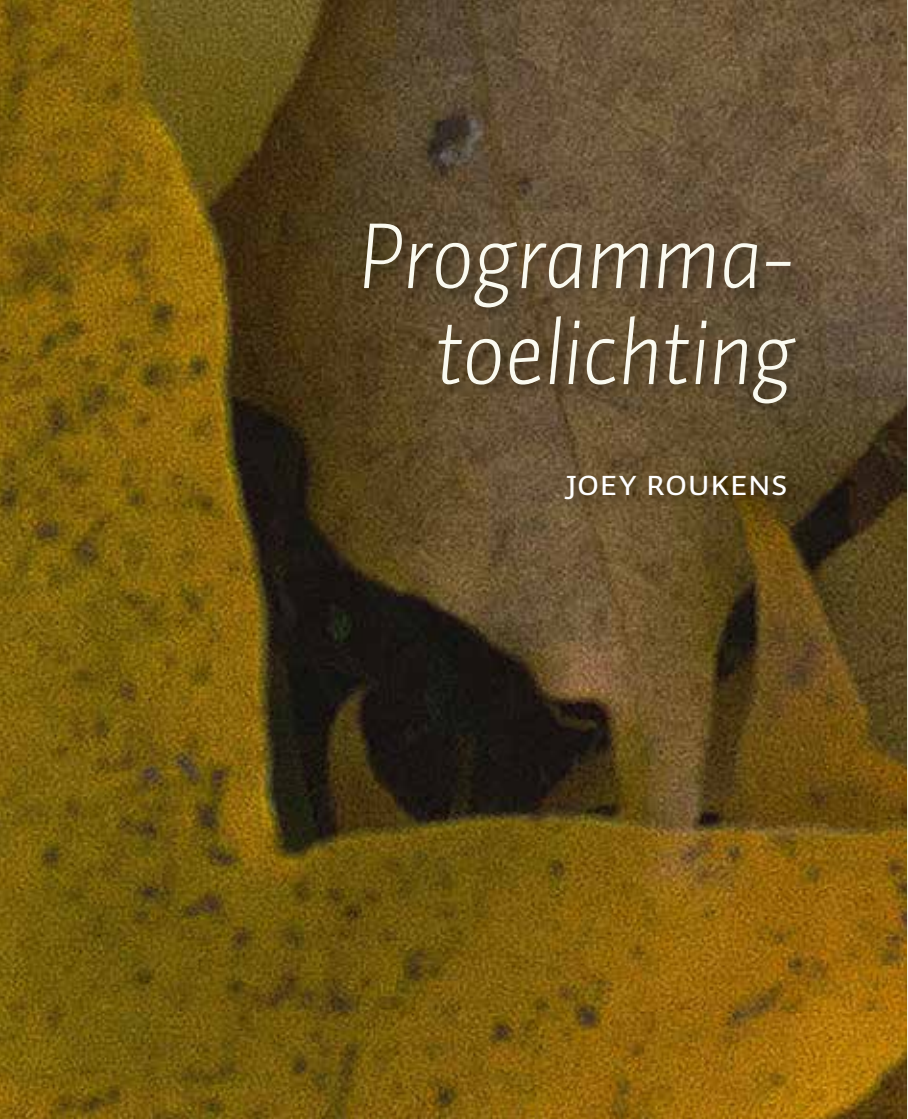
Vanaf dit punt schakelt de workshop over naar het maken van muziek, waarbij de workshopleider de klas begeleidt bij het opbouwen van de compositie. Alle kinderen hebben bij voorkeur een instrument en het muziekstuk wordt gerepeteerd terwijl het ontstaat. Door simpele notatie-technieken ontstaat er snel een kort muziekstuk dat geoefend en herhaald kan worden. Hierbij wordt een mengvorm van notatie en grafische partituur gebruikt en fungeert een lijn op het schoolbord als aangever van de algemene voortgang van de muziek. De klas beslist als groep over hoe de compositie klinkt en welke elementen er nodig zijn, hierbij wordt vaak het model van een orkest gebruikt, bepaalde instrumenten die dezelfde geluiden kunnen maken representeren bepaalde elementen van de compositie.

