



MOZART REQUIEM

BACH COLLEGIUM JAPAN
MASAAKI SUZUKI

CAROLYN SAMPSON
MARIANNE BEATE KIELLAND
MAKOTO SAKURADA
CHRISTIAN IMMLER



SUPER AUDIO CD

MOZART, WOLFGANG AMADEUS (1756–91)

REQUIEM, K 626 (1791)

46'06

Completed and edited by Masato Suzuki
based on the autograph of Wolfgang Amadeus Mozart,
with additions by Joseph Eybler and Franz Xaver Süßmayr

[1]	I. INTROITUS: Requiem	4'22
[2]	II. KYRIE	2'20
III. SEQUENTIA		
[3]	1. Dies irae	1'56
[4]	2. Tuba mirum	2'49
[5]	3. Rex tremendae	1'57
[6]	4. Recordare	4'04
[7]	5. Confutatis	2'18
[8]	6. Lacrimosa	3'06
[9]	7. Amen	0'58
IV. OFFERTORIUM		
[10]	1. Domine Jesu	3'09
[11]	2. Hostias	3'15
[12]	V. SANCTUS	1'22
[13]	VI. BENEDICTUS	5'09
[14]	VII. AGNUS DEI	3'35
[15]	VIII. COMMUNIO: Lux aeterna	5'09

VESPERAE SOLENNES DE CONFESSORE, K 339 (1780)	24'48
16 I. Dixit Dominus (Psalm 109)	4'09
17 II. Confitebor (Psalm 110)	4'10
18 III. Beatus vir (Psalm 111)	4'45
19 IV. Laudate pueri (Psalm 112)	3'08
20 V. Laudate Dominum (Psalm 116)	4'08
21 VI. Magnificat	4'14

Appendix:

22 TUBA MIRUM from REQUIEM, alternative version (see notes by Masato Suzuki)	2'51
---	------

TT: 74'34

BACH COLLEGIUM JAPAN *chorus & orchestra*
MASAAKI SUZUKI *direction*

CAROLYN SAMPSON *soprano*
MARIANNE BEATE KIELLAND *mezzo-soprano*
MAKOTO SAKURADA *tenor*
CHRISTIAN IMMELER *baritone*

BACH COLLEGIUM JAPAN

Soprano:	Terumi Boku, Yoshie Hida, Naho Kashiwabara, Aki Matsui, Eri Sawae, Kozue Shimizu,
Alto:	Hiroya Aoki, Naoko Fuse, Yumi Nakamura, Tamaki Suzuki, Chiharu Takahashi, Shoko Yachiune
Tenor:	Yusuke Fujii, Hiroto Ishikawa, Takayuki Kagami, Satoshi Mizukoshi, Yusuke Taniguchi, Taiichiro Yasutomi
Bass:	Daisuke Fujii, Hirotaka Kato, Yasunori Okumura, Naoki Sasaki, Chiyuki Urano, Yusuke Watanabe
Basset horn I:	Takashi Yamane
Basset horn II:	Nahoko Mitsue
Bassoon I:	Kiyotaka Dosaka
Bassoon II:	Yukikio Murakami
Trumpet I:	Hidegoro Saito
Trumpet II:	Kazumi Kinjo
Timpani:	Thomas Holzinger
Trombone I:	Harry Ries (alto)
Trombone II:	Wim Becu (tenor)
Trombone III:	Gunter Carlier (bass)
Violin I:	Ryo Terakado <i>leader</i> , Paul Herrera, Azumi Takada, Ayaka Yamauchi, Yukie Yamaguchi
Violin II:	Natsumi Wakamatsu, Yuko Araki, Shiho Hiromi, Yuko Takeshima, Akira Harada (K 339)
Viola:	Hiroshi Narita, Mika Akiha, Akira Harada (K 626)
Cello:	Shuhei Takezawa, Takashi Kaketa
Violone:	Seiji Nishizawa, Tomoki Sumiya
Organ:	Masato Suzuki

A REQUIEM BY AND FOR MOZART

The Commission

The Requiem owes its existence to Count Franz von Walsegg, an Austrian nobleman and music-lover. He commissioned the work from Mozart in memory of his wife Anna, who had died on 14th February 1791 at the age of just 21. The commission, which Mozart accepted in June or July 1791 – in any case before his departure from Prague in August for the performance of his coronation opera *La Clemenza di Tito* – was conveyed to him by an intermediary, as the Count wished to retain his anonymity. For Mozart the fee, and the advance payment, must have been very welcome. What made his particularly receptive to the commission, however, was the opportunity to devote himself to a new type of sacred music. Never before had he composed a requiem mass and, with the prospect of a future role as *Domkapellmeister* at St Stephen's Cathedral, he acknowledged that music of this kind would frequently be required.

The Requiem commission acquired special significance for Mozart because it gave him the chance to compose a liturgical repertory work that would facilitate his return to sacred music as his ‘preferred genre’. We should also bear in mind that, when he received the commission, Mozart had already started to show increasing and serious interest in sacred music. Of particular importance in this context was his participation, between 1788 and 1790, in performances of major sacred vocal works, among them Handel’s *Messiah* and C.P.E. Bach’s *Auferstehung und Himmelfahrt Jesu*, which he arranged and conducted for Baron van Swieten’s concerts. Admittedly these were not liturgical works, but nonetheless they opened up new perspectives for him on the rich tradition of sacred music.

The Composition

The stylistic foundations of the Requiem are clearly recognizable in Mozart’s autograph score which, despite its fragmentary condition, defines the musical substance of the work. In the transparent vocal writing of the Requiem, the composer uses the same approach as in the motet *Ave verum corpus*, written in June 1791. Admittedly the Requiem is a more substantial work, with far more sophisticated polyphony and a structure that incorporates both retrospective and forward-looking elements; but with its innovative attitude to the relationship between vocal line and instrumental

accompaniment, this motet for Corpus Christi served as a point of departure for the Requiem's further refinement in terms of counterpoint and formal design.

The concentration in *Ave verum corpus* on formal lightness and expressive immediacy has musical counterparts not just in the Requiem but also elsewhere – in the melodic style and instrumental accompaniment of Tamino's, Pamina's and Sarastro's arias in *The Magic Flute*, which Mozart was working on at roughly the same time. It also anticipates the simple melodic elegance that characterizes the thematic ideas in the Clarinet Concerto, composed in October 1791. The compositional procedure in the Requiem, focusing upon the vocal writing, has much in common with the principles upon which the motet is so unequivocally based. This is clearly evident throughout the Requiem, most noticeably in the transition between the Confutatis to the Lacrimosa in the Sequentia section, where both the substance and the structure of the musical material are borne exclusively by the vocal parts. The sophisticated and elegant enharmonic modulation at the end of the movement from A minor by way of A flat minor and G minor to F minor, with a striking conclusion in the major, is achieved exclusively in the four-part vocal writing. The brief instrumental opening phrase of the Lacrimosa, which follows immediately, also prepares effectively for the entry of the vocal parts, the bassoon and viola quoting the Requiem theme from the Introitus.

Naturalness and simplicity are here consciously chosen aesthetic goals. This is demonstrated impressively throughout the Requiem – especially clearly in the Domine Jesu, during the development of its opening motif. The simple triad-based melody is presented in three different configurations, each higher in pitch and expressively more intense than the previous one: first as a minor triad, then as a major triad and finally in a combination of minor and major. At first it is supported by a simple, homophonic instrumental accompaniment, which gradually becomes more elaborate – although without ever losing its unassuming fluency.

There are further aspects that can shed light on Mozart's new approach to sacred music. First there is the liturgical functionality of the Requiem. Here he made decisions that were both pragmatic and intentionally unconventional – such as the use of bassoon and viola to emphasize the overall character of mournfulness. Instead of writing a composition on a grand scale, he designed a taut work suitable for use in a liturgical context, lasting considerably less than an hour in performance – a repertoire piece of standard liturgical dimensions.

At the same time Mozart gave the Requiem a structure and a musical language that elevated it

significantly above the existing Requiem settings with which he was familiar. He also created an overall musical architecture that followed the various inner relationships of the liturgical text. Moreover, Mozart concluded each of the five liturgical sections (Introitus, Sequentia, Offertorium, Sanctus and Agnus Dei) with a fugue, thereby giving the entire work a coherent and logical overall form.

It was plainly important to Mozart that his Requiem should be incorporated into the tradition of church music. Therefore the musical substance of the opening chorus is derived to a large extent from Handel's *Funeral Anthem for Queen Caroline* (1737). The material that he carried over includes the instrumental introduction (complete with its *staccato* articulation) and also the Requiem theme with its countersubject. The chorale arrangement in Handel's movement quotes the well-known melody of two Lutheran funeral hymns, *Wenn mein Stündlein vorhanden ist* (*If the hour of my death is at hand*) and *Herr Jesu Christ, du höchstes Gut* (*Lord Jesus Christ, you highest good*). The Requiem theme is derived from the first line of this sixteenth-century melody. Unlike Handel, however, Mozart combines this theme with a liturgical cantus firmus for the section with the text 'Te decet hymnus' from Psalm 65. For this he chose the ninth psalm tone, to so-called *tonus peregrinus*, which was favoured by the Protestant world and also appears in Bach's *Magnificat*. This association of the liturgical chorale with the German funeral hymn expanded the scope of the entire Introitus, turning it into a double hymn arrangement and, therefore, a truly masterful contrapuntal achievement.

Neither the Introitus nor the Kyrie's fugue theme (which is borrowed from another work by Handel) correspond in terms of their working-out or formal layout with the original compositions by Handel. Mozart's clear tendency to reinterpret and depart from the original is recognizable from the very first bars, where he softened the rhythms of Handel's strictly chordal string writing, modified the bass line and transferred the oboes' descant counterpoint to the alto and tenor range (basset horns and bassoons). Vocal works by Johann Sebastian Bach were also within Mozart's reach: in Baron van Swieten's library he could find copies of the scores of Bach's B minor Mass and *Magnificat*. There he could see how Bach had worked the ninth psalm tone into the 'Suscepit Israel' movement of his *Magnificat*.

Whereas Bachian counterpoint contributed an effective element of surprise in the musical dramaturgy of *The Magic Flute*, in the Requiem Mozart achieved the principle of constantly varied

contrapuntal polyphony. The work goes far beyond focusing on any individual stylistic model, but rather represents the incorporation of Handel's and Bach's ideas and principles into Mozart's very own musical language. This concept characterizes every page of the Requiem – not just in the strictly fugal movements but also, just as effectively, in the many passages that demonstrate a looser, though still consistently contrapuntal elaboration.

The Fragment

The score of Mozart's Requiem is a huge fragment. The only movement to have been completed was the Introitus. For the Kyrie, the Dies irae to the Confutatis, the Domine Jesu and the Hostias, all we have is a four-part vocal score with organ, in Mozart's own hand, but this contains only a few indications of the orchestral contribution. The vocal score for the Lacrimosa breaks off after just eight bars. In addition to this we have two short sketches on a separate page: a few bars of a complicated contrapuntal passage in the Rex tremenda and the beginning of the exposition of a double fugue on the text 'Amen'. Mozart did not get as far as the instrumentation of the movements from the Kyrie to the Confutatis or the Domine Jesu and Hostias, leaving just a few hints of what he was planning. The continuation of the Lacrimosa (after bar 8) is missing entirely, as are the last movements (beginning with the Sanctus). The completion of the fragmentary score was undertaken in 1792, at the request of Constanze Mozart, by Franz Xaver Süßmayr, Mozart's assistant and collaborator on *The Magic Flute*, and took the form of completing the instrumentation and newly composing the missing movements. In this form the work was delivered to Count von Walsegg. Süßmayr's later assertion that Mozart had wished to return to material from the opening movement in the Agnus Dei is very credible, but there is no definitive proof for this. Nevertheless we cannot avoid acknowledging and using Süßmayr's arrangement as an historical source, because it may well contain traces here and there of Mozart's own thoughts. We must concede, however, that both the instrumentation prepared by Süßmayr and the newly composed movements are full of shortcomings, awkwardness and errors that impact on the character and effect of the work.

These problems have resulted in repeated attempts to free Mozart's score from Süßmayr's errors of instrumentation and voice leading, and from other musical weaknesses. Nobody knows what Mozart actually wrote; all completions and arrangements are thus merely approximations. Despite all these difficulties, the score by Mozart's former assistant remains the decisive historical, philo-

logical and musical source of Mozart's last, unfinished work, and therefore deserves to be preserved as documentation of what has survived. At the same time, however, Süßmayr's work offers a constant challenge insofar that it shows clearly how wide the gulf is between it and Mozart's own.

Mozart's Death

The scenario of the night of 5th December 1791 provides plenty of material for the creation of myths and for Romantic interpretation: the death, at the age of just 35, of one of the greatest musical geniuses of all time, while working on a requiem mass that remained unfinished. To this we can add the stories that soon became widespread about the Requiem having been commissioned by a 'grey messenger', about Mozart's alleged poisoning and other associated speculations. Generations of researchers have attempted to thwart the tendency to surround the events before and after Mozart's death with an aura of legend.

More recent research has succeeded in revealing the story of a pauper's funeral as a misinterpretation, proving instead that Mozart's burial took place entirely in accordance with the regulations that were in force in Vienna at the time. In addition, newly discovered documents have offered further information about Mozart's funeral. The costs were borne by Mozart's most faithful patron, Baron Gottfried van Swieten. Of particular importance, however, is the mention of a requiem mass that was held for the 'Imperial-Royal chamber player and court composer' Mozart – in no less a venue than St. Michael's, the parish church of the Imperial court, and the traditional home of the 'Caecilienkongregation' of Viennese court musicians. On this occasion, just a few days after Mozart's death, there was a performance of the unfinished Requiem. The only fully complete movement was the Introitus; the remaining sections of the liturgical requiem were probably performed by the choir in unison.

