

deutsche  
harmonia  
mundi

NH

MOZART REQUIEM

NIKOLAUS HARNONCOURT

CONCENTUS MUSICUS WIEN

ARNOLD SCHOENBERG CHOR

CHRISTINE SCHÄFER

BERNARDA FINK

KURT STREIT

GERALD FINLEY

UNAUTHORIZED COPYING IS PUNISHABLE UNDER FEDERAL LAW. · © & © 2004 BMG ARIOLA CLASSICS GMBH, MADE IN THE EU. · [DDD] / [STEREO] · BIEM · GEMA · MOPS · 82876 58706 2

WOLFGANG AMADEUS MOZART

# REQUIEM

IN D MINOR, K.626 (UNFINISHED)

COMPLETED BY FRANZ XAVER SÜSSMAYR IN EW, REVISED EDITION BY FRANZ BEYER!



**DSD**  
Direct Stream Digital  
SACD Surround

  
SUPER  
AUDIO CD  
SACD Stereo

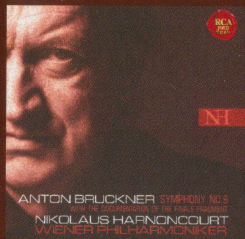
  
CD Audio

NIKOLAUS HARNONCOURT  
CONCENTUS MUSICUS WIEN · ARNOLD SCHOENBERG CHOR  
CHRISTINE SCHÄFER · BERNARDA FINK · KURT STREIT · GERALD FINLEY



also available:

82876 58705 2

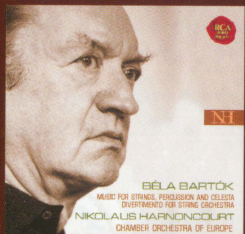


**BRUCKNER: Symphony No. 9**

CD: Workshop Concert with Bruckner's original fragments of the Finale (first recording)

SACD: Symphony No. 9 (movements 1-3)

Nikolaus Harnoncourt · Wiener Philharmoniker  
2 SACD/CD 82876 54332 2



**BARTÓK: Music for Strings, Percussion and Celesta ·**

Divertimento for String Orchestra

Nikolaus Harnoncourt  
Chamber Orchestra of Europe  
CD 82876 60353 2



**SMETANA: Má Vlast**

Nikolaus Harnoncourt  
Wiener Philharmoniker  
2 CD 82876 54331 2



**HAYDN: Die Schöpfung**

Röschmann · Schade · Gerhaer  
Nikolaus Harnoncourt  
Arnold Schoenberg Chor  
Concentus Musicus Wien  
2 CD 82876 58340 2

BMG Classics is a unit of BMG Music. © & © 2004 BMG Ariola Classics GmbH. Manufactured and distributed by BMG Distribution, a unit of BMG Music, 1540 Broadway, New York, NY 10036. All rights reserved. Printed in the USA.

[www.bmgclassics.com](http://www.bmgclassics.com)