Na een uur heeft de groep geleerd over verschillende vormen van muzikale rituelen en hoe een requiem daarbinnen past door kort over de stof te horen en er daarna zelf al creërend mee bezig te zijn. Hierin brengt iedere klas haar unieke stem in en worden de kinderen direct uitgedaagd om iets te doen met wat ze zojuist is gepresenteerd.

Naast de informatie die geboden wordt over wereldlijke culturen en de connectie die daartussen gemaakt kan worden zijn de groepen op een verdiepende manier met muziek bezig door het zelf te maken. Door tijdens het maakproces keuzes te maken en stil te staan bij de verschillende elementen die in muziek aanwezig kunnen zijn wordt er op een speelse manier analytisch met muziek omgegaan. Door iets zelf te maken ontstaat er tevens direct een eigenaarschap.



Daardoor is een requiem na de les van muzikale rituelen geen ver-van-mijn-bed-show meer, maar een bijna tastbare en normale muzikale vorm waarvan zij er zelf ook een keer een hebben gemaakt.



Programma- toelichting

JOEY ROUKENS

Mijn *Requiem* werd geschreven in opdracht van Muziekgebouw aan 't IJ, in het kader van het zogenaamde Bosch Requiem waarmee het moderne muziekfestival November Music jaarlijks opent. Het is een groot werk geworden van 60 minuten voor kamerkoor (SATB), strijkorkest en twee slagwerkers. Het werk valt uiteen in twee helften, *Part One* en *Part Two*, die van elkaar gescheiden zijn door een 'uitgecomponeerde stilte' van twee minuten. Deze twee minuten kunnen echter vervangen worden door een gewone, korte concertpauze (zodat de twee helften van het stuk kunnen fungeren als twee korte concerthelften).

Toen ik de vraag kreeg of ik een requiem wilde schrijven, hoefde ik niet lang te twijfelen. Al sinds mijn tienerjaren voel ik mij aangetrokken tot het 'genre' van het requiem – of het nu gaat om Morales (het eerste requiem dat ik ooit op CD had), Mozart, Cherubini, Fauré, Verdi of Britten, hun requiems behoren voor mij beslist tot het mooiste en diepzinnigste wat deze componisten geschreven hebben. Mijn requiem is dan ook een soort hommage aan die lange traditie van requiems waar ik zo van hou en ik heb om die reden de traditionele Latijnse requiemtekst als uitgangspunt genomen voor mijn werk. Daarbij heb ik grote delen van die tekst echter weggelaten omdat ik die te 'beladen' vond en te sterk verbonden met een achterhaald christelijk wereldbeeld (zoals de traditionele Dies Irae tekst waarin het voortdurend gaat over zaken als 'vergingd' en 'verterende vlammen'). Mijn streven was om een requiem te schrijven dat ook betekenis zou kunnen hebben voor mensen die niet religieus of christelijk zijn; daartoe heb ik niet alleen veel geschraapt uit de Latijnse liturgische tekst maar ook heb ik een drietal Engelstalige (niet-religieuze) gedichten passend bij het requiemthema toegevoegd als intermezzi en epiloog. De Engelstalige gedichten komen pas in *Part Two* aan bod; in *Part One* wordt alleen Latijnse tekst gezongen.



Joey: 'Deze foto van het interieur van het Jheronimus Bosch Art Center stond op mijn bureaublad tijdens het schrijven van het Requiem.'

Het stuk begint (in de *Invocatio*) met de klank van belletjes gevolgd door een stilte die zachtjes opgevuld wordt door het geluid van regen (een *rainstick*). Dan zet het koor mysterieus en ritualistisch in met zacht gefluister en krijgt daarbij contrapunt van een klaaglijke vioolsolo-melodie die gekenmerkt wordt door een stijgende figuur die door het hele werk als leitmotif zal terugkeren in allerlei gedaantes. Het *Introitus* is uiterst sereen en berustend van toon en deze sfeer overheerst in grote delen van het requiem. In zowel dit deel als het eropvolgende *Graduale* zijn duidelijk referenties aan oude muziek en aspecten van renaissance- (en barok-) contrapunt hoorbaar. Het *Dies* – bewust niet *Dies Irae* genoemd, omdat ik een alternatieve *Dies Irae* tekst heb gebruikt die ik wat minder beladen vond dan de gebruikelijke *Dies Irae* tekst – begint met een tamtamroffel, een knipoog naar het enigszins vergelijkbare begin van het *Dies Irae* van Cherubini's *Requiem in c-klein*, een van mijn favoriete requiems. Het is het meest energieke en heftige deel van *Part One* en wordt gekenmerkt door een niet aflatende motorische stuwkracht, die uiteindelijk naar een climax leidt, waarna de kalmte wederkeert in het *Oro Supplex – Lacrimosa*, al is de toon nu bedrukker dan voorheen.