The long prevalent view that the musical establishment of Vienna had turned away from Mozart and even refrained from paying him their last respects has proved to be untenable. Just a few days after his death, Mozart's friends and colleagues organized a memorial service, choosing suitable music for it: his own unfinished Requiem. When the dying composer put down the score of his Requiem, he knew that he had written a piece that could have immediate relevance for himself. His friends must have found it a painful duty to translate the composer's last thoughts into reality.

On the subject of Mozart's final moments, Constanze's sister Sophie later recounted: 'The last

thing he did was to try to mouth the sound of the timpani in his Requiem – this I remember even now'. For this reason, too, the resonance of this incomparably eloquent Requiem fragment has to this day lost none of its intensity.

© Christoph Wolff 2014

CONCERNING THIS COMPLETION OF MOZART'S REQUIEM

This new completion of Mozart's Requiem was commissioned by the Bach Collegium Japan for performance and for the present recording.

The task involved making revisions, both small and more extensive, to the version produced by Franz Xaver Süssmayr (1766–1803), which is the earliest complete version we have. To determine what Mozart himself may have envisaged with his Requiem is of course impossible, and, as Christoph Wolff points out, will always present a challenge. The present version is thus not to be regarded as a bid for the final word, and was in no way undertaken in order to present a 'definitive' version amending any deficiencies in earlier attempts to complete the work.

1. Some fundamental guidelines when making the completion

(a) No changes have been made to Mozart's original manuscript

This may seem self-evident, but it is in fact difficult to identify exactly how much of the original manuscript is in Mozart's hand, and the extent to which his original intentions are reflected in the various movements. My point of reference here has primarily been Christoph Wolff's research.

(b) Respecting the additions made by Süssmayr

Süssmayr had access to a large amount of information which is no longer available to us, and I am therefore basing my completion on the additions that he made to the original manuscript. Changes have been made only in such cases where improvements are motivated on the grounds of compositional technique or for other justifiable reasons.

(c) Adoption of Eybler's Sequentia

I have nevertheless adopted the additions made by Joseph Eybler (1765–1846) to movements 1–5 in the Sequentia (from Dies irae to Confutatis). Eybler was a composer highly respected by Mozart; he was the first person asked by Constanze, Mozart's wife, to complete the Requiem, a request she subsequently directed to Süßmayr. Eybler did not complete the task, but there are passages in which Eybler's efforts are clearly superior to those of Süßmayr, and wherever practicable I have given precedence to them.

(d) Addition of the 'Amen Fugue'

There is no absolute proof that the single-page sketch in Mozart's own hand discovered in the Berlin State Library in 1960 was intended for the Requiem. There is nevertheless a strong possibility that it was conceived as the fugue to follow the Lacrimosa, because the same page also contains a part of the Rex tremenda and a section from the overture to *The Magic Flute*, which was composed at around the same time. Based on Mozart's compositional style in the Gloria of the Missa brevis in D minor, K 65 (at the words *Cum sancto Spiritu*) and in the Sanctus of the Missa brevis in B flat major, K 275, in which a homophonic development follows on directly after the exposition, I have made a completion in the form of a brief fugue.

(e) Sanctus, Benedictus, Agnus Dei, Lux aeterna

In these movements, Süßmayr's versions have been fully adopted although slight amendments and changes in instrumentation have been made in a few places.

2. Regarding Tuba mirum

In this movement it is mainly Eybler's additions that have been used, but it is worth noting that in the first edition of the work (in Süßmayr's completion), published by Breitkopf & Härtel in 1800, the trombone plays only the opening fanfare figure, after which the solo part is entrusted to the first bassoon. It has always been assumed that this is in fact a mistake, but it should be borne in mind that this is also how the work was presented in 1796, at a performance attended by Constanze. The fanfare figure, which is eminently suited to the trombone, appears only at the beginning of the piece. The music that follows is not especially well suited for the trombone, and there is also a clear emphasis on the musical contrast between the fanfare figures of 'tuba mirum spargens sonum' and

the melody carrying the phrase ‘coget omnes ante thronum’. My feeling is therefore that the indication of instrumentation in the first edition makes sense musically and I have incorporated this aspect into the version of Tuba mirum that appears as an appendix on this disc.

© Masato Suzuki 2014

5. T u b a m i r u m e t c.

31

Andante.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Fagotti.

Basso solo.

Basso.

Trombone solo.

Fagotto solo.

Tu - ba mirum spargens so num, tu einst ba gehn
Einst gehn beim Posau-nen - schal

Andante.

p

A page from the first edition of the Requiem published by Breitkopf & Härtel in 1800

The harpsichordist and organist **Masato Suzuki** is also active as conductor and composer. He studied composition and early music at Tokyo University of the Arts, and organ, harpsichord and improvisation in The Hague and Amsterdam. As a regular member of Bach Collegium Japan, he has also made reconstructions of lost cantata movements for the ensemble's acclaimed Bach cantata project. Most recently, Masato Suzuki's arrangement of Bach's first orchestral suite for two harpsichords impressed reviewers as it was released in a recording featuring himself and Masaaki Suzuki [BIS-2051]: ‘a persuasive performance that conveys the grandiosity, geniality and virtuosity of this substantial work's many-flavoured dance movements with infectious delight’ (*International Record Review*).

VESPERAE SOLENNES DE CONFESSORE

More than a decade before the Requiem, Mozart – who had been forced to return to Salzburg and, until his ultimate departure in 1781, was working as court organist to Archbishop Colloredo – had tried his hand at another form of liturgical music: evening Vespers. In 1779 he composed the *Vesperae solennes de Dominica*, K 321, and then one year later the *Vesperae solennes de confessore*, K 339. Both works are prominent Vespers in honour of ‘confessors’ or saints, but are also eminently suited to be performed on other high feast days. In accordance with the tradition for this type of Vesper setting, Mozart used Psalms 109–112 and 116 (according to the Latin numbering) and the Magnificat from St Luke’s Gospel; the Lesser Doxology ‘Gloria Patri’ ends each movement.

The scoring of both sets of Vespers is for four soloists, mixed choir and an orchestra comprising two violins, two trumpets, timpani and basso continuo (cello, bassoon, double bass and organ); as in the Requiem, the upper woodwind are omitted. Notably there are also three *ad libitum* trombones that support the choir’s alto, tenor and bass lines and add an extra tone colour. This *colla parte* practice was in accordance with a Salzburg tradition, as Leopold Mozart had explained in 1757: ‘for the choir three trombonists are also needed, playing the alto, tenor and bass trombones; these must be performed by the “Stadtthürmermeister” [night watch director] and two of his underlings, in return for a certain annual fee’. The description ‘solennes’ (‘solemn’) in the title indicates the particular liturgical context and also explains the use of timpani and trumpets – as was usual, only in the outer movements. The imposing tutti section of the first of these, *Dixit Dominus*, invokes God’s almighty power, before a change to lighter, soloistic textures in the doxological ‘appendix’. Here – as in the other psalm movements – the appendix takes up motifs from the beginning of the movement, particularly appropriately to the words ‘Sicut erat in principio’ (‘As it was in the beginning’). Further examples of this type of musical interpretation of the text – which Mozart employs with prudence and rather reticently – include the crisp chromatic, dynamic and textural accents on ‘dies irae’ (*Dixit Dominus*) or ‘terribile’ (*Confitebor*) and the jubilant solo soprano coloratura on ‘exaltabit’ in the song of praise *Beatus vir*. The *Laudate pueri* betrays a debt to the contrapuntal *stile antico*: it is a powerful choral fugue in which the vocal soloists have no role to play. The movement gains much of its energy from a downward leap of a minor seventh: deriving from Handel (and elsewhere), this also characterizes the Kyrie fugue in the Requiem (with which it moreover shares

its key of D minor). The striking theme is heard in various forms, including in inversion, and then, at the beginning of the ‘Gloria Patri’, it appears simultaneously in its original form and in inversion, above a pedal point – a contrapuntal masterstroke. *Les extrêmes se touchent*.

This applies in a broader perspective as well, because with the arrival of the *Laudate Dominum* the *stile antico* is followed by the *stile moderno*; a traditional sacred stylistic domain gives way to a more secular one. After a violin lead-in we hear an enchanting soprano aria, a sort of ‘barcarole’ above rocking arpeggios in 6/8-time; softly the choir joins in with a homophonic passage, the ending of which is outshone by the solo soprano with a weightless ‘Amen’ melisma. The dramatic, surging introduction to the *Magnificat* with its trumpets and drums forms a contrast to this gentle idyll. In the skilfully balanced interweaving of its solo and tutti sections, this splendid song or praise to Mary – the *Allegro* section of which opens with a further soprano solo – ends this delightful contribution to a liturgical form that has to some extent fallen into obscurity. ‘No one who is unfamiliar with these pieces can claim to be familiar with Mozart’ (Alfred Einstein).

Mozart too had a high opinion of his Vespers; in March 1783 he asked his father Leopold to send the scores to him in Vienna, so that he could perform them at the Sunday concerts ‘Sonntagsmusiken’ of the knowledgeable and inspirational Baron Gottfried van Swieten – ‘that is all just so that B. van suiten [sic] will have a chance to hear them. – He sings the descant, I sing alto (and play at the same time), Starzer is the tenor; young Teyber from Italy is the bass.’

© Horst A. Scholz 2014

The **Bach Collegium Japan** was founded in 1990 by Masaaki Suzuki, who remains its music director, with the aim of introducing Japanese audiences to period instrument performances of great works from the baroque period. Since 1995 the BCJ has acquired a formidable reputation through its recordings of Bach's church cantatas, an enterprise which in 2013 was concluded with the release of the 55th and final volume. During this period, the BCJ has also established itself on the international concert scene, with appearances at prestigious venues and festivals such as Carnegie Hall in New York, the Ansbach Bachwoche and Schleswig-Holstein Music Festival in Germany as well as at the BBC Proms in London. Besides the much acclaimed recordings of cantatas, releases by the ensemble include performances of a number of large-scale choral works by Bach, as well as Monteverdi (*Vespers*), Handel (*Messiah*), Buxtehude and Schütz.

Since founding the Bach Collegium Japan, **Masaaki Suzuki** has become established as a leading authority on the works of Bach, with an outstanding reputation for truthful performances of expressive refinement. He is now regularly invited to work with renowned period ensembles, such as Collegium Vocale Gent and the Freiburger Barockorchester, as well as with modern-instrument orchestras in repertoire as diverse as Britten, Haydn, Mendelssohn, Mozart and Stravinsky. Suzuki's impressive discography on the BIS label has brought him many critical plaudits – *The Times* (UK) has written: 'it would take an iron bar not to be moved by his crispness, sobriety and spiritual vigour'. Masaaki Suzuki combines his conducting career with his work as organist and harpsichordist. Born in Kobe, he graduated from Tokyo National University of Fine Arts and Music and went on to study at the Sweelinck Conservatory in Amsterdam under Ton Koopman and Piet Kee. He is the recipient of the Cross of the Order of Merit of the Federal Republic of Germany, and of the 2012 Bach Medal, awarded by the city of Leipzig.

Equally at home on the concert and opera stages, **Carolyn Sampson** has enjoyed notable successes in the UK as well as throughout Europe and the USA. In opera her roles include Semele (Handel), Pamina (*The Magic Flute*) and Anne Truelove (*The Rake's Progress*). Collaborating with conductors such as Sir Mark Elder, Markus Stenz, Philippe Herreweghe, Riccardo Chailly and Louis Langrée, she performs with orchestras including the Philharmonia Baroque, Bach Collegium Japan, San Francisco Symphony, Rotterdam Philharmonic Orchestra and Vienna Symphony Orchestra. A con-

summate recitalist, Carolyn Sampson performs regularly at the Wigmore Hall and in 2013 made her Carnegie Hall (Weill Hall) début.

For further information please visit www.carolynsampson.com

The Norwegian mezzo-soprano **Marianne Beate Kielland** regularly appears throughout Europe, Asia, North and South America, in an unusually wide-ranging repertoire that spans music from Monteverdi, by way of Bach, Mozart, Mahler and Schoenberg, to works by Cage and Stockhausen. She has worked with conductors such as Rinaldo Alessandrini, Fabio Biondi, Frans Brüggen, Philippe Herreweghe, Manfred Honeck, Robert King, Andrew Manze, Marc Minkowski, Philip Pickett, Helmuth Rilling, Christophe Rousset, Jukka-Pekka Saraste, Jordi Savall and Robin Ticciati. An extensive discography has earned her critical acclaim, and, in 2012, a GRAMMY nomination in the category ‘Best Classical Vocal Solo’.

For further information please visit www.mbkylland.com

Makoto Sakurada, tenor, completed his M.A. degree at the Tokyo University of the Arts, and has also studied in Italy with Gianni Fabbrini, William Matteuzzi and Gloria Banditelli. He appears regularly with the Bach Collegium Japan, on disc as well as in concert. Active as a soloist in oratorio performances, he has also collaborated with musicians such as Jordi Savall, Philippe Herreweghe and Sigiswald Kuijken, and ensembles including Europa Galante, La Venexiana, and Il Giardino Armonico. Awarded second prize at the Bruges International Early Music Competition in 2002, he also appears regularly in opera.