deutsche  
harmonia  
mundi

BMG  
CLASSICS

deutsche  
harmonia  
mundi



NH

MOZART REQUIEM

NIKOLAUS HARNONCOURT

CONCENTUS MUSICUS WIEN

ARNOLD SCHOENBERG CHOR

CHRISTINE SCHÄFER

BERNARDA FINK

KURT STREIT

GERALD FINLEY

# WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756–1791)

## REQUIEM IN D MINOR, K.626 (UNFINISHED)

COMPLETED BY FRANZ XAVER SÜSSMAYR (1766–1803) INEW, REVISED EDITION BY FRANZ BEYER

- |    |  |      |
|----|--|------|
|    | <b>I Introitus</b>                           |      |
| 1  | Requiem (Chor, Sopran)                       | 4.57 |
|    | <b>II Kyrie</b>                              |      |
| 2  | Kyrie (Chor)                                 | 2.56 |
|    | <b>III Sequentia</b>                         |      |
| 3  | Dies irae (Chor)                             | 1.50 |
| 4  | Tuba mirum (Sopran, Alt, Tenor, Bass)        | 3.52 |
| 5  | Rex tremendae (Chor)                         | 1.58 |
| 6  | Recordare (Sopran, Alt, Tenor, Bass)         | 6.19 |
| 7  | Confutatis (Chor)                            | 2.35 |
| 8  | Lacrimosa (Chor)                             | 3.07 |
|    | <b>IV Offertorium</b>                        |      |
| 9  | Domine Jesu (Chor, Sopran, Alt, Tenor, Bass) | 3.50 |
| 10 | Hostias (Chor)                               | 3.02 |
|    | <b>V Sanctus</b>                             |      |
| 11 | Sanctus (Chor)                               | 1.19 |
|    | <b>VI Benedictus</b>                         |      |
| 12 | Benedictus (Chor, Sopran, Alt, Tenor, Bass)  | 5.20 |
|    | <b>VII Agnus Dei</b>                         |      |
| 13 | Agnus Dei (Chor)                             | 3.25 |
|    | <b>VIII Communio</b>                         |      |
| 14 | Lux aeterna (Chor, Sopran)                   | 5.45 |

MOZART REQUIEM: THE ORIGINAL MANUSCRIPT is to be found as a CD-Rom track on this SACD – *Introitus* and *Kyrie* as written by Mozart; *Sequence* and *Offertory* in fragmentary form.

CHRISTINE SCHÄFER, SOPRANO  
BERNARDA FINK, ALTO  
KURT STREIT, TENOR  
GERALD FINLEY, BASS

ARNOLD SCHOENBERG CHOR  
CHORUS MASTER: ERWIN ORTNER

CONCENTUS MUSICUS WIEN

NIKOLAUS HARNONCOURT

RECORDED LIVE at the Großer Musikvereinssaal Wien, Austria, November 27–December 1, 2003

Recorded with high-resolution surround technology for SACD

Diese Produktion entstand in Zusammenarbeit mit dem/This recording was produced in co-operation with

**ORF**

Recording producer: Friedemann Engelbrecht · Sound engineers: Michael Brammann, Josef Schütz (ORF)  
Surround mix & digital editing: René Möller, Teldex Studio Berlin  
Executive producer: Christian Leins · Product management: Nicola Kremer

Design & booklet editing: Christine Schweitzer, Köln, [www.schweitzer-design.de](http://www.schweitzer-design.de)

(Cover photo: Marco Borggreve, booklet photos: Dieter Nagl)

Total time: 50.15

*Teldex Studio Berlin und Nikolaus Harnoncourt sind durch über dreißig Jahre Zusammenarbeit und viele hundert Aufnahmen eng verbunden. Die Kombination aus modernster Aufnahmetechnik, einer state of the art Surround-Regie sowie der legendären Akustik des 450m<sup>2</sup> großen Aufnahmesaals machen Teldex Studio Berlin zu einer der größten und vielseitigsten Musikproduktionsstätten Europas. For more than thirty years Teldex Studio Berlin and Nikolaus Harnoncourt have closely cooperated in the making of hundreds of recordings. With the combination of the latest recording technique, a state of the art surround-control room and the legendary 450m<sup>2</sup> recording hall, Teldex Studio Berlin is one of the largest and most versatile music production centers in Europe.*

**teldex**  
Studio Berlin

Teldex Studio Berlin · Finckensteinalle 36 · D-12205 Berlin · Tel.: +49.30.843 901-0 · Fax.: +49.30.843 901-49  
Info@teldexstudio.de · www.teldexstudio.de

## MOZART AND HIS REQUIEM: A MUSICIAN'S REFLECTIONS AND FEELINGS

BY NIKOLAUS HARNONCOURT

It is undeniably tempting to speculate what course Mozart's music would have taken if he hadn't died such a tragically early death. A 70-year-old Mozart would have been a vigorous contemporary of Beethoven and Schubert, of Weber and the young Mendelssohn. One can well imagine that these composers might have written different music if they had had Mozart looking over their shoulder, as it were. Not only musical history, but probably world history, too, would have evolved differently: Mozart would probably have been the musical focus of the Congress of Vienna, instead of Beethoven...