Part Two begint (na de korte pauze) met een levendig *Praeludium* dat een barokachtige motorische ritmiek bezit. Het blijkt de opmaat tot het eerste Engelstalige intermezzo, gebaseerd op een gedicht van Robert Louis Stevenson: anders dan de meer 'gewijd' klinkende zetting van de Latijnse tekst zijn de Engelse teksten gezet op muziek van een eenvoudiger soort expressie, meer klinkend als intieme *folk songs*. Een reprise van de *Invocatio* wordt gevolgd door het *In Paradisum*, waarin het koor a capella een achtstemmige canon zingt. Het tweede Engelstalige intermezzo is gebaseerd op het begrafenisgedicht *Do not stand at my grave and weep* (toegeschreven aan Clare Harner) en is een soort reflectief popachtig

lied met steeds opstijgende, pulserende drieklanken in de strijkers. Het eropvolgende *Offertorium* is net als het *Dies* een heftig, gejaagd deel met een sterke ritmische energie. De serene oude-muziekachtige sfeer, zoals die aanwezig was in het *Introitus* keert andermaal terug in het *Agnus Dei* maar naar het einde toe van dit deel wordt de expressie steeds intenser en heftiger.

Ten slotte volgt nog een epiloog of *Postludium* gebaseerd op een gedicht van Mark Twain: van de strijkers speelt nu nog slechts een strijkkwartet mee, terwijl het koor een uiterst intieme folk song zingt en uiteindelijk a capella overblijft met een voortdurend herhaald *good night, good night*, als een lieflijk wiegenliedje dat geleidelijk wegebt.

4. Dies

Vivo impetuoso e vehemente, $\text{♩} = 102$ (non meno), sempre rigoroso

3/4 **4/4**

Part. 1. *Non solo*

Part. 2. *Non solo*

Vln. I. *Non solo*

Vln. II. *Non solo*

Vla. *Non solo*

Vcllo *Non solo*

Vcllo *Non solo*

Ch. *Non solo*

3/4 **3/4** **3/4** **3/4**

Part. 1. *Con sord.*

Part. 2. *Con sord.*

Vln. I. *Con sord.*

Vln. II. *Con sord.*

Vla. *Con sord.*

Vcllo *Con sord.*

Vcllo *Con sord.*

Ch. *Con sord.*

III.
Dies Irae.

Allegro maestoso. ($\text{♩} = 88$)

Timpani in C.G.

Trombe in C.

Corni in F.

Tromboni Alto e Tenore.

Trombone Basso.

Oboi.

Clarineti in C.

Fagotti.

Violino I.

Violino II.

Viola I. II.

Soprano.

Alto.

Tenore.

Basso.

Violoncello.

Basso.

CORO.

*Forchen, Schlag.
Org. de Ténor.*

Libretto
Requiem

DEEL EEN

1 Invocatio

2 Introitus

Geef hun de eeuwige rust, Heer
En laat het eeuwige licht hen beschijnen
Verhoor mijn gebed
Geef hun de eeuwige rust, Heer
En laat het eeuwige licht hen beschijnen
Terecht zult U in eeuwige herinnering zijn

Heer ontferm U

3 Graduale: Si ambulem

Als ik wandel, midden in de schaduw van de dood,
Zal ik het kwaad niet vrezen.
Want U bent bij mij, Heer.

Uw stok en Uw staf,
Zij troosten mij.

PART ONE

1 Invocatio

2 Introitus

Requiem aeternam dona eis, Domine,
et lux perpetua luceat eis.
Exaudi orationem meam.
Requiem aeternam dona eis, Domine,
et lux perpetua luceat eis.
In memoria aeterna erit justus.

Kyrie eleison.

3 Graduale: Si ambulem

Si ambulem in medio umbrae mortis,
non timebo mala:
quoniam tu mecum es, Domine.

Virga tua et baculus tuus,
ipsa me consolata sunt.