The German baritone **Christian Immler** studied with Rudolf Piernay, winning the International Nadia et Lili Boulanger Competition in 2001. He has worked with such conductors as Marc Minkowski, Ivor Bolton, Philippe Herreweghe, William Christie, Daniel Harding and Nikolaus Harnoncourt, performing at prestigious venues and festivals including the Amsterdam Concertgebouw, Wigmore Hall, Salzburg Festival and BBC Proms. In opera, he has made recent appearances at the Grand Théâtre de Genève and Opéra-Comique in Paris, while his recordings have earned him critical acclaim. Christian Immler is professor of voice at the Lausanne Conservatoire.

For further information please visit www.christianimmler.com

EIN REQUIEM VON UND FÜR MOZART

Der Auftrag

Das Requiem verdankt seine Entstehung Franz Graf von Walsegg, einem adligen Musikliebhaber in Österreich. Er gab das Werk bei Mozart in Auftrag zum Gedenken an seine Frau Anna, die am 14. Februar 1791 im jugendlichen Alter von einundzwanzig Jahren gestorben war. Der Auftrag, den Mozart im Juni oder Juli 1791, jedenfalls aber vor seiner Abreise im August nach Prag zur Aufführung seiner Krönungsoper *La clemenza di Tito* entgegen nahm, wurde über einen Mittelsmann ausgehandelt, da der Graf seine Anonymität bewahren wollte. Mozart dürfte das Honorar und den Vorschuss sehr begrüßt haben. Was ihn jedoch besonders empfänglich für den Auftrag machte, war die Gelegenheit, sich einem neuen Typus geistlicher Musik zuzuwenden. Denn nie zuvor hatte er eine Totenmesse komponiert und in Erwartung seiner zukünftigen Rolle als Domkapellmeister zu St. Stephan erkannte er, dass Musik dieser Art oft benötigt wurde.

Der Requiem-Auftrag erhielt eine besondere Bedeutung für Mozart, da er ihm die Gelegenheit bot, ein liturgisches Repertoirestück zu komponieren, das seine Rückkehr zur geistlichen Musik als seinem „Lieblingsfach“ ermöglichte. Zum Kontext des Requiems gehört aber noch ein weiterer Aspekt. Als Mozart den Auftrag erhielt, hatte er sich zunehmend und ernsthaft mit geistlicher Musik beschäftigt. Von besonderer Bedeutung wurde in dieser Beziehung seine Beteiligung von 1788 bis 1790 an der Aufführung größerer geistlicher Vokalwerke, darunter Händels *Messiah* und Carl Philipp Emanuel Bachs *Auferstehung und Himmelfahrt Jesu*, die er für die Konzerte des Barons van Swieten einrichtete und dirigierte. Zwar handelte es sich hier nicht um liturgische Musik, doch eröffneten ihm diese Werke neue Perspektiven auf die reiche Tradition geistlicher Musik.

Die Komposition

Die stilistischen Grundlagen des Requiems geben sich deutlich in Mozarts autographer Partitur zu erkennen, die trotz ihres fragmentarischen Zustandes die musikalische Substanz des Werkes definiert. In der transparenten Vokalpartitur des Requiems bediente sich der Komponist desselben Ansatzes wie in der Motette *Ave verum corpus* von Juni 1791. Zwar ist das Requiem ein umfangreicheres Werk, weitaus differenzierter in seiner Polyphonie und von einer Faktur, die sowohl retrospektive wie vorwärtsweisende Elemente umfasst. Mit ihrer Neugestaltung des Verhältnisses von Vokalsatz

und Instrumentalbegleitung diente die Fronleichnamsmotette dem Requiem als Ausgangspunkt für eine weitere Verfeinerung im Blick auf Kontrapunktik und formale Gestaltung.

Die Konzentration auf äußere Leichtigkeit und expressive Unmittelbarkeit in *Ave verum corpus* findet ihre musikalische Entsprechung auch außerhalb des Requiems, und zwar im melodischen Stil und in der Instrumentalbegleitung der von Tamino, Pamina und Sarastro gesungenen Arien der *Zauberflöte*, an der Mozart etwa zur gleichen Zeit arbeitete. Sie nimmt auch die einfache melodische Eleganz vorweg, wie sie die thematischen Einfälle des Klarinettenkonzerts von Oktober 1791 auszeichnet. Die kompositorische Verfahrensweise im Requiem, die den Vokalsatz in den Mittelpunkt stellt, hat große Ähnlichkeit mit den Prinzipien, auf denen die Motette so eindeutig beruht. Sie zeigen sich deutlich im gesamten Requiem, am eindringlichsten beim Übergang vom „*Confutatis*“ zum „*Lacrimosa*“ des Sequenz-Teils. Denn hier werden sowohl Substanz als auch Struktur des kompositorischen Materials ausschließlich von den Vokalstimmen getragen. Die raffinierte und elegante enharmonische Modulation am Schluss des Satzes von a-moll über as-moll und g-moll nach f-moll mit einem eindringlichen Dur-Schluss wird einzig durch den vierstimmigen Vokalsatz erzielt. Auch bereitet die kurze instrumentale Eröffnungsphrase des unmittelbar folgenden „*Lacrimosa*“ wirkungsvoll den Einsatz der Vokalstimmen vor, indem Bassethorn und Viola das Requiem-Thema des Introitus zitieren.

Natürlichkeit und Schlichtheit kommen hier als bewusst gewählte ästhetische Ziele zur Anwendung. Dies wird im gesamten Requiem eindrucksvoll unter Beweis gestellt, besonders deutlich im „*Domine Jesu*“ im Verlauf der Entwicklung seines musikalischen Kopfmotivs. Die einfache Dreiklangs-Melodie wird in drei unterschiedlichen Konfigurationen in aufsteigender und expressiv gesteigerter Folge dargeboten: zuerst als Moll-Dreiklang, dann als Dur-Dreiklang und schließlich in einer Mischung aus Moll und Dur. Ursprünglich gestützt von einer schlicht-homophonen Instrumentalbegleitung wird diese allmählich anspruchsvoller, aber ohne jemals ihren bescheidenen Fluss aufzugeben.

Es gibt noch weitere Aspekte, die über Mozarts neuen Ansatz zur geistlichen Musik Aufschluss geben können. Da ist zunächst einmal die liturgische Funktionalität des Requiems. Hier entschied er sich für etwas, das gleichzeitig pragmatisch und bewusst originell war, wie etwa die Wahl von Bassethörnern, um den allgemeinen Trauercharakter zu unterstreichen. Anstatt eines groß angelegten Werkes entwarf er ein straffes, liturgisch nützliches Werk, dessen Länge weit unter einer Stunde betrug. Er schuf damit ein Repertoirestück von regulärem liturgischem Umfang.

Gleichzeitig verlieh Mozart dem Requiem eine Faktur und musikalische Sprache, die es aus den vorhandenen und ihm vertrauten Requiem-Kompositionen deutlich heraus hob. Zudem schuf er eine musikalische Gesamtarchitektur, die den verschiedenen Binnenbezügen im liturgischen Text folgte: so kommen die zeremoniellen Worte „dona eis requiem“ in Verbindung mit dem Requiem-Thema insgesamt dreimal vor und erscheinen thematisch aufeinander bezogen im Introitus, Lacrimosa und Agnus Dei. Auch beschließt Mozart alle fünf liturgischen Teile (Introitus, Sequenz, Offertorium, Sanctus und Agnus Dei) jeweils mit einer Fuge und gibt damit dem gesamten Werk eine schlüssige logische Gesamtform.

Es war Mozart offenbar wichtig, sein Requiem in die Tradition der Kirchenmusik einzugliedern. So entstammt die musikalische Substanz des Eingangschores weitgehend Händels *Funeral Anthem for Queen Caroline* aus dem Jahr 1737. Das übernommene Material umfasst die instrumentale Einleitung (einschließlich ihrer staccato-Artikulation) wie auch das Requiem-Thema mit seinem Kontrasubjekt. Die Choralbearbeitung in Händels Satz zitiert die bekannte Melodie der beiden lutherischen Sterbelieder *Wenn mein Stündlein vorhanden ist* und *Herr Jesu Christ, du höchstes Gut*. Von der ersten Zeile der letztgenannten Melodie des sechzehnten Jahrhunderts leitet sich das Requiem-Thema ab. Doch anders als Händel kombiniert Mozart dieses Thema mit einem liturgischen Cantus firmus für den Textabschnitt „Te decet hymnus“ aus Psalm 65. Er wählte dazu den 9. Psalmton, den sogenannten Tonus peregrinus, wie er in der protestantischen Welt bevorzugt wurde und auch in Bachs *Magnificat* auftritt. Die Verknüpfung von liturgischem Choral und deutschem Sterbelied erweiterte den Rahmen des gesamten Introitus-Satzes und machte aus ihm eine doppelte Choralbearbeitung und damit eine wahre kontrapunktische Meisterleistung.

Weder der Introitus noch das ebenfalls einem weiteren Händel-Werk entnommene Kyrie-Fugen-thema entsprachen in ihrer Ausarbeitung oder formalen Gestaltung den betreffenden Kompositionen Händels. Mozarts eindeutiger Zug zur Umdeutung und Abwandlung der Vorlage wird von den ersten Takten an erkennbar, indem er Händels strengakkordischen Streichersatz rhythmisch auflöste, den Bassverlauf modifizierte und den diskantierenden Kontrapunkt der Oboen in die Alt- und Tenorlage (Fagotte, Bassethörner) verlegte. Auch Vokalwerke Johann Sebastian Bachs lagen in Mozarts Reichweite. Aus Baron van Swietens Bibliothek kannte er Partiturabschriften von Bachs h-moll-Messe und *Magnificat*. Dort konnte er sehen, wie Bach den 9. Psalmton in den „Suscepit Israel“-Satz seines *Magnificat* eingearbeitet hatte.

Während in der musikalischen Dramaturgie der *Zauberflöte* der Bachsche Kontrapunkt ein wirkungsvolles Überraschungsmoment beisteuerte, verwirklichte Mozart im Requiem das Prinzip einer durchgängig variierten kontrapunktischen Polyphonie. Das Werk, das über die Betonung irgend-eines einzelnen Stilmodells weit hinausgeht, stellt eine Einbindung Händel'scher und Bach'scher Ideen und Prinzipien in Mozarts ureigene Musiksprache dar. Dieses Konzept prägt jede Seite des Requiems, nicht nur in den strengen Fugensätzen sondern ebenso wirkungsvoll in den vielen Abschnitten, die eine lockerer gefügte, doch durchgängig kontrapunktische Ausarbeitung aufweisen.

Das Fragment

Mozarts Requiem-Partitur ist ein großes Fragment. Einzig vollendet war der Introitus. Für das Kyrie, das Dies irae bis zum Confutatis, das Domine Jesu und das Hostias existiert nur die von Mozart komplett ausgeschriebene vierstimmige Vokalpartitur mit Orgelstimme, jedoch mit nur wenigen Andeutungen des Orchestersatzes. Die Vokalpartitur des Lacrimosa bricht nach 8 Takten ab. Dann gibt es noch zwei kurze Skizzen auf einem Einzelblatt: einige Takte einer komplizierten kontrapunktischen Stelle im Rex tremendae sowie der Beginn der Exposition einer Doppelfuge über den Text „Amen“. Die Instrumentation der Sätze vom Kyrie bis zum Confutatis, des Domine Jesu und des Hostias blieb von Mozart nur angedeutet und unausgeführt. Völlig fehlen die Fortsetzung des Lacrimosa (ab Takt 8) sowie die letzten Sätze ab dem Sanctus. Die Komplettierung der fragmentarischen Partitur wurde von Mozarts Assistenten und Mitarbeiter an der *Zauberflöte*, Franz Xaver Süßmayr, auf Bitten von Constanze Mozart im Jahre 1792 vorgenommen, und zwar durch Ergänzung der Instrumentation und Neukomposition der fehlenden Sätze. In dieser Form wurde das Werk an Graf Walsegg übergeben. Glaubwürdig ist Süßmayrs spätere Behauptung, Mozart wollte für das Agnus Dei auf den Eingangssatz zurückgreifen. Doch gibt es dafür keine Belege. Dennoch kommt man nicht umhin, die Bearbeitung Süßmayrs als historische Quelle zu verstehen und zu benutzen, da sie möglicherweise hier und dort Spuren Mozartscher Gedanken enthält. Freilich muss man feststellen, dass die von Süßmayr fertig gestellte Instrumentation, aber auch die neukomponierten Sätze voller Unzulänglichkeiten, Ungeschicklichkeiten und Fehler stecken, die sich dann auch auf den Charakter des Werkes und seine Wirkung erstrecken.

Diese Probleme boten immer wieder Veranlassung dazu, Mozarts Partitur von Süßmayrs Instrumentations- und Stimmführungsfehlern und anderen musikalischen Schwächen zu befreien. Was

Mozart aber wirklich geschrieben hätte, weiß niemand. Deswegen bleiben alle Ergänzungen und Bearbeitungen Annäherungen. Trotz aller Probleme bleibt die Partitur von Mozarts einstigem Assistenten die entscheidende historische, philologische und musikalische Gesamtdokumentation des letzten unvollendeten Werkes von Mozart und verdient darum, als Dokument des Überlieferten bewahrt zu werden. Zugleich jedoch bietet Süßmayrs Arbeit eine permanente Herausforderung darin, dass sie deutlich werden lässt, welch großer Abstand zu Mozart bestehen bleibt.