The great works that Wolfgang Amadeus Mozart penned in the last months of his life point the way—the Clarinet concerto, *Zauberflöte*, *La clemenza di Tito* and the Requiem: the tonal language becomes more succinct, the melodies more 'catchy', the harmonies and the overall sound more 'Romantic'. A significant contribution in this respect is made by the clarinets, whose soft tone, capable as it is of modulation, blends with the sounds of the horns and the strings much better than the customary oboes. In the 19<sup>th</sup> century, clarinets were actually used in many symphonies in place of the oboes called for in the score, in order to create this 'Romantic' sound. In the Requiem, Mozart specifies bassett horns in F—a newly-developed type of clarinet whose veiled, dark sound is heard in the opening bars, and which Mozart returns to time and again as a source of peace and comfort after the outbursts of the choir, of the trumpets and trombones. (These are just my own impressions I am describing here, I'm not attempting a musicological analysis.)

The appearance of the great G minor Symphony expressed clearly what had already been hinted at before—in the chamber music, in the death quartet in *Idomeneo*: a glance into the dark recesses of the soul that was 'unheard of' in the music of Mozart's day. This new tonal language was felt to be so shocking that the Swiss composer and publisher Hans Georg Nägeli (1773–1836) wondered whether one should even expose the public to it! This Symphony in the 'death key' of G minor had a decisive influence



Nikolaus Harnoncourt and the Concentus Musicus Wien

on my own career: time after time in my days as an orchestral musician, I was forced to play it in such harmless and sugary interpretations that in the end I couldn't bear this misunderstanding of Mozart's music any longer: I had no choice but to leave the orchestra and take up the baton myself!

Mozart's Requiem had an overwhelming effect from the outset—on concert audiences, of course, but also on generations of composers. Even Beethoven, who was himself nothing if not a radical musical spirit, found it “too wild and terrible”. He was going to write one himself, but more “conciliatory” in manner. Today, we are surprised at such reactions, for we hardly expect to find such devastation and terror even in Mozart's most shattering works (there is a parallel here to the reception of the G minor Symphony). The best part of a century later, Bruckner still regarded the Requiem as a model and an unattainable masterpiece that he quoted time after time in his symphonies—e.g., the harmonic sequence of four bars with which the autograph score of the *Lacrimosa* ends on the words “qua resurget ex favilla judicandus homo reus”, or the opening motif of the *Introitus* in the woodwind and in the chorus “Requiem aeternam”. This unbroken effect, indeed popularity, over a period of more than 200 years is something I can't explain, and it affects me too on an entirely personal level.

I had already played the Requiem in the orchestra when I was but a child, and was deeply moved. Why? Many listeners have the same experience; this is haunting music, a work that literally ‘gets under your skin’, no matter what objections the musicologists and Mozart experts may voice about the fragmentary character of the piece or about Süßmayr's inadequate completion of the score. Most of the additional music undoubtedly has its roots in Mozart—Süßmayr must have had sketches or other information at his disposal, otherwise real Mozartian thematic and harmonic cross-references would not have been possible, these would have been beyond Süßmayr's abilities. (To give a couple of examples of what I mean: the bass in the *Agnus Dei* is an enlargement of the Requiem theme; the interval steps of the *Hosanna* correspond to those of the *Recordare*; and the melody of the *Sanctus* corresponds to

that of the *Dies Irae*.) Süßmayr's mistakes have been corrected as far as possible in Franz Beyer's edition, but Beyer deliberately refrained from adding any newly-composed music. Thus we have to go without the *Amen* fugue (at the end of the *Lacrimosa*) as the conclusion of the *Dies Irae* sequence.

There's one more thing I'd like to point out. In nearly all other cases, Mozart's music is conspicuously independent of his biography. The great composer wrote sad or light-hearted works irrespective of his own state of mind; this much is convincingly conveyed in Hildesheimer's book on Mozart. But the Requiem seems to be the exception that proves the rule: in the truly terrifying *Dies Irae* sequence, for example, the composer's fortunes are reflected so movingly in the music that the personal relevance cannot be missed (e.g. *Recordare*: “statuens in parte dextra”; *Confutatis*: “gere curam mei finis”). Anyone who listens to this marvellous work cannot help but feel this identification, and that may well be the ultimate reason for the incredible effect that the Mozart Requiem has.