4 Dies

Die dag is een dag van toorn,
Een dag van droefenis en benauwdheid,
Een dag van rampspoed en ellende,
Een dag van duisternis en somberheid,
Een dag van mist en wervelstorm,
Een dag van bazuin en geschal,
Over de versterkte steden
En over de hoge bolwerken.

5 Oro supplex - Lacrimosa

Ik bid smekend en ter aarde gebogen,
Mijn hart in as, berouwvol,
Zorg voor mij tijdens mijn laatste momenten.

Die dag van tranen en rouw,
Waarop uit de as zal herrijzen
De hele mensheid voor het oordeel.

Spaar hen daarom God,
Geef hun eeuwige rust.
Amen.

4 Dies

Dies irae, dies illa,
dies tribulationis et angustiae,
dies calamitatis et miseriae,
dies tenebrarum et caliginis,
dies nebulae et turbinis,
dies tubae et clangoris super
civitates munitas et super angulos excelsos.

(Alternative 'Dies irae' text taken from Vulgate: Zephaniah 1:15-16)

5 Oro supplex - Lacrimosa

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

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

Huic ergo parce, Deus.
Dona eis requiem.
Amen.

DEEL TWEE

6a Praeludium

6b Interludium I (Under the wide and starry sky)

Onder de wijde sterrenhemel,
Delf het graf en leg me neer.
Blijmoedig leefde ik en stierf ik ook,
En ik legde me neer met een wil.

Beitel dit vers voor me op mijn steen:
Hier ligt hij waar hij verlangde te zijn;
Thuis is de zeeman, thuis van de zee,
En de jager thuis van de heuvel.

7a Invocatio

7b In Paradisum

Mogen de engelen je leiden naar het paradijs,
En mogen zij je leiden naar de heilige stad.
Moge het koor der engelen je ontvangen,
En moge je eeuwige rust hebben.

PART TWO

6a Praeludium

6b Interludium I (Under the wide and starry sky)

Under the wide and starry sky,
Dig the grave and let me lie.
Glad did I live and gladly die,
And I laid me down with a will.
This be the verse you grave for me:
*Here he lies where he longed to be;
Home is the sailor, home from sea,
And the hunter home from the hill.*

(Robert Louis Stevenson)

7a Invocatio

7b In Paradisum

In paradisum deducant te angeli;
et perducant te in civitatem sanctam Jerusalem.
Chorus angelorum te suscipiat;
et aeternam habeas requiem.

8 Interludium II (I am not there)

Ga niet bij mijn graf staan huilen,
Ik ben er niet, ik slaap niet.
Ik ben duizend winden die waaien.
Ik ben de diamanten glinstering in de sneeuw.
Ik ben het zonlicht op het rijpe graan.
Ik ben de zachte herfstregen.
Wanneer je wakker wordt in de stilte van de ochtend
Ben ik de snelle opbeurende vlaag
Van stille vogels bij hun cirkelvucht.
Ik ben de dag die de nacht overstijgt.
Ga niet bij mijn graf staan huilen,
Ik ben er niet, ik ben niet dood.

9 Offertorium

Heer,
bevrijd de zielen van alle doden
Uit het diepe meer.
Bevrijd hen
Opdat ze niet in de duisternis vallen.

8 Interludium II (I am not there)

Do not stand at my grave and weep;
I am not there, I do not sleep.
I am a thousand winds that blow.
I am the diamond glints on snow.
I am the sunlight on ripened grain.
I am the gentle autumn rain.
When you awaken in the morning's hush
I am the swift uplifting rush
Of quiet birds in circled flight.
I am the day transcending night.
Do not stand at my grave and cry;
I am not there, I did not die.

(after Clare Harner)

9 Offertorium

Domine,
libera animas omnium defunctorum
de profundo lacu.
Libera eas
ne cadant in obscurum.

10 Agnus Dei

Lam Gods,
dat de zonden der wereld wegneemt,
Geef hun rust,
Eeuwige rust.

11 Postludium (Good night)

Warme zomerzon,
Schijn hier vriendelijk,
Warme zuidenwind,
Blaas hier zachtjes.
Groene zode hierboven,
Lig zacht.
Goede nacht, lief hart, goede nacht.