Mozarts Ende

Das Szenarium von Mozarts Todesnacht vom 5. Dezember 1791 bot viel Stoff für mystifizierende Legendenbildung und romantische Ausdeutung: Hier starb, nicht einmal 36-jährig, eines der größten musikalischen Genies aller Zeiten über seinem letzten Werk – einer Totenmesse, die unvollendet blieb. Dieser Tatsache hinzugefügt wurden die früh verbreiteten Geschichten von der Bestellung des Requiems durch einen geheimnisvollen „Grauen Boten“, von Mozarts angeblicher Vergiftung und weitere daran anknüpfende Spekulationen. Generationen von Forschern bemühten sich darum, der Legendenbildung um die Ereignisse vor und nach Mozarts Tod zu wehren.

Nun konnte die jüngere Mozart-Forschung die Geschichte vom Armenbegräbnis als Fehlinterpretation entlarven und beweisen, dass Mozarts Bestattung genauestens den im Josephinischen Wien geltenden Vorschriften entsprach. Weitere wichtige Ergänzungen boten neu entdeckte Dokumente zu Mozarts Begräbnis. Dessen Kosten hatte Mozarts treuer Förderer, Baron Gottfried van Swieten übernommen. Besonders wichtig aber ist der Nachweis, dass am 10. Dezember 1791 eine Seelenmesse für den k.k. Kammermusikus und Hofcompositor Mozart gelesen wurde, und zwar in der Hofpfarrkirche St. Michael, dem angestammten Sitz der Caecilienkongregation der Wiener Hofmusiker. Bei dieser Gelegenheit fand nur wenige Tage nach Mozarts Tod eine Aufführung des unvollendeten Requiems statt. Der einzige wirklich vollständige Satz aber war der Introitus. Die übrigen Teile des liturgischen Requiems wurden vermutlich in einstimmigem Choralgesang dargeboten.

Die lange vorherrschende Ansicht, dass sich das musikalische Wien von Mozart abgewandt hätte und es gar unterließ, ihm die letzte Ehre zu erweisen, hat sich als hinfällig erwiesen. Freunde und Kollegen Veranstalteten nicht nur wenige Tage nach Mozarts Tod einen Gedächtnisgottesdienst, sie wählten dazu auch die passende Musik: sein unvollendet hinterlassenes Requiem. Als der sterbende

Komponist die Requiem-Partitur aus der Hand legte, wusste er, dass er an einer Totenmesse geschrieben hatte, die nun für ihn selbst gelten konnte. Diese letzten Gedanken des Komponisten in die Tat umzusetzen, muss den Freunden als schmerzliche Pflicht gegolten haben.

Constances Schwester Sophie berichtete später über Mozarts Todesstunde: „Sein Letztes war noch, wie er mit dem Munde die Pauken in seinem Requiem ausdrücken wollte, das höre ich noch jetzt.“ Gerade auch unter diesem Aspekt hat der Nachhall des unvergleichlich beredten Requiem-Fragments an Eindringlichkeit bis heute nichts verloren.

© Christoph Wolff 2014

ZU DIESER VERVOLLSTÄNDIGUNG VON MOZARTS REQUIEM

Diese neue Vervollständigung von Mozarts Requiem wurde vom Bach Collegium Japan für Konzerte und für die vorliegende Einspielung in Auftrag gegeben.

Die Aufgabe beinhaltete sowohl kleine als auch umfangreichere Überarbeitungen der Fassung von Franz Xaver Süßmayr (1766–1803), der frühesten vollständigen Fassung, die wir besitzen. Natürlich ist es unmöglich zu ermitteln, was Mozart selber vorhatte, und dies wird – worauf Christoph Wolff hinweist – immer eine Herausforderung bleiben. Die vorliegende Fassung will daher nicht als „letztes Wort“ verstanden sein; sie wurde nicht mit der Absicht erstellt, eine „definitive“ Fassung vorzulegen, die irgend Mängel früherer Versuche, das Werk zu vollenden, behebt.

1. Einige grundlegende Richtlinien der Vervollständigung

(a) Kein Eingriff in Mozarts Originalmanuskript

Dies mag selbstverständlich erscheinen, aber in der Tat ist es schwierig, genau zu bestimmen, welche Teile des Originalmanuskripts von Mozarts Hand stammen, und in welchem Umfang die verschiedenen Sätze seine eigenen Intentionen widerspiegeln. Meine Referenz sind hierbei in erster Linie Christopff Wolfs Forschungen gewesen.

(b) Berücksichtigung von Süßmayrs Ergänzungen

Süßmayr hatte Zugang zu zahlreichen Informationen, die uns nicht mehr zur Verfügung stehen, und ich stütze meine Vervollständigung daher auf seine Ergänzungen zum Originalmanuskript. Änderungen sind nur in Fällen kompositionstechnischer oder anderweitig gerechtfertigter Verbesserungen vorgenommen worden.

(c) Übernahme von Eyblers Sequenz

Gleichwohl habe ich die Ergänzungen von Joseph Eybler (1765–1846) zu den Sätzen 1–5 (von Dies irae bis Confutatis) der Sequenz übernommen. Eybler war ein von Mozart sehr geschätzter Komponist und der erste, den Mozarts Frau Constanze bat, das Requiem zu vervollständigen – eine Anfrage, die sie dann an Süßmayr richtete. Eybler hat die Aufgabe nur teilweise ausgeführt, aber es gibt Passagen, in denen seine Fassung deutlich besser ist als jene von Süßmayr; wo immer möglich, habe ich ihr den Vorzug gegeben.

(d) Hinzufügung der „Amen-Fuge“

Es gibt keinen eindeutigen Beweis dafür, dass das einseitige Skizzenblatt von Mozarts eigener Hand, das 1960 in der Staatsbibliothek zu Berlin entdeckt wurde, für das Requiem gedacht war. Dennoch ist nicht unwahrscheinlich, dass es als die auf das Lacrimosa folgende Fuge geplant war, denn dasselbe Blatt enthält auch einen Teil des Rex tremendae sowie einen Ausschnitt aus der Ouvertüre zu *Die Zauberflöte*, die etwa zur selben Zeit komponiert wurde. Auf der Grundlage von Mozarts Satztechnik im Gloria der Missa brevis d-moll KV 65 (zu den Worten *Cum sancto Spiritu*) und im Sanctus der Missa brevis B-Dur KV 275, in denen direkt auf die Exposition eine homophone Durchführung folgt, habe ich eine kurze Fuge an den Schluss gesetzt.

(e) Sanctus, Benedictus, Agnus Dei, Lux aeterna

In diesen Sätzen wurden Süßmayrs Ergänzungen bis auf kleinere Instrumentationsänderungen unverändert übernommen.

2. Tuba mirum

In diesem Satz wurden vor allem Eyblers Ergänzungen verwendet. Bemerkenswerterweise spielt die Posaune in der 1800 bei Breitkopf & Härtel veröffentlichten Erstausgabe (Süßmayrs Fassung) nur die Eingangsfanfare, woraufhin der Solopart dem 1. Fagott anvertraut wird. Man hat dies seit jeher für einen Fehler gehalten; immerhin aber wurde das Werk in ebendieser Fassung 1796 in Anwesenheit von Constanze aufgeführt. Die Fanfarenfigur, die der Posaune idiomatisch sehr entgegenkommt, erklingt nur am Anfang des Stücks. Die weitere Musik ist für Posaune weniger gut geeignet, und auch der musikalische Kontrast zwischen den Fanfarenfiguren des „Tuba mirum spargens sonum“ und der Melodie zu den Worten „Coget omnes ante thronum“ wird deutlich betont. Ich glaube deshalb, dass die Instrumentationsangabe der Erstausgabe musikalisch durchaus Sinn ergibt, und habe diesen Aspekt in der Fassung des Tuba mirum im Anhang dieser SACD berücksichtigt. (Vgl. Seite 12: Aus der Erstausgabe des Requiems [Breitkopf & Härtel, 1800])

© Masato Suzuki 2014

Der Cembalist und Organist **Masato Suzuki** ist auch als Dirigent und Komponist tätig. Er studierte Komposition und Alte Musik an der Tokyo University of the Arts sowie Orgel, Cembalo und Improvisation in Den Haag und Amsterdam. Als reguläres Mitglied des Bach Collegium Japan hat er u.a. verschollene Kantatensätze für das gefeierte Bach-Kantaten-Projekt des Ensembles rekonstruiert. Masato Suzukis Bearbeitung von Bachs Orchestersuite Nr. 1 für zwei Cembali, die unlängst von ihm und Masaaki Suzuki eingespielt wurde [BIS-2051], fand große Anerkennung: „Der junge Suzuki gewinnt dem bekannten Werk in seiner Version eine wahrhaft pianistische Dimension ab. Dazu fächert er den Klang sehr geschickt auf, lässt ein oft repräsentatives, beinahe fülliges Klangtableau entstehen, findet aber auch in manch feiner konturiertem Satz zu schönen Ergebnissen. Eine wirklich schöne Cembalosuite ...“ (www.klassik.com).

VESPERAE SOLENNES DE CONFESSORE

Mehr als ein Jahrzehnt vor dem Requiem hatte sich der nur notgedrungen nach Salzburg zurückgekehrte und dort bis zu seinem endgültigen Weggang im Juni 1781 als Hoforganist Erzbischof Colloredos tätige Mozart mit einer anderen Form liturgischer Musik auseinandergesetzt: dem abendlichen Vespergebet. 1779 komponierte er die *Vesperae solennes de Dominica KV 321*, ein Jahr darauf folgten die *Vesperae solennes de confessore KV 339*. Beides sind exponierte Vespers zu Ehren von „Bekennern“ bzw. Heiligen, die sich aber auch für Aufführungen an anderen hohen Feiertagen eignen. Gemäß der Tradition dieses Vespertyps vertonte Mozart die Psalmen 109–112 und 116 (nach lateinischer Zählung) sowie das Magnificat aus dem Lukasevangelium; die kleine Doxologie „Gloria Patri“ beendet jeden Satz.

Die Besetzung beider Vespers sieht neben Solistenquartett und gemischtem Chor ein Orchester mit 2 Violinen, 2 Trompeten, Pauken und Generalbass (Violoncello, Fagott, Kontrabass sowie Orgel) vor; wie auch im Requiem fehlen die hohen Holzbläser. Bemerkenswert sind ferner drei ad libitum-Posaunen, die in den Tuttiabschnitten die Alt-, Tenor- und Bassstimmen des Chors unterstützen und klangfarblich erweitern. Diese *colla parte*-Praxis entsprach einer Salzburger Tradition, wie Leopold Mozart 1757 berichtete: „[Man] gebraucht [...] auch zum Chor 3 Posaunisten. Nämlich die Alt-, Tenor- und Baßtrombone zu blasen, welches der Stadtthürmermeister mit zweenen seiner Untergebenen, gegen einen gewissen jährlichen Gehalt, versehen muß.“ Der Titelzusatz „solennes“ („feierlich“) weist auf den besonderen liturgischen Anlass und erklärt zugleich die Verwendung von Pauken und Trompeten – wie üblich nur in den Außensätzen. Deren erster – *Dixit Dominus* – beschwört im imposanten Tutti-Teil die Allmacht Gottes, um sich erst im doxologischen „Anhang“ solistisch zu lichten; die Doxologie greift hier (und in den anderen Psalmen) Motive des Satzanfangs wieder auf – sinnfälligerweise insbesondere zu den Worten „Sicut erat in principio“ („Wie es war im Anfang“). Zu dieser überlieferten Form musikalischer Textausdeutung, die Mozart mit Bedacht und eher zurückhaltend einsetzte, gehören die scharfen chromatischen, dynamischen und satztechnischen Akzente auf „dies irae“ (*Dixit Dominus*) oder „terribile“ (*Confitebor*) ebenso wie die jubilierende Koloratur des Solosoprans auf „exaltabit“ im Lobpreis *Beatus vir*. Dem kontrapunktischen *stile antico* ist das *Laudate pueri* verpflichtet – eine kraftvolle Chorfuge, die auf Vokalsolisten gänzlich verzichtet. Einen Großteil ihrer Energie bezieht sie aus jenem verminderter

Septimsprung abwärts, der, u.a. von Händel herkommend, auch die (ebenfalls in d-moll stehende) *Kyrie*-Fuge des Requiems prägt. Das markante Thema wird u.a. in Umkehrung vorgestellt, um dann – kontrapunktischer Coup – zu Beginn des „*Gloria Patri*“ über einem Orgelpunkt gleichzeitig im Original und in Umkehrung zu erklingen: *Les extrêmes se touchent*.

Das gilt auch im Großen, denn mit dem *Laudate Dominum* folgt auf den *stile antico* der *stile moderno*, auf eine traditionell kirchliche Stilsphäre eine eher weltliche: Von den Violinen vorbereitet, erklingt eine betörende Sopranarie, eine Art „Barkarole“ über wiegenden Arpeggien im 6/8-Takt; leise gesellt sich ein homophon geführter Chor hinzu, dessen Schlusswendung der Solosopran mit einem schwerelosen *Amen*-Melisma überstrahlt. Zu dieser sanften Idylle liefert die dramatisch aufbrausende *Adagio*-Einleitung des *Magnificat* mit Pauken und Trompeten den Kontrast; im subtil ausbalancierten Ineinander seiner Solo- und Tuttipartien beschließt der prachtvolle Lobgesang Mariens, dessen *Allegro*-Teil („Et exultavit“) wiederum vom Solosopran eröffnet wird, diesen kostbaren Beitrag zu einer heute etwas aus dem Blickfeld geratenen Liturgie: „Niemand kennt Mozart, der nicht solche Sätze von ihm kennt“ (Alfred Einstein).