© 2004, Nikolaus Harnoncourt

## WOLFGANG AMADÉ MOZART: REQUIEM IN D MINOR, K.626 (UNFINISHED)

COMPLETED BY FRANZ XAVER SÜSSMAYR IN EW, REVISED EDITION BY FRANZ BEYER

As is well known, the Requiem was written to an anonymous commission of Count Franz von Walsegg: the Count wanted to have it performed in a memorial service for his wife Anna, who had died at an early age. He paid well for the deal: 25 ducats down payment and another 25 upon delivery. Unfortunately, Mozart died before the work was finished. What was to be done? Mozart's widow Constanze was hardly in a position to repay the down payment and urgently needed the second instalment. 50 ducats were equivalent to 225 guilders, which was more than the composer earned in three months. Mozart died on 5<sup>th</sup> December 1791, and only five days later, parts of the fragmentary work were performed at his own memorial service. The parts concerned were the *Introitus* and the *Kyrie*, the instrumentation of which was completed by Mozart's oldest pupil Franz

Jacob Freystädtler and his young secretary and copyist Franz Xaver Süßmayr (1766–1803). On 21<sup>st</sup> December, the young Joseph Eybler, whom Mozart had held in high esteem, acknowledged receipt of the autograph score with the obligation to complete it by Lent 1792—that gave him just two months. It wasn't long before he gave up again for reasons unknown; he had completed the orchestration of roughly half the work, including part of the *Lacrimosa*. He was succeeded on the tricky project by the Abbé Maximilian Stadler, from whose pen orchestration of parts of the *Offertorium* have survived. But Stadler, too, soon threw in the towel.

Süßmayr, of whom we know that Mozart didn't think much as a composer, was only brought in at the last minute. Constanze may only have chosen him for his ability to imitate Mozart's handwriting with a striking resemblance to the original. Süßmayr completed the score by the end of February 1792, and imitated the deceased composer's writing on the cover: the Count had ordered a piece by Mozart, and that was what he was going to get! The delighted recipient immediately set about making his own copy of the score, on which he then placed his own name as author of the piece... This marked the beginning of a con game that continues to this day, for countless concert programmes and CD booklets refer to "Mozart's Requiem" and not, as would be correct, "Requiem fragment"; moreover, generally no mention is made of the musicians who completed the work. Mozart himself would doubtless have had no objection to the idea of someone else finishing what he had started—such dogmatic concepts as 'fidelity to the original', 'authenticity', 'final version' or 'completion' did not exist in his day: these were a product of Romantic aesthetics. But it's only fair to record the fact that Mozart himself did not plan to publish the work under his own name at all; he was acting merely as ghostwriter for the anonymous Count Walsegg...

To understand whether and how it was possible to complete the Requiem, it is helpful to have an idea of how Mozart went about composing: he seems to have only made actual sketches for individual passages, part-leading, and harmonic progressions. Thus the autograph represents the original score in its first stage, with fully written-out vocal parts and Basso Continuo. Mozart occasionally made notes on instrumentation in a

kind of shorthand, and wrote out the beginnings of movements and the transitions between them. The next steps were orchestrating the violins and violas, adding the wind sections and the timpani, and finally the completion of the work. But Mozart did not live long enough to do all this. The score available in facsimile breaks off after the fugue "Quam olim Abrahae", i.e. with the end of the *Offertorium*. The legend that Mozart died after the eighth bar of the *Lacrimosa* is precisely that; he was actually going to add an "Amen" fugue at that point. A sketch of this was rediscovered in 1960 by Wolfgang Plath in one of the Berlin libraries (Deutsche Staatsbibliothek). Mozart would doubtless only have completed the closing part of the *Lacrimosa* that leads into the fugue after he had written out the fugue in full. The *Sanctus*, the *Benedictus* and the *Agnus Dei* came from Süßmayr's pen, but it is possible that he made use of sketches in the process that have since been lost, and he may even have been following an instruction from Mozart himself to repeat the *Kyrie* fugue at the end with a different text.