(Vertaling: Wim Hendrix)

10 Agnus Dei

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

11 Postludium (Good night)

Warm summer sun,
Shine kindly here,
Warm southern wind,
Blow softly here.
Green sod above,
Lie light, lie light.
Good night, dear heart,
Good night, good night.

(Mark Twain)

Requiem

PART ONE

Usually, softness and range are completely dark during the *Requiem*, except for some light effects which be light coming from candles illuminating the solo violins (after the increasing light for shorter premonitions, violins in each first part). At the beginning of the *Requiem*, the range becomes (diminished).

1. Invocatio

A Andante quasi larghetto ♩ = c. 46

Joey Rodgers

Senza Tempo

SATB Chorus **CR. 10-12"** **8** **6**

Solo I
all singers make a slightly the following two or just parts of it - may call and respond, individually, separately, or in a very slow speaking tempo which is gradually increased then into four or six, five or more six parts of three or four.
the vocal range should be the slowly increasing movement.

Part 1
all singers make a slightly the following two or just parts of it - may call and respond, individually, separately, or in a very slow speaking tempo which is gradually increased then into four or six, five or more six parts of three or four.
the vocal range should be the slowly increasing movement.

Part 2
all singers make a slightly the following two or just parts of it - may call and respond, individually, separately, or in a very slow speaking tempo which is gradually increased then into four or six, five or more six parts of three or four.
the vocal range should be the slowly increasing movement.

Violin I
all singers make a slightly the following two or just parts of it - may call and respond, individually, separately, or in a very slow speaking tempo which is gradually increased then into four or six, five or more six parts of three or four.
the vocal range should be the slowly increasing movement.

SATB Chorus **7** **8** **6**

Part 1
all singers make a slightly the following two or just parts of it - may call and respond, individually, separately, or in a very slow speaking tempo which is gradually increased then into four or six, five or more six parts of three or four.
the vocal range should be the slowly increasing movement.

Solo I
all singers make a slightly the following two or just parts of it - may call and respond, individually, separately, or in a very slow speaking tempo which is gradually increased then into four or six, five or more six parts of three or four.
the vocal range should be the slowly increasing movement.

SATB Chorus **13** **8**

Part 1
all singers make a slightly the following two or just parts of it - may call and respond, individually, separately, or in a very slow speaking tempo which is gradually increased then into four or six, five or more six parts of three or four.
the vocal range should be the slowly increasing movement.

Part 2
all singers make a slightly the following two or just parts of it - may call and respond, individually, separately, or in a very slow speaking tempo which is gradually increased then into four or six, five or more six parts of three or four.
the vocal range should be the slowly increasing movement.

Solo I
all singers make a slightly the following two or just parts of it - may call and respond, individually, separately, or in a very slow speaking tempo which is gradually increased then into four or six, five or more six parts of three or four.
the vocal range should be the slowly increasing movement.

PART TWO

6a. Præludium

Vivace, spiritoso ♩ = 100 (♩ = c. 67), crisp and sharp, with a baroque-like energy