Auch Mozart selber schätzte seine Vespermusiken sehr; im März 1783 bat er seinen Vater Leopold, ihm die Partituren nach Wien nachzusenden, um sie im Rahmen der „Sonntagsmusiken“ bei dem so kenntnisreichen wie inspirierenden Baron Gottfried van Swieten aufzuführen – „... das ist alles nur, um es dem [sic] B: van suiten hören zu lassen. – er singt den Discant, ich den alt l: und spiele zugleich :l Starzer den Tenor – der Junge Teyber aus italien den Baß.“

© Horst A. Scholz 2014

Das **Bach Collegium Japan** wurde 1990 von Masaaki Suzuki, seinem Musikalischen Leiter bis zum heutigen Tag, mit dem Ziel gegründet, japanische Hörer mit Aufführungen bedeutender Barockwerke auf historischen Instrumenten vertraut zu machen. Seit 1995 hat sich das BCJ durch seine Einspielungen der Kirchenkantaten J.S. Bachs einen exzellenten Ruf erworben – ein Aufnahmeprojekt, das 2013 mit dem Erscheinen der 55. und letzten Folge abgeschlossen wurde. Während dieser Zeit hat sich das BCJ auch in der internationalen Konzertszene einen vielgeachteten Namen gemacht – u.a. mit Auftritten in renommierten Konzertsälen wie der New Yorker Carnegie

Hall und bei Festivals wie der Bachwoche Ansbach und dem Schleswig-Holstein Musik Festival sowie den BBC Proms in London. Neben den vielgelobten Kantatenaufnahmen hat das Ensemble eine Reihe großformatiger Chorwerke von Bach, Monteverdi (*Marienvesper*), Händel (*Messiah*), Buxtehude und Schütz vorgelegt.

Seit der Gründung des Bach Collegium Japan hat sich **Masaaki Suzuki** als eine führende Autorität für die Werke von J.S. Bach etabliert, u.a. mit seinen authentischen Aufführungen voll expressivem Raffinement. Regelmäßig wird er von renommierten Alte-Musik-Ensembles wie dem Collegium Vocale Gent und dem Freiburger Barockorchester eingeladen, aber auch von modernen Orchestern, mit denen er u.a. Werke von Britten, Haydn, Mendelssohn, Mozart und Strawinsky aufführt. Für seine beeindruckende Diskographie bei BIS hat Suzuki begeisterte Kritiken erhalten: „Nur eine Eisenstange könnte seiner Frische, Ernsthaftigkeit und geistigen Kraft ungerührt widerstehen“ (*The Times*, GB). Masaaki Suzuki verbindet seine Karriere als Dirigent mit der Tätigkeit als Organist und Cembalist. Geboren in Kobe, absolvierte er die Tokyo National University of Fine Arts and Music, um dann am Sweelinck-Konservatorium in Amsterdam bei Ton Koopman und Piet Kee zu studieren. Er wurde mit dem Bundesverdienstkreuz der Bundesrepublik Deutschland und mit der Bach-Medaille der Stadt Leipzig (2012) ausgezeichnet.

Gleichermaßen zu Hause auf der Konzert- wie auf der Opernbühne, genießt **Carolyn Sampson** bedeutende Erfolge in Großbritannien, ganz Europa und den USA. Zu ihren Opernrollen gehören Semele (Händel), Pamina (*Die Zauberflöte*) und Anne Truelove (*The Rake's Progress*). Sie arbeitet mit Dirigenten wie Sir Mark Elder, Markus Stenz, Philippe Herreweghe, Riccardo Chailly und Louis Langrée zusammen und tritt mit Orchestern wie dem Philharmonia Baroque Orchestra, dem Bach Collegium Japan, der San Francisco Symphony, dem Rotterdam Philharmonic Orchestra und den Wiener Symphonikern auf. Die vollendete Liedinterpretin gastiert regelmäßig in der Wigmore Hall und gab 2013 ihr Debüt in der Carnegie Hall (Weill Recital Hall).

Weitere Informationen finden Sie auf www.carolynsampson.com

Die norwegische Mezzosopranistin **Marianne Beate Kielland** tritt regelmäßig in Europa, Asien, Nord- und Südamerika auf; ihr ungewöhnlich breit gefächertes Repertoire reicht von Monteverdi

Performing Mozart's Requiem at Tokyo Opera City Concert Hall, 9th December 2013

Photo: © K. Miura





über Bach, Mozart, Mahler und Schönberg bis hin zu Cage und Stockhausen. Sie hat mit Dirigenten wie Rinaldo Alessandrini, Fabio Biondi, Frans Brüggen, Philippe Herreweghe, Manfred Honeck, Robert King, Andrew Manze, Marc Minkowski, Philip Pickett, Helmuth Rilling, Christophe Rousset, Jukka-Pekka Saraste, Jordi Savall und Robin Ticciati zusammengearbeitet. Für ihre umfangreiche Diskographie hat sie das Lob der Kritik und, im Jahr 2012, eine GRAMMY-Nominierung in der Kategorie „Best Classical Vocal Solo“ erhalten.

Weitere Informationen finden Sie auf www.mbkylland.com

Der Tenor **Makoto Sakurada** graduierte als M.A. an der Tokyo University of the Arts und studierte außerdem in Italien bei Gianni Fabbriini, William Matteuzzi und Gloria Banditelli. Regelmäßig arbeitet er bei Einspielungen und Konzerten mit dem Bach Collegium Japan zusammen. Als Oratoriensänger ist er mit Musikern wie Jordi Savall, Philippe Herreweghe und Sigiswald Kuijken sowie mit Ensembles wie Europa Galante, La Venexiana und Il Giardino Armonico aufgetreten; darüber hinaus gestaltet er regelmäßig Opernrollen. Im Jahr 2002 wurde er mit dem 2. Preis beim Bruges International Early Music-Wettbewerb ausgezeichnet.

Der deutsche Bariton **Christian Immler** studierte bei Rudolf Piernay und gewann 2001 den Internationalen Nadia et Lili Boulanger-Wettbewerb. Er hat mit Dirigenten wie Marc Minkowski, Ivor Bolton, Philippe Herreweghe, William Christie, Daniel Harding und Nikolaus Harnoncourt zusammengearbeitet und in renommierten Konzertsälen wie dem Concertgebouw Amsterdam und der Wigmore Hall sowie bei bedeutenden Festivals wie den Salzburger Festspielen und den BBC Proms gesungen. Als Opernsänger ist er in jüngerer Zeit am Grand Théâtre de Genève und der Opéra-Comique in Paris aufgetreten; für seine Aufnahmen hat er den Beifall der Kritik erhalten. Christian Immler ist Professor für Gesang am Conservatoire de Lausanne.

Weitere Informationen finden Sie auf www.christianimmler.com

UN REQUIEM DE ET POUR MOZART

La commande

Le Requiem doit son existence au comte Franz de Walsegg, un aristocrate autrichien amateur de musique. Celui-ci commanda un requiem à Mozart qui devait être joué en mémoire de sa femme Anna, décédée le 14 février 1791 à l'âge de vingt-et-un ans. Mozart reçut cette commande, négociée par un intermédiaire car le comte souhaitait préserver son anonymat, en juin ou en juillet 1791 avant son départ pour Prague en août pour l'exécution de son opéra pour le couronnement de Leopold II, *La Clemenza di Tito*. Mozart reçut sûrement avec empressement l'honoraire et l'avance qui lui fut accordée. Cette commande dut lui faire cependant particulièrement plaisir car celle-ci lui offrait l'occasion de se consacrer à un nouveau type de musique sacrée. Mozart n'avait jusqu'à présent jamais composé de requiem et il réalisait qu'avec son futur rôle de directeur musical de la Cathédrale Saint-Étienne, ce type de composition musicale lui serait fréquemment demandé.

La commande de ce requiem revêtait une signification particulière pour Mozart car avec la possibilité de composer une œuvre pour le répertoire liturgique, il pouvait revenir à la musique religieuse, son domaine « favori ». En outre, un autre aspect apparaît en ce qui concerne le contexte même du Requiem. Au moment où il reçut la commande du Requiem, Mozart se consacrait de plus en plus sérieusement à la musique religieuse. Il faut également souligner sa participation entre 1788 et 1790 à l'exécution d'importantes œuvres vocales sacrées dont le *Messie* de Haendel ainsi que *La résurrection et l'ascension* de Jésus de Carl Philipp Emanuel Bach qu'il organisa et dirigea pour les concerts du baron van Swieten. Il ne s'agissait certes pas de musique liturgique au sens propre mais ces œuvres lui permirent néanmoins d'entrevoir de nouvelles perspectives dans la riche tradition de la musique religieuse.

Composition de l'œuvre

La base stylistique du Requiem est clairement perceptible dans la partition autographe de Mozart qui, malgré son état fragmentaire, révèle la substance de l'œuvre. Le compositeur reprend la même approche que celle du motet *Ave verum corpus* composé en juin 1791 avec sa partie vocale transparente. Bien que le Requiem soit une œuvre de plus grande dimension, sa polyphonie et sa facture qui comprend des aspects qui renvoient vers le passé et annoncent le futur à la fois sont davantage

caractérisés. Avec sa nouvelle conception du rapport entre la partie vocale et l'accompagnement instrumental, le motet pour la Fête-Dieu servit de point de départ au Requiem vers une écriture contrapuntique et une conception formelle au raffinement plus développé.

La concentration sur l'apparente simplicité et l'immédiateté expressive de l'*Ave verum corpus* se retrouve non seulement dans le Requiem mais également dans le style mélodique et l'accompagnement instrumental des airs de Tamino, Pamina et de Sarastro de *La flûte enchantée*, l'œuvre à laquelle Mozart travaillait au même moment. Elle anticipe également la simplicité de la sobre élégance mélodique ainsi que les idées thématiques du Concerto pour clarinette qui sera composé en octobre 1791. La technique de composition du Requiem qui place la partie vocale au cœur de l'œuvre ressemble fortement aux principes sur lesquels repose si clairement le motet. Ceux-ci sont manifeste dans l'ensemble du Requiem, en particulier dans la transition entre le Confutatis et le Lacrimosa au sein de la Séquence. Ici, tant la substance que la structure du matériau musical sont confiées aux voix. La modulation enharmonique, raffinée et élégante, à la fin du mouvement qui nous fait passer de la mineur vers la bémol mineur et de sol mineur vers fa mineur avec une conclusion péremptoire en ré majeur est confiée aux voix seules. La courte phrase d'ouverture instrumentale du Lacrimosa qui suit prépare magnifiquement l'entrée des voix dans laquelle le cor de basset et les altos citent le thème du Requiem de l'Introït.

Le naturel et la simplicité apparaissent ici comme des objectifs esthétiques délibérément choisis. Ils sont mis en valeur de manière impressionnante à travers le Requiem en particulier dans le développement du premier motif du Domine Jesu. La mélodie simple qui provient d'un accord majeur apparaît sous trois configurations différentes dans un ordre croissant d'expression : d'abord en tant qu'accord parfait mineur, puis en tant qu'accord parfait majeur et enfin dans un mélange de mineur et majeur. Initialement soutenue par un accompagnement instrumental simple et homophonique, la mélodie gagne en sophistication mais ne renonce jamais à son calme.

D'autres aspects témoignent de la nouvelle approche de Mozart face à la musique religieuse. Il y a d'abord les fonctions liturgiques mêmes du Requiem. Le compositeur a opté ici pour quelque chose qui est à la fois pragmatique et délibérément original comme le recours aux cors de basset pour souligner l'atmosphère endeuillée générale. Au lieu d'une composition à grand déploiement, Mozart a conçu une œuvre simple et utilisable au point de vue liturgique d'une durée de moins d'une heure. Il a créé ainsi une pièce de répertoire qui appartient également au contexte liturgique traditionnel.

Mozart donne en même temps à son Requiem une facture et un langage musical qui s'écartent clairement des autres requiems qu'il connaissait. Il crée en outre une architecture musicale globale qui suit les références internes du texte liturgique. Mozart conclut également chacun des cinq mouvements liturgiques (Introït, Séquence, Offertoire, Sanctus et Agnus Dei) par une fugue, donnant à l'œuvre considérée dans son ensemble une forme logique à la fois globale et cohérente.

Il était également important pour Mozart d'intégrer son Requiem dans la tradition de la musique religieuse. Le matériau musical du chœur d'ouverture provient ainsi en grande partie du *Funeral Anthem for Queen Caroline* (1737) de Händel et comprend l'introduction instrumentale (incluant son articulation *staccato*) ainsi que le « thème du Requiem » avec son contre-sujet. L'arrangement pour chœur du mouvement de Händel cite la mélodie bien connue des deux hymnes funèbres luthériens *Wenn mein Stünlein vorhanden ist* et *Herr Jesus Christ, du höchstens Gut*, une mélodie du seizième siècle dont le premier vers influencera le « thème du Requiem ». Mais contrairement à Händel, Mozart combine ce thème avec un cantus firmus liturgique aux mots de « Te decet de cantiques » du Psalme 65. De plus, il utilise le neuvième ton psalmodique grégorien, le *tonus peregrinus* privilégié dans le monde protestant et que l'on entend dans le *Magnificat* de Bach. La combinaison du chant liturgique et du chant funèbre allemand étend la portée de l'ensemble du mouvement de l'Introït et en fait un arrangement pour double chœur et ainsi, un véritable chef-d'œuvre de contrepoint.