Anyone keen to see where in Süßmayr's additions traces of Mozart might be found, would do best to start with the bass and the choral parts, which Mozart used as his starting-point for the compositional structure, and which are clearly laid out in every piano score. The strongest argument in Mozart's favour here is the use of motifs from earlier parts in order to forge stronger inner unity—a technique that Süßmayr himself had not mastered, as is clear from his surviving compositions. Scholars who set about analysing the work established early on that the beginning of the *Agnus Dei* in the choral bass quite audibly quotes the work's main theme from the *Introitus*. The choral soprano from the opening of the *Sanctus* is nothing but a major variant of the *Dies Irae* in augmented form, while the theme of the *Osanna* fugue is a variant of the closing fugue of the *Offertorium* "Quam olim Abrahae". The opening of the *Benedictus* has been identified as a theme that Mozart had jotted down in the exercise book of his pupil Barbara Ployer. Moreover, towards the end a solemn figure that the composer might well have planned to form a bridge leading back to the *Osanna* fugue makes its appearance—a figure that appears earlier in similar form in the *Introitus* at the words "Et lux perpetua".

Süßmayr's completion of the Requiem has often been the subject of criticism. In



Christine Schäfer, Bernarda Fink, Kurt Streit, Gerald Finley,  
and the Arnold Schoenberg Chor

his essential study *Mozart's Requiem* (Kassel, 1991), Christoph Wolff summed up the body of criticism thus: "The results of his compositional activity turn out to be a peculiar mixture of surprisingly good ideas and the inadequate execution thereof, not to mention possible half-understood or misunderstood references meant to help the listener find his way around. His additions certainly did not produce a homogeneous score. He had neither the time, the interest nor the technical qualifications to respond to the contrapuntal challenge. Süßmayr was without doubt a versatile and adroit assistant and an experienced composer, but he was by no means a real master, and in fact Constanze regarded him as just one of Mozart's pupils—this was obviously the reason why Mozart's widow did not immediately turn to Süßmayr with the unfinished work". On the other hand, Wolff reminds us quite rightly that "This invaluable historic document represents not only the sole surviving and accessible source for the music that Süßmayr composed and added, it is also absolutely the only source that offers us the chance to uncover musical ideas that originated with Mozart". And for the same reason, Nikolaus Harnoncourt also uses the version completed by Süßmayr—but in the new critical edition by Franz Beyer, which carefully corrects technical mistakes made by Süßmayr, but leaves the compositional structure untouched.

According to the surviving material, however, the minimally orchestrated score breaks off after the *Hostias* with the instruction in Mozart's own hand "Quam olim da capo". The last 247 bars were added by Süßmayr, even if he received instructions from Mozart or—according to Constanze—was supplied with "bits of paper". What's more, we cannot rule out the possibility that Mozart himself would have composed the finale differently, even if the surviving text documents, as Christoph Wolff tells us, appear to cautiously confirm the repetition of the *Kyrie* fugue at the end as being at Mozart's behest. Nonetheless, what many people have grown to love as "The Mozart Requiem" remains, objectively speaking, a stopgap solution, namely a work, only two-thirds of whose musical substance is indisputably by Mozart; a work that breaks off a long way before the end, and which is traditionally heard in concert and on record in a version completed by someone else. For honesty's sake, at the very least, it's really high time to bid farewell to a legend that we have grown fond of and to admit that there is actually no such work as "The Mozart Requiem".



MOZART UND SEIN REQUIEM:  
ÜBERLEGUNGEN UND EMPFINDUNGEN EINES MUSIKERS

VON NIKOLAUS HARNONCOURT

Wohin wäre es wohl mit der Musik Mozarts gegangen, wenn er nicht so tragisch und unerwartet früh gestorben wäre? Ein 70-jähriger Mozart wäre ja ein vitaler Zeitgenosse Beethovens und Schuberts, Webers und des jungen Mendelssohn gewesen. Man kann sich durchaus vorstellen, dass diese anders komponiert hätten, wenn ihnen ein Mozart gleichsam über die Schulter geschaut hätte. Nicht nur die Musikgeschichte, wohl auch die Weltgeschichte hätte andere Wege gefunden: Statt Beethoven wäre wahrscheinlich Mozart der musikalische Mittelpunkt des Wiener Kongresses gewesen...