Part 1 **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Part 2 **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin I **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin II **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin III **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin IV **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin V **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin VI **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin VII **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin VIII **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin IX **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin X **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin XI **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin XII **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin XIII **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin XIV **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin XV **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin XVI **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin XVII **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin XVIII **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin XIX **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin XX **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin XXI **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin XXII **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin XXIII **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin XXIV **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin XXV **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin XXVI **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin XXVII **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin XXVIII **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin XXIX **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin XXX **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin XXXI **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin XXXII **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin XXXIII **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin XXXIV **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin XXXV **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin XXXVI **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin XXXVII **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin XXXVIII **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin XXXIX **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin XL **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin XLI **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin XLII **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin XLIII **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin XLIV **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin XLV **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin XLVI **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin XLVII **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin XLVIII **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin XLIX **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin L **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LI **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LII **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LIII **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LIV **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LV **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LVI **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LVII **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LVIII **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LIX **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LX **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXI **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXII **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXIII **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXIV **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXV **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXVI **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXVII **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXVIII **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXIX **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXX **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXXI **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXXII **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXXIII **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXXIV **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXXV **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXXVI **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXXVII **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXXVIII **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXXIX **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXXX **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXXXI **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXXXII **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXXXIII **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXXXIV **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXXXV **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXXXVI **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXXXVII **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXXXVIII **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXXXIX **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXXXX **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXXXXI **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXXXXII **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXXXXIII **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXXXXIV **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXXXXV **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXXXXVI **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXXXXVII **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXXXXVIII **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXXXXIX **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXXXXX **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXXXXXI **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXXXXXII **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXXXXXIII **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXXXXXIV **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXXXXXV **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXXXXXVI **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXXXXXVII **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXXXXXVIII **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXXXXXIX **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXXXXXX **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXXXXXXI **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXXXXXXII **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXXXXXXIII **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXXXXXXIV **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXXXXXXV **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXXXXXXVI **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXXXXXXVII **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXXXXXXVIII **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXXXXXXIX **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXXXXXXX **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXXXXXXXI **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXXXXXXXII **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXXXXXXXIII **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXXXXXXXIV **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXXXXXXXV **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXXXXXXXVI **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXXXXXXXVII **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXXXXXXXVIII **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXXXXXXXIX **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXXXXXXXX **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXXXXXXXXI **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXXXXXXXII **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXXXXXXXIII **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXXXXXXXIV **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXXXXXXXV **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXXXXXXXVI **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXXXXXXXVII **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXXXXXXXVIII **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXXXXXXXIX **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXXXXXXXX **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXXXXXXXXI **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXXXXXXXII **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXXXXXXXIII **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXXXXXXXIV **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXXXXXXXV **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXXXXXXXVI **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXXXXXXXVII **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXXXXXXXVIII **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXXXXXXXIX **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXXXXXXXX **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXXXXXXXXI **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXXXXXXXII **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXXXXXXXIII **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXXXXXXXIV **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXXXXXXXV **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXXXXXXXVI **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXXXXXXXVII **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXXXXXXXVIII **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXXXXXXXIX **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXXXXXXXX **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXXXXXXXXI **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXXXXXXXII **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXXXXXXXIII **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXXXXXXXIV **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXXXXXXXV **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXXXXXXXVI **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXXXXXXXVII **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXXXXXXXVIII **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXXXXXXXIX **3** **4** **5** **8** **3** **4** **3**

Violin LXXXXXXXX **3**



Joey Roukens (foto Tristan Keuris)

Biografieën

JOEY ROUKENS

Joey Roukens heeft zich na zijn compositiestudie ontwikkeld tot één van de opvallendste Nederlandse componisten van zijn generatie. Hij schreef werken in vele genres die in binnen- en buitenland zijn uitgevoerd door gerenommeerde ensembles en solisten. Roukens' muziek is direct aansprekend, grillig en gelaagd: daarbij omarmt hij zowel de klassieke muziektraditie als de popmuziek, wat resulteert in bonte, kleurrijke composities waarin uiteenlopende stijlelementen op natuurlijke wijze samenkomen.

SOFI JEANNIN

De in Zweden geboren dirigent Sofi Jeannin staat bekend om haar heldere en beknopte techniek, haar uitgebreide repertoirekennis en begrip van alle genres. Ze geldt als een van de meest gerespecteerde koorspecialisten op dit moment. Jeannin is momenteel chef-dirigent van de BBC Singers en muziekdirecteur van la Maîtrise de Radio France. Voorheen was ze muziekdirecteur van de Choeur de Radio France.

NEDERLANDS KAMERKOOR

Het Nederlands Kamerkoor behoort al meer dan 85 jaar tot de wereldtop van de koormuziek. Het staat bekend om zijn nieuwe vergezichten als het gaat om de ontwikkeling en uitvoeringspraktijk van koormuziek op topniveau. Met koormuziek als medium verkent en verklankt het ensemble maatschappelijke thema's en werkt het samen met andere kunstenaars als acteurs, dansers, dj's, vj's en dichters, maar ook met partners uit de zorg, het onderwijs en het bedrijfsleven. Op die manier vertelt het koor met zijn muziek elke keer weer een actueel verhaal.

AMSTERDAM SINFONIETTA

Amsterdam Sinfonietta bestaat uit 22 musici van topniveau die samen-spelen als één. Geleid door artistiek leider Candida Thompson maakt het orkest tournees over de hele wereld met avontuurlijke programma's en cross-overs met andere muziekgenres en kunstvormen. Met een enorme drive heeft Amsterdam Sinfonietta zich ontwikkeld tot hét strijkorkest van Nederland en orkest van wereldklasse. Het ensemble werkt met nationale en internationale topsolisten. Musici als Janine Jansen, Sol Gabetta, Giovanni Sollima, Thomas Hampson, Kristian Bezuidenhout, Rufus Wainwright en Wende delen de nieuwsgierigheid en constante drang naar vernieuwing met het orkest.