Ni l'Introït ni le Kyrie dont le thème de la fugue proviennent également d'une œuvre de Händel ne correspondent dans leur arrangement et leur conception formelle aux compositions originales de ce dernier. Le travail de Mozart en vue d'une réinterprétation et d'une modification de l'original se manifeste clairement dès les premières mesures dans lesquelles il dissout rythmiquement l'écriture en accords stricts des cordes de Händel, modifie la ligne de basse et déplace le contrepoint avec la ligne de soprano du hautbois vers l'alto et le ténor (bassons, cors de basset). Les œuvres vocales de Johann Sebastian Bach ne sont également pas loin. Mozart s'était familiarisé avec la Messe en si mineur et le *Magnificat* de Bach grâce à la bibliothèque du baron van Swieten. Il put ainsi constater de quelle manière Bach était parvenu à incorporer le neuvième ton psalmodique grégorien dans le mouvement « Suscepit Israël » de son *Magnificat*.

Alors que dans la dramaturgie musicale de *La flûte enchantée*, le contrepoint à la manière de Bach contribuait à susciter un effet de surprise efficace, le Requiem de Mozart réalise le principe d'une polyphonie contrapuntique continuellement variée. L'œuvre, qui va bien au-delà de l'affirma-

tion d'un quelconque modèle stylistique, fait entendre une intégration des idées et des principes de Händel et Bach au sein du langage musical très personnel de Mozart. Ce concept caractérise chaque page du Requiem, non seulement dans les passages fugués strictes mais est également tout aussi efficace dans les nombreuses sections qui font entendre un travail contrapuntique moins contraignant mais tout aussi élaboré.

Le fragment de l'œuvre

La partition du Requiem de Mozart est un fragment de taille importante. Le seul mouvement véritablement complet est l'Introït. Dans le cas du Kyrie, du Dies irae jusqu'au Confutatis, du Domine Jesu et de l'Hostias, il n'existe que la partie vocale à quatre voix de la main de Mozart, la partie d'orgue et quelques remarques au sujet de la partie orchestrale. La partie vocale du Lacrimosa s'interrompt après huit mesures. Il existe également deux autres petites esquisses notées sur une même page: quelques mesures complexes au point de vue contrapuntique d'un passage du Rex tremendae et le début de l'exposition d'une double fugue sur l'«Amen». Mozart ne put compléter l'instrumentation des mouvements à partir du Kyrie jusqu'au Confutatis ainsi que du Domine Jesu et de l'Hostias et ne laissa que quelques indices de ce qu'il avait en tête. Le développement du Lacrimosa à partir de la huitième mesure ainsi que les derniers mouvements (à partir du Sanctus) manquent complètement.

La complétion de la partition inachevée a été réalisée en 1792 par l'assistant et collaborateur de Mozart sur *La flûte enchantée*, Franz Xaver Süßmayr, à la demande de Constanze Mozart qui le chargea de terminer l'instrumentation et de composer les mouvements manquants. C'est sous cette forme que l'œuvre fut remise au comte Walsegg. L'affirmation de Süßmayr à l'effet que Mozart souhaitait revenir au premier mouvement dans l'Agnus Dei est plausible bien qu'il n'existe aucune preuve à cet effet. Il est ainsi pertinent de revenir à l'arrangement de Süßmayr car celui-ci peut contenir ici et là des traces de la pensée de Mozart. Mais il faut en revanche admettre que l'instrumentation complétée par Süßmayr ainsi que les mouvements qu'il a composés comportent plusieurs lacunes, maladresses et erreurs qui masquent ainsi le caractère de l'œuvre et sa portée.

Ces problèmes sont à l'origine de plusieurs tentatives en vue de « libérer » la partition de Mozart des erreurs que l'on retrouve dans l'instrumentation et le développement des voix ainsi que des autres faiblesses musicales de Süßmayr. Personne ne sait ce que Mozart aurait véritablement composé. Par

conséquent, tous les ajouts et toutes les modifications demeurent des approximations. Malgré tous ces problèmes, la partition de l'assistant de Mozart demeure un document historique, philologique et musical de la dernière œuvre inachevée de Mozart et mérite ainsi d'être conservée en tant que document témoignant de la transmission. En même temps, le travail de Süßmayr constitue un défi constant qui manifeste clairement à quelle distance de Mozart celui-ci se trouve.

La mort de Mozart

Le récit de la nuit durant laquelle Mozart mourut le 5 décembre 1791 a fait l'objet de plusieurs légendes mystificatrices et d'interprétations romantiques : un homme d'à peine trente-cinq ans et l'un des plus grands génies musicaux de tous les temps mourut alors qu'il travaillait sur sa dernière œuvre, un requiem qui allait rester inachevé. Ajoutons à cela les fabulations au sujet de la commande de ce requiem par un mystérieux « messager en gris », du supposé empoisonnement de Mozart et d'autres spéculations qui en découlèrent. Des générations de chercheurs se sont attelés à distinguer les légendes de la vérité entourant la mort de Mozart.

Les recherches récentes consacrées à Mozart ont démontré que l'histoire de son enterrement « comme un pauvre » était erronée et prouvé que celui-ci suivit à la lettre les règlements en vigueur dans la Vienne joséphine. La découverte de nouveaux documents au sujet des funérailles de Mozart menèrent également à de nouvelles interprétations importantes. Le coût de celles-ci avait été assumé par l'un des protecteurs les plus fidèles de Mozart, le baron Gottfried van Swieten. Nous avons également la confirmation que le 10 décembre 1791, un requiem pour le *k.k. Kammermusikus und Hofcompositor* (Musicien de la chambre et compositeur de la cour royal et impérial) Mozart a été lu à l'église Saint-Michel, l'église paroissiale de la cour et la congrégation ancestrale de Sainte-Cécile, siège des musiciens de la cour viennoise. À cette occasion, quelques jours donc après la mort de Mozart, le Requiem inachevé fut exécuté. Cependant, le seul mouvement véritablement complet était l'Introit. Les autres parties du requiem liturgique n'ont probablement été exécutées qu'avec les voix seules.

La croyance qui persista longtemps à l'effet que la Vienne musicale se serait détournée de Mozart et qu'elle aurait omise de lui rendre un dernier hommage est également infondée. Des amis et des collègues organisèrent quelques jours seulement après sa mort un service commémoratif et choisirent une musique appropriée : son Requiem inachevé. Puisque le compositeur mourant travaillait jusqu'à ses derniers instants sur la partition du Requiem, il savait donc qu'il écrivait une messe pour

les morts qui allait servir pour lui-même. L'application des dernières pensées du compositeur dut s'avérer une tâche douloureuse pour ses amis.

La sœur de Constanze, Sophie, s'exprima plus tard au sujet des dernières heures de Mozart : « Sa dernière heure fut comme s'il souhaitait exprimer les timbales avec sa bouche. Je l'entends encore aujourd'hui. » La résonnance du fragment du Requiem à l'éloquence incomparable n'a pas diminué depuis.

© Christoph Wolff 2014

AU SUJET DE L'ACHÈVEMENT DU REQUIEM DE MOZART

Cette nouvelle réalisation du Requiem de Mozart est le fruit d'une commande du Bach Collegium Japan pour une exécution en concert et cet enregistrement.

La tâche impliquait des révisions tantôt mineures, tantôt majeures de la version réalisée par Franz Xaver Süssmayr (1766–1803), la première version complète que nous ayons. Il est bien sûr impossible de déterminer ce que Mozart a pu envisager avec son Requiem et, comme Christoph Wolff le souligne, cela constituera toujours un défi. La version actuelle ne doit donc pas être considérée comme une tentative pour avoir le dernier mot et n'a nullement été entreprise dans le but de proposer une version « définitive » qui corrigeraient les lacunes des tentatives précédentes pour terminer le travail.

1. Quelques orientations fondamentales apportées lors de l'achèvement

(a) Aucune modification n'a été apportée au manuscrit original de Mozart

Cela peut sembler évident mais il est en fait difficile d'identifier avec exactitude ce qui est de la main même de Mozart dans le manuscrit original et dans quelle mesure ses intentions initiales se reflètent dans les différents mouvements. Mon point de référence ici a principalement été le travail de Christoph Wolff.

(b) Respect des ajouts de Süssmayr

Süssmayr eu accès à une grande quantité d'informations qui ne nous sont plus disponibles et je fonde ma réalisation sur les additions qu'il a apportées au manuscrit original. Des modifications n'ont été

faites que dans le cas où des améliorations sont justifiées pour des raisons de technique de composition ou pour des raisons qui sont justifiées.

(c) Adoption de la Séquence d'Eybler

J'ai néanmoins conservé les ajouts apportés par Joseph Eybler (1765–1846) aux mouvements 1 à 5 (du Dies irae au Confutatis) dans la Séquence. Mozart avait le plus grand respect pour Eybler qui fut le premier compositeur à qui Constanze, la veuve de Mozart, demanda de terminer le Requiem avant qu'elle ne se tourne vers Süßmayr. Eybler ne remplit pas la tâche mais dans certains passages, les efforts de Eybler sont nettement supérieurs à ceux de Süßmayr et je leur ai donc, dans la mesure du possible, accordé la priorité.

(d) Ajout de la «Fugue sur Amen»

Il n'y a pas de preuve irréfutable que la page d'esquisses de la main de Mozart découverte dans la Staatsbibliothek de Berlin en 1960 se destinait au Requiem. Il est néanmoins fort probable qu'elle ait été conçue comme une fugue devant suivre le Lacrimosa puisque cette même page contient également une partie du Rex tremendae et une section de l'ouverture de *La Flûte enchantée* composée à la même époque. J'ai réalisé une fugue brève dans le style que Mozart adopta pour le Gloria de la Missa brevis en ré mineur K.65 (aux mots de *Cum sancto Spiritu*) et pour le Sanctus de la Missa brevis en si bémol majeur K.275 dans lesquels un développement homophonique suit directement après l'exposition.

(e) Sanctus, Benedictus, Agnus Dei, Lux aeterna

Nous avons conservé les ajouts de Süßmayr dans ces mouvements mais de légères modifications et des changements d'instruments ont été apportés en certains endroits.

2. Au sujet de Tuba mirum

Dans ce mouvement, ce sont principalement les ajouts de Eybler qui ont été privilégiés mais il est intéressant de noter que dans la première édition de l'ouvrage (dans l'achèvement de Süßmayr), publiée par Breitkopf & Härtel en 1800, le trombone ne jouait que le motif de fanfare inaugural alors que le reste de la partie soliste était confié au premier basson. Il a toujours été admis qu'il s'agissait d'une erreur mais il faut se rappeler que c'est ainsi que l'œuvre fut exécutée en 1796 lors

d'un concert en présence de Constanze. Le motif de fanfare, qui convient parfaitement au trombone, n'apparaît qu'au début de la pièce. Ce qui suit ne convient cependant pas particulièrement bien au trombone et le contraste musical entre les motifs de fanfare de «tuba spargens mirum sonum» et la mélodie de la phrase «coget omnes ante thronum» est mis en valeur. Je crois donc que l'indication de l'instrumentation dans la première édition est logique au point de vue musical et j'ai ainsi intégré cet aspect dans la version du Tuba mirum qui apparaît en annexe de ce enregistrement. [Page 12: Page de la première édition du Requiem publié par Breitkopf & Härtel en 1800]

© *Masato Suzuki 2014*

Le claveciniste et organiste **Masato Suzuki** est également actif en tant que chef et que compositeur. Il a étudié la composition et la musique ancienne à l'Université des arts de Tokyo ainsi que l'orgue, le clavecin et l'improvisation à La Haye et à Amsterdam. En tant que membre régulier du Bach Collegium Japan, il a également reconstruit des mouvements de cantates perdus dans le cadre du projet salué par la critique de l'enregistrement intégral des cantates de Bach. Masato Suzuki a récemment conquis les critiques avec son arrangement de la première Suite pour orchestre de Bach pour deux clavecins révélé sur un enregistrement auquel participait également Masaaki Suzuki [BIS-2051]: «une exécution convaincante qui transmet la grandeur, le génie et la virtuosité des mouvements variés de danse de cette œuvre substantielle avec une joie contagieuse.» (*International Record Review*)

VESPERAE SOLENNES DE CONFESSORE

Plus de dix ans avant la composition du Requiem, alors qu'il avait été contraint de retourner à Salzbourg où il allait rester jusqu'à son départ définitif en juin 1781 et où il fut organiste de la cour auprès de l'archevêque Colloredo, Mozart s'était consacré à une autre forme de musique liturgique, les vêpres du soir. Il composa en 1779 les *Vesperae solennes de Dominica*, K. 321 puis, un an plus tard, les *Vesperae solennes de confessore*, K. 339. Les deux œuvres sont des vêpres composées en l'honneur de «confesseurs», c'est-à-dire des saints, mais conviennent également à des exécutions dans le cadre d'autres grandes fêtes religieuses. Conformément à la tradition de ce type de vêpres, Mozart mit en musique les psaumes 109–112 et 116 (selon la numérotation latine) ainsi que le Magnificat de l'évangile selon saint Luc alors que la petite doxologie «Gloria Patri» conclut chaque mouvement.