Die großen Werke, die er in seinen letzten Lebensmonaten schrieb, zeigen uns wohl die Richtung – das Klarinettenkonzert, die *Zauberflöte*, *La clemenza di Tito* und eben das Requiem: Die Klangsprache wird knapper, eingängiger, die Harmonik und das Klangbild „romantischer“. Dazu tragen wesentlich die Klarinetten bei, deren weicher, modulationsfähiger Ton viel mehr mit dem Horn-Streicher-Klang verschmilzt als der gewohnte Oboen-Klang. Im 19. Jahrhundert verwendete man wegen dieses romantischen Klanges bei vielen Sinfonien, die eigentlich für Oboen komponiert waren, Klarinetten. Im Requiem sind es Bassethörner in F, eine neu entwickelte Klarinettenart, deren verschleierter dunkler Klang schon den Beginn charakterisiert, und zu dem Mozart nach den Ausbrüchen des Chores, der Trompeten und Posaunen immer wieder zurückkehrt – beruhigend, tröstend. (Ich will hier Eindrücke schildern, keine musikwissenschaftlichen Analysen anstellen.)

Seit der großen g-moll-Sinfonie wird eine neue Dimension offenkundig, die sich schon vorher angekündigt hatte – etwa in der Kammermusik, im Todesquartett des *Idome-neo* – : Der Blick in seelische Abgründe, wie er damals in der Musik noch „unerhört“ war. Man empfand diese neue Klangsprache als derart schockierend, dass gefragt

wurde (Hans Georg Nägeli), ob man den Hörer einer solchen überhaupt aussetzen dürfe! Diese Sinfonie in der Todestonart g-moll hat meinen Lebensgang entscheidend beeinflusst: Ich musste sie als Orchestermusiker immer wieder in lieblich-harmlosen Interpretationen spielen, die mir als Missverständnis derart unerträglich wurden, dass ich das Orchester verlassen und selbst die Initiative ergreifen musste.

Die Wirkung von Mozarts Requiem war von Anfang an gewaltig – auf den Hörer, aber auch auf Generationen von Komponisten. So fand es etwa Beethoven, der ja selbst ein radikaler, wilder Klangredner war „...zu wild und furchtbar...“. Er wollte selbst eines schreiben, aber „in versöhnendem Geiste“. Über solche Reaktionen wundern wir uns heute, weil wir selbst in Mozarts erschütterndsten Werken kaum so Aufwühlendes und Erschreckendes zu hören erwarten (hier liegt eine Parallele zur Rezeption der g-moll Sinfonie). Noch Bruckner sah das Requiem als Vorbild und unerreichbares Meisterwerk an, auf das er in Zitat in seinen Sinfonien immer wieder zurückkam – etwa die Harmoniefolge der vier Takte, mit denen das Autograph des *Lacrimosa* endet, zu den Worten „qua resurget ex favilla judicandus homo reus“, oder das Eingangsmotiv des *Introitus* in den Holzbläsern und im Chor „requiem aeternam“. Diese über mehr als 200 Jahre ungebrochene Wirkung, ja Popularität ist mir unerklärlich; sie betrifft auch mich, ganz persönlich.

Das Requiem habe ich bereits als Kind im Orchester gespielt und war tief bewegt... Warum? Viele Hörer empfinden ähnlich. Das Werk geht einfach „unter die Haut“ –, da kann die Musikwissenschaft und der Mozart-Experte noch so viele Einwände vorbringen über den Fragmentcharakter oder die nicht adäquaten Ergänzungen Süßmayrs. Ich will hier diese Diskussion nicht weiterführen, nur einfach bemerken. In der Hauptsache gehen die Ergänzungen sicherlich auf Mozart zurück, Süßmayr hatte da wohl Skizzen oder sonstige Informationen; echt mozartische thematische und harmonische Verklammerungen (der Bass des *Agnus Dei* ist eine Vergrößerung des Requiem-Themas, die Intervallschritte des *Hosanna* entsprechen dem *Recordare*, die Melodie des *Sanctus* dem *Dies Irae* etc.) wären sonst nicht möglich; dafür hätte die aus Süßmayrs Kompositionen bekannte Kapazität nicht gereicht. Die Fehler

Süßmayrs wurden in der Ausgabe von Franz Beyer soweit als möglich korrigiert, aber es wurde bewusst nichts Neues hinzukomponiert. So müssen wir eben auf die *Amen-Fuge* (am Ende des *Lacrimosa*