PIETER BERGÉ

Pieter Bergé is hoogleraar musicologie aan de KU Leuven. Hij promoveerde in 2001 met het proefschrift over Arnold Schönberg en de opera in de Weimarrepubliek. Daarna richtte zijn onderzoek zich vooral op de analyse van instrumentale muziek uit de late achttiende en vroege negentiende eeuw. Bergé is sinds 2015 ook artistiek directeur van het Leuvense Festival 20/21. Hij publiceert met regelmaat ook voor een breder publiek, recent nog over Sjostakovitsj (*De leugens en de schaterlach*) en Kurt Weill (meer bepaald over de opera *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*).

NICOLINE BAARTMAN

Nicoline Baartman studeerde muziekwetenschap in Utrecht. Ze was jarenlang Volkskrant-redacteur, werkt nu als zelfstandig journalist voor onder meer de VPRO Gids en geeft les aan de Schrijversacademie.

REMY ALEXANDER

Remy Alexander componeert graag en vaak en met veel invloeden. Naast het schrijven van muziek geeft hij les en organiseert en programmeert hij muziek-educatieve projecten en concerten waarbij nieuwe muziek, componeren en improviseren altijd voorop staan. De middelste C is zijn lievelingsnoot.



Medewerkers

REQUIEM

compositie Joey Roukens

dirigent Sofi Jeannin

NEDERLANDS KAMERKOOR

koorrepetitor Béni Csillag

sopraan Bobbie Blommesteijn

sopraan Mónica Monteiro

sopraan Sandra Audere

sopraan Elisabeth Blom

alt Elsbeth Gerritsen

alt Maria Chiara Gallo

alt Melina Meschkat

alt Åsa Olsson

tenor Stefan Berghammer

tenor William Knight

tenor Harry van Berne

tenor André Cats

bas Kees Jan de Koning

bas Gilad Nezer

bas Jasper Schweppe

bas Florian Just

AMSTERDAM SINFONIETTA

concertmeester viool 1 Jacobien Rozemond

viool 1 Ingrid van Dingstee

viool 1 Ruña 't Hart

viool 1 Emma Roijackers

viool 1 Karen Segal

viool 1 Nicoline van Santen

aanvoerder viool 2 Stella Zake

viool 2 Svenja Staats

viool 2 Lena ter Schegget

viool 2 Inki Varga

viool 2 Petra Griffioen

viool 2 Frances Thé

aanvoerder altviool Seamus Hickey

altviool Liselot Blomaard

altviool Giulia Wechsler

altviool Anne-Bartje Fontein

altviool Ernst Grapperhaus

aanvoerder cello François Thirault

cello Marcus van den Munckhof

cello Kalle de Bie

cello Örs Köszeghy

aanvoerder contrabas Ying Lai Green

contrabas Servaas Jessen

slagwerk Agostinho Sequeira

slagwerk Dámaso Escauriaza

ALGEMEEN

creatief producent Geeske Coebergh

lichttechniek Simon van Beek

MET DANK AAN

Jo Timmermans, Wies van Aken, Edith Henskens, Nancy Voestermans
van Jheronimus Bosch Art Center, Donemus, Marie Antoinette Sondejker,
Inge de Beus, Marion Peek

Colofon

TEKSTEN

Nicoline Baartman, ©VPRO

Peter Bergé

Joey Roukens

CAMPAGNEBEELD

Lise Bruyneel, La fabrique des regards | Roxanne de Buijzer

LOGO BOSCH REQUIEM

Anke Schalk

FOTOGRAFIE

Rob Uittenbogaard

GRAFISCH ONTWERP

Bart Smit, De Twee Snoeken

DRUKKER

Drukkerij Tielen, Boxtel

OPLAGE

1000 exemplaren

IN OPDRACHT VAN

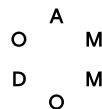
November Music

ISBN

978-90-77955-49-9



Muziekgebouw





www.novembermusic.net