L'effectif des deux vêpres comprend, outre un quatuor de solistes et un chœur mixte, un ensemble instrumental comprenant deux violons, deux trompettes, des timbales et une basse continue (violoncelle, basson, contrebasse et orgue). Comme dans le Requiem, les hautbois sont omis. Il faut également signaler la présence de trois trombones *ad libitum* qui soutiennent, dans les passages tutti, les voix d'alto, ténor et basse du chœur et déplient leur timbre. Cette pratique *colla parte* correspondait à une tradition salzbourgeoise. En 1757, Leopold Mozart rapporta : «[On] utilise [...] également trois trombonistes avec le chœur. À savoir, les trombones alto, ténor et basse qui sont joués par le *Stadtthürmermeister* avec deux de ses subordonnés en échange d'un salaire annuel établi.» Le terme de «solennes» (solennelles) dans le titre renvoie à un usage liturgique précis et réclame en outre l'utilisation de tambours et de trompettes, réservés comme d'habitude aux mouvements extrêmes. Le premier mouvement – *Dixit Dominus* – évoque avec son tutti imposant la toute-puissance de Dieu et ne s'éclaircit ensuite que dans la doxologie soliste «ajoutée» qui reprend ici (et dans les autres psaumes) les motifs du premier mouvement, en particulier les mots «Sicut erat en principio» («Comme il était au commencement»). Les passages fortement chromatiques et les accents dynamiques sur «*dies irae*» (*Dixit Dominus*) ou «terrible» (*Confitebor*) ainsi que la colorature jubilatoire de la soprano solo sur «*exaltabit*» à la louange *Beatus vir* appartiennent à cette forme traditionnelle de l'illustration musicale du texte à laquelle Mozart s'attaqua prudemment voire avec retenue. Le *Laudate Pueri* reprend le *stile antico* contrapuntique : une fugue chorale puissante entièrement distribuée entre les solistes

vocaux. Une grande partie de son énergie provient de l'intervalle de septième diminuée descendante qui provient notamment de Händel et qui caractérise également la fugue du Kyrie du Requiem (qui est également en ré mineur). Le thème à l'allure prononcée est entre autres exposé à reculons pour que l'on entende au début du *Gloria Patri*, sur un point d'orgue à la fois le thème dans sa forme originale et dans son inversion, un exploit contrapuntique : *les extrêmes se touchent*.

Cela s'applique également dans une plus grande perspective puisqu'avec l'arrivée du *Laudate Dominum*, le *stile moderno* succède au *stile antico*, un domaine plutôt profane succédant au domaine religieux traditionnel. Introduit par les violons, on entend ensuite un séduisant air de soprano, une sorte de barcarolle sur des arpèges se balançant sur un rythme de 6/8. Un chœur à l'écriture homophonique se joint doucement et le passage final au soprano solo fait entendre un mélisme comme en apesanteur sur l'amen final. L'introduction *adagio* irascible et dramatique du *Magnificat* avec timbales et trompettes établit un contraste avec le caractère idyllique du mouvement précédent. Le magnifique cantique de Marie qui fait entendre une alternance subtilement équilibrée de soli et de tutti et dont la section *Allegro* («Et exsultavit») est de nouveau introduite par le soprano solo, conclut cette précieuse contribution au genre liturgique quelque peu oubliée de nos jours. «Qui ne connaît pas de tels mouvements ne connaît pas Mozart» (Alfred Einstein).

Mozart lui-même appréciait la musique de ses Vêpres. En mars 1783, il demanda à son père Leopold de lui faire parvenir les partitions à Vienne pour une exécution dans le cadre des «Concerts du dimanche» organisés par l'érudit baron Gottfried van Swieten : «...c'est tout simplement pour les faire entendre au B: van suiten (*sic*). – il chante la partie aiguë, moi, la partie d'alto l: et je joue en même temps : l Starzer le ténor – le jeune Teyber d'Italie la basse.»

© Horst A. Scholz 2014

Le Bach Collegium Japan a été fondé en 1990 par Masaaki Suzuki qui, en 2014, en était toujours le directeur musical. L'ensemble a pour but d'introduire le public japonais aux interprétations sur instruments anciens des grandes œuvres de la période baroque. Depuis 1995, le BCJ s'est mérité une réputation enviable grâce à ses enregistrements des cantates religieuses de Bach, un projet qui s'est conclu à la parution du cinquantième-cinquième et dernier volume en 2013. Le BCJ s'est également imposé au cours de cette période sur la scène musicale internationale avec notamment des prestations dans des cadres aussi prestigieux que le Carnegie Hall à New York, les Bachwoche d'Ansbach et le Festival de Schleswig-Holstein en Allemagne ainsi qu'aux Proms de la BBC à Londres. En plus des cantates de Bach qui ont été chaleureusement reçues, l'ensemble a également enregistré de nombreuses œuvres vocales importantes qui incluent les autres œuvres chorales de Bach ainsi celles que de Monteverdi (*Vêpres*), de Händel (*Messie*), de Buxtehude et de Schütz.

Depuis la fondation du Bach Collegium Japan, **Masaaki Suzuki** s'est imposé en tant qu'autorité des œuvres de Bach et s'est mérité une réputation exceptionnelle grâce à l'authenticité de ses interprétations et à leur raffinement expressif. Il est aujourd'hui régulièrement invité à travailler avec des ensembles sur instruments anciens renommés tels que le Collegium Vocale de Gand et le Freiburger Barockorchester ainsi qu'avec des orchestres jouant sur instruments modernes dans un répertoire qui inclut des compositeurs aussi variés que Britten, Haydn, Mendelssohn, Mozart et Stravinsky. L'importante discographie de Suzuki chez BIS a été chaleureusement accueillie par la critique. *The Times* écrivit : « il faudrait être une barre de fer pour ne pas être ému par sa clarté, sa sobriété et sa vigueur spirituelle ». En plus de sa carrière de chef, Masaaki Suzuki est également organiste et claveciniste. Né à Kobe, il est diplômé de l'Université nationale des beaux-arts et de la musique de Tokyo et a poursuivi ses études au Conservatoire Sweelinck d'Amsterdam auprès de Ton Koopman et de Piet Kee. Il a reçu la Croix de l'Ordre du Mérite de la République fédérale d'Allemagne ainsi que la Médaille Bach en 2012 de la ville de Leipzig.

Autant à l'aise au concert que sur les scènes des maisons d'opéra, **Carolyn Sampson** a remporté du succès en Angleterre ainsi qu'un peu partout en Europe et aux États-Unis. Parmi les rôles qu'elle a tenus, mentionnons Semele (de Händel), Pamina (*La flûte enchantée* de Mozart) et Anne Truelove (*The Rake's Progress* de Stravinsky). Elle a travaillé avec des chefs tels Mark Elder, Markus Stenz,

Philippe Herreweghe, Riccardo Chailly et Louis Langrée et des orchestres incluant le Philharmonia Baroque, le Bach Collegium Japan, l'Orchestre symphonique de San Francisco, l'Orchestre philharmonique de Rotterdam et l'Orchestre symphonique de Vienne. Récitaliste recherchée, Carolyn Sampson se produit régulièrement au Wigmore Hall de Londres et a fait ses débuts au Carnegie Hall (Weill Hall) de New York en 2013.

Pour plus d'informations, veuillez consulter www.carolynsampson.com

La mezzo-soprano norvégienne **Marianne Beate Kielland** se produit régulièrement en Europe, en Asie, en Amérique du Nord et du Sud et possède un répertoire exceptionnellement vaste qui s'étend de la musique de Monteverdi, Bach, Mozart, Mahler et Schoenberg jusqu'aux œuvres de Cage et de Stockhausen. Elle travaille en compagnie de chefs tels Rinaldo Alessandrini, Fabio Biondi, Frans Brüggen, Philippe Herreweghe, Manfred Honeck, Robert King, Andrew Manze, Marc Minkowski, Philip Pickett, Helmuth Rilling, Christophe Rousset, Jukka-Pekka Saraste, Jordi Savall et Robin Ticciati. Son importante discographie lui a valu des critiques élogieuses et, en 2012, une nomination aux Grammy Awards dans la catégorie du meilleur enregistrement vocal solo.

Pour plus d'informations, veuillez consulter www.mbkielland.com

Le ténor **Makoto Sakurada** a obtenu un diplôme de maîtrise de l'Université des arts de Tokyo et a également étudié en Italie avec Gianni Fabbrini, William Matteuzzi et Gloria Banditelli. Il se produit régulièrement, tant au disque qu'au concert, avec le Bach Collegium Japan. Actif en tant que soliste dans le répertoire des oratorios, il a également collaboré avec des chefs tels Jordi Savall, Philippe Herreweghe et Sigiswald Kuijken et des ensembles comme Europa Galante, La Venexiana et Il Giardino Armonico. Il a remporté le second prix au Concours International de musique ancienne de Bruges en 2002 et se produit de plus régulièrement à l'opéra.

Le baryton allemand **Christian Immler** a étudié avec Rudolf Piernay et a remporté en 2001 le Concours International Nadia et Lili Boulanger. Il travaille avec des chefs tels Marc Minkowski, Ivor Bolton, Philippe Herreweghe, William Christie, Daniel Harding et Nikolaus Harnoncourt dans des salles et des festivals aussi prestigieux que le Concertgebouw d'Amsterdam, le Wigmore Hall de Londres, le Festival de Salzbourg et les Proms de la BBC. À l'opéra, il s'est récemment produit au

Grand Théâtre de Genève et à l'Opéra-Comique de Paris tandis que ses enregistrements lui ont valu des critiques élogieuses. En 2014, Christian Immler était professeur de chant au Conservatoire de Lausanne.

Pour plus d'informations, veuillez consulter www.christianimmler.com



MASATO SUZUKI

REQUIEM, K 626

① I. Introitus: Requiem

Requiem aeternam dona eis, Domine,
et lux perpetua luceat eis.
Te decet hymnus, Deus, in Sion,
et tibi reddetur votum in Jerusalem:
Exaudi orationem meam,
ad te omnis caro veniet.
Requiem aeternam dona eis, Domine,
et lux perpetua luceat eis.

Grant them eternal rest, Lord,
and let perpetual light shine on them.
You are praised, God, in Zion,
and homage will be paid to You in Jerusalem.
Hear my prayer,
to You all flesh will come.
Grant them eternal rest, Lord,
and let perpetual light shine on them.

② II. Kyrie

Kyrie eleison
Christe eleison,
Kyrie eleison.

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

III. Sequentia

③ 1. Dies irae

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

Day of wrath, day of anger
will dissolve the world in ashes,
as foretold by David and the Sibyl.

Quantus tremor est futurus,
quando Judex est venturus,
cuncta stricte discussurus!

Great trembling there will be
when the Judge descends from heaven
to examine all things closely.

④ / ② 2. Tuba mirum

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

The trumpet will send its wondrous sound
throughout earth's sepulchres
and gather all before the throne.

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

Liber scriptus proferetur,
In quo totum continetur,
unde mundus judicetur.
Judex ergo cum sedebeat,
quidquid latet apparebit,
nil inultum remanebit.

Quid sum miser tunc dicturus?
Quem patronum rogaturus?
Cum vix justus sit securus.

Death and nature will be astounded,
when all creation rises again,
to answer the judgement.

A book will be brought forth,
in which all will be written,
by which the world will be judged.
When the judge takes his place,
what is hidden will be revealed,
nothing will remain unavenged.

What shall a wretch like me say?
Who shall intercede for me,
when the just ones need mercy?

5. Rex tremendae

Rex tremendae majestatis,
qui salvandos salvus gratis,
salva me, fons pietatis.

King of tremendous majesty,
who freely saves those worthy ones,
save me, source of mercy.

6. Recordare

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

Remember, kind Jesus,
my salvation caused your suffering;
do not forsake me on that day.

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

Faint and weary you have sought me,
redeemed me, suffering on the cross;
may such great effort not be in vain.

Juste judex ultionis,
donum fac remissionis
ante diem rationis.

Righteous judge of vengeance,
grant me the gift of absolution
before the day of retribution.

Ingemisco tamquam reus:
culpa rubet vultus meus:
Supplicanti parce Deus.

I moan as one who is guilty:
owning my shame with a red face;
suppliant before you, Lord.

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

You, who absolved Mary,
and listened to the thief,
give me hope also.

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

Inter oves locum praesta,
et ab haedis me sequestra,
statuens in parte dextra.

¶ 5. Confutatis

Confutatis maledictis,
flamnis acribus addictis,
Voca me cum benedictis.

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

§ 6. Lacrimosa

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

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

¶ 7. Amen

Amen.

IV. Offertorium

¶ 1. Domine Jesu

Domine Iesu Christe, Rex gloriae,
libera animas omnium fidelium
defunctorum de poenis inferni,
et de profundo lacu:
libera eas de ore leonis,
ne absorbeat eas tartarus,
ne cadant in obscurum,

My prayers are unworthy,
but, good Lord, have mercy,
and rescue me from eternal fire.

Provide me a place among the sheep,
and separate me from the goats,
guiding me to Your right hand.

When the accused are confounded,
and doomed to flames of woe,
call me among the blessed.

I kneel with submissive heart,
my contrition is like ashes,
help me in my final condition.

That day of tears and mourning,
when from the ashes shall arise,
all humanity to be judged.

Spare us by your mercy, Lord,
gentle Lord Jesus,
grant them eternal rest.

Amen.

Lord Jesus Christ, King of glory,
liberate the souls of the faithful,
departed from the pains of hell
and from the bottomless pit.
Deliver them from the lion's mouth,
lest hell swallow them up,
lest they fall into darkness.

sed signifer sanctus Michael
repreäsentet eas in lucem sanctam:
Quam olim Abrahae promisisti,
et semini ejus.

Let the standard-bearer, holy Michael,
bring them into holy light.
Which was promised to Abraham
and his descendants.

[1] 2. Hostias

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

Sacrifices and prayers of praise, Lord,
we offer to You.
Receive them in behalf of those souls
we commemorate today.
And let them, Lord, pass from death to life,
which was promised to Abraham
and his descendants.

[2] V. Sanctus

Sanctus, sanctus, sanctus,
Dominus Deus Sabaoth!
Pleni sunt coeli et terra gloria tua.
Osanna in excelsis.

Holy, Holy, Holy,
Lord God of Hosts.
Heaven and earth are full of Your glory.
Hosanna in the highest.

[3] VI. Benedictus

Benedictus qui venit in
nomine Domini,
Osanna in excelsis.

Blessed is He that cometh
in the name of the Lord.
Hosanna in the highest.

[4] VII. Agnus Dei

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

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

16 VIII. Communio

Lux aeterna

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

Requiem aeternam dona eis, Domine
et lux perpetua luceat eis.
cum sanctis tuis in aeternum,
quia pius es.

Let eternal light shine on them, Lord,
as with Your saints in eternity,
because You are merciful.

Grant them eternal rest, Lord,
and let perpetual light shine on them,
as with Your saints in eternity,
because You are merciful.

VESPERAE SOLENNES DE CONFESSORE, K 339

I. Dixit Dominus

Dixit Dominus Dominu meo: sede a dextris meis, donec
ponam inimicos tuos scabellum pedum tuorum.

Virgam virtutis tuae emittet Dominus ex Sion:
dominare in medio inimicorum tuorum.

Tecum principium in die virtutis tuae, in
splendoribus sanctorum: ex utero ante
luciferum genui te.

Juravit Dominus, et non poenitebit eum: Tu es sacerdos
in aeternum secundum ordinem Melchisedech.

Dominus a dextris tuis confregit
in die irae suae reges.

Judicabit in nationibus, implebit ruinas;
conquassabit capita in terra multorum.

De torrente in via bibet:
propter ea exaltabit caput.

Psalm 109 (110)

Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.
Sicut erat in principio, et nunc, et semper,
et in saecula saeculorum. Amen.

The Lord said unto my Lord, Sit thou at my right hand,
until I make thine enemies thy footstool.

The Lord shall send the rod of thy strength out of Zion:
rule thou in the midst of thine enemies.

Thy people shall be willing in the day of thy power,
in the beauties of holiness from the womb of the morning:
thou hast the dew of thy youth.

The Lord hath sworn, and will not repent,
Thou art a priest for ever after the order of Melchizedek.

The Lord at thy right hand shall strike through kings
in the day of his wrath.

He shall judge among the heathen, he shall fill the places with
the dead bodies; he shall wound the heads over many countries.

He shall drink of the brook in the way:
therefore shall he lift up the head.

Glory be to the Father, and to the Son, and to the Holy Ghost;
As it was in the beginning, is now, and ever shall be,
world without end. Amen.

¶ II. Confitebor

Confitebor tibi Domine, in toto corde meo,
in consilio justorum, et congregacione.

Magna opera Domini,
exquisita in omnes voluntates ejus.
Confessio et magnificientia opus ejus:
et justitia ejus manet in saeculum saeculi.

Memoriam fecit mirabilium suorum;
misericors et miserator et justus:
escam dedit timentibus se.

Memor erit in saeculum testamenti sui.
Virtutem operum suorum annuntiabit populo suo.

Ut det ilii haereditatem gentium:
Opera manuum ejus veritas et judicium.
Fidelia omnia mandata ejus:
confirmata in saeculum saeculi,
facta in veritate et aequitate.

Redemptionem misit Dominus populo suo:
mandavit in aeternum testamentum suum.
Sanctum et terribile nomen ejus:
initium sapientiae timor Domini.
Intellectus bonus omnibus facientibus eum:
laudatio ejus manet in saeculum saeculi.

Psalm 110 (III)

Gloria Patri...

¶ III. Beatus vir

Beatus vir, qui timet Dominum:
in mandatis ejus volet nimis.
Potens in terra erit semen ejus:
generatio rectorum benedicetur.

Gloria et divitiae in domo ejus:
et justitia ejus manet in saeculum saeculi.
Exortum est in tenebris lumen rectis:
misericors, et miserator, et justus.

Praise ye the Lord. I will praise the Lord with my whole heart, in the assembly of the upright, and in the congregation.

The works of the Lord are great,
sought out of all them that have pleasure therein.
His work is honourable and glorious:
and his righteousness endureth for ever.

He hath made his wonderful works to be remembered:
the Lord is gracious and full of compassion.

He hath given meat unto them that fear him:

he will ever be mindful of his covenant.

He hath shewed his people the power of his works,

that he may give them the heritage of the heathen.

The works of his hands are verity and judgment;
all his commandments are sure.

They stand fast for ever and ever,
and are done in truth and uprightness.

He sent redemption unto his people:
he hath commanded his covenant for ever:
holy and reverend is his name.

The fear of the Lord is the beginning of wisdom:
a good understanding have all they that do his
commandments: his praise endureth for ever.

Glory be to the Father...

Blessed is the man that feareth the Lord,
that delighteth greatly in his commandments.
His seed shall be mighty upon earth:
the generation of the upright shall be blessed.

Wealth and riches shall be in his house:
and his righteousness endureth for ever.
Unto the upright there ariseth light in the darkness:
he is gracious, and full of compassion, and righteous.

Jucundus homo qui miseretur et commodat;
disponet sermones suos in iudicio;
quia in aeternum non commovebitur.
In memoria aeterna erit justus:
ab auditio mala non timebit.
Paratum cor ejus sperare in Domino,
non commovebitur donec
despiciat inimicos suos.

Dispersit, dedit pauperibus:
iustitia ejus manet in saeculum saeculi:
cornu ejus exaltabitur in gloria.
Peccator videbit et irascetur, dentibus suis
fremet et tabescet: desiderium peccatorum peribit.

Psalm 111 (112)

Gloria Patri...

¶ IV. Laudate pueri

Laudate pueri Dominum: laudate nomen Domini.
Sit nomen Domini benedictum,
ex hoc nunc et usque in saeculum.
A solis ortu usque ad occasum,
laudabile nomen Domini.
Excelsum super omnes gentes Dominus,
et super coelos gloria ejus.
Quis sicut Deus noster, qui in altis habitat,
et humilia respicit in coelo et in terra?
Suscitans a terra inopem,
et de stercore erigens pauperem.
Ut collocet eum cum principibus,
cum principibus populi sui.
Qui habitare facit sterilem in domo,
matrem filiorum laetantem.

Psalm 112 (113)

Gloria Patri...

A good man sheweth favour, and lendeth:
he will guide his affairs with discretion.
Surely he shall not be moved for ever:
the righteous shall be in everlasting remembrance.
He shall not be afraid of evil tidings:
his heart is fixed, trusting in the Lord.
His heart is established, he shall not be afraid,
until he see his desire upon his enemies.

He hath dispersed, he hath given to the poor;
his righteousness endureth for ever;
his horn shall be exalted with honour.
The wicked shall see it, and be grieved; he shall gnash with
his teeth, and melt away: the desire of the wicked shall perish.

Glory be to the Father...

Praise, O ye servants of the Lord, praise the name of the Lord.
Blessed be the name of the Lord
from this time forth and for evermore.
From the rising of the sun unto the going down of the same
the Lord's name is to be praised.
The Lord is high above all nations,
and his glory above the heavens
Who humbleth himself to behold the things
that are in heaven, and in the earth!
He raiseth up the poor out of the dust,
and liftest the needy out of the dunghill;
That he may set him with princes,
even with the princes of his people.
He maketh the barren woman to keep house,
and to be a joyful mother of children.

Glory be to the Father...

20 V. Laudate Dominum

Laudate Dominum omnes gentes:
laudate eum omnes populi.
Quoniam confirmata est super nos misericordia ejus:
et veritas Domini manet in aeternum.

Psalm 116 (117)

Gloria Patri...

21 VI. Magnificat

Magnificat anima mea Dominum, et exsultavit spiritus
meus in Deo salutari meo. Quia respexit humilitatem
ancillae suea: ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes
generationes.

Quia fecit mihi magna qui potens est,
et sanctum nomen ejus.
Et misericordia ejus a progenie inprogenies
timentibus eum.
Fecit potentiam in brachio suo:
dispersit superbos mente cordis sui.
Deposuit potentias de sede,
et exaltavit humiles.

Esurientes implevit bonis:
et divites dimisit inanes.
Suscepit Israel puerum suum,
recordatus misericordiae suea.
Sicut locutus est ad patres nostros,
Abraham et semini ejus in saecula.

Luke 1, 45–56

Gloria Patri...

O praise the Lord, all ye nations:
praise him, all ye people.
For his merciful kindness is great toward us:
and the truth of the Lord endureth for ever.

Glory be to the Father...

My soul doth magnify the Lord, and my spirit hath rejoiced
in God my Saviour. For he hath regarded the low estate of
his handmaiden: for, behold, from henceforth all generations
shall call me blessed.

For he that is mighty hath done to me great things;
and holy is his name.
And his mercy is on them that fear him
from generation to generation.
He hath shewed strength with his arm;
he hath scattered the proud in the imagination of their hearts.
He hath put down the mighty from their seats,
and exalted them of low degree.
He hath filled the hungry with good things;
and the rich he hath sent empty away.
He hath holpen his servant Israel,
in remembrance of his mercy;
As he spake to our fathers,
to Abraham, and to his seed for ever.

Glory be to the Father...



BACH complete cantatas masaaki suzuki collegium japan

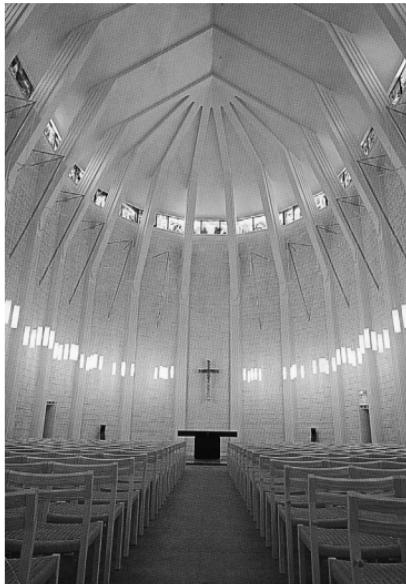
In classical music, one of the most monumental tasks that anyone could undertake is that of recording the complete church cantatas by J.S. Bach. Masaaki Suzuki and his Bach Collegium Japan recorded the first instalment of their cycle in 1995. In 2013, 18 years, 55 discs and 193 cantatas later, a great adventure was brought to a close. For further details, please visit www.bis.se

“With Suzuki you can hear Bach’s heart beat...” International Record Review

„Genau so stellt man sich eine Bach-Interpretation vor.“ Fono Forum

« Une remarquable exploration de l’univers spirituel de Bach. » Répertoire

‘A set for the ages...’ Fanfare



KOBE SHOIN WOMEN'S UNIVERSITY CHAPEL

The Shoin Women's University Chapel was completed in March 1981. It was built with the intention that it should become the venue for numerous musical events, in particular focusing on the organ. The average acoustic resonance of the empty chapel is approximately 3·8 seconds, and particular care has been taken to ensure that the lower range does not resound for too long. Containing an organ by Marc Garnier built in the French baroque style, the chapel houses concerts regularly.

THIS RECORDING HAS RECEIVED GENEROUS SUPPORT FROM:

Hiroshi Aoki	Marie-Thérèse Noriko Nakamura
Setsuko Hashimoto	Teruko Ohuchi
Koshi Hattori	Masayuki Ooba
Tamon Higuchi	Tsutomu Saito
High Land Office Co.	Syozo Sato
Shoji Iseki	Sendai Bach Collegium Club
Hisahiro Kanayama	Sanya Suzuki
Akio Kataoka	Kazuhiko Takeo
Makoto Kitamura	Kyoko Tsuruta
Tomoko Kumagai	Shigeki Ueno
Kanji Miyajima	Johannes van der Kouwe
Yasuo Mizutani	Yasuhsisa Watanabe
Nagoya Bach Collegium Club	Takemasa Yabuuchi

The music on this Hybrid SACD can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

Special thanks to Kobe Shoin Women's University

www.bach.co.jp/

RECORDING DATA

Recording: December 2013 at the Kobe Shoin Women's University Chapel, Japan
Producer: Jens Braun (Take5 Music Production)
Sound engineer: Hans Kipfer (Take5 Music Production)
Tuning: Akimi Hayashi

Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.
Original format: 24-bit / 96 kHz

Post-production: Editing and mixing: Jens Braun
Executive producers: Robert Suff, Robert von Bahr

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover texts: © Christoph Wolff, Horst A. Scholz, Masato Suzuki 2014
Translations: Andrew Barnett (English); Jean-Pascal Vachon (French)
Background images: Iron textures, bfgfons.com
Cover design: David Kornfeld
Additional images: photos of Carolyn Sampson, Christian Immler, Masato Suzuki and Masaaki Suzuki © Marco Borggreve;
photo of Marianne Beate Kielland © Espen Mortensen; photo of Makoto Sakurada © Ribaltaluce Studio
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30
info@bis.se www.bis.se

BIS-2091 SACD © & © 2014, BIS Records AB, Åkersberga.



CAROLYN SAMPSON | MARIANNE BEATE KIELLAND
MAKOTO SAKURADA | CHRISTIAN IMMLER

BIS-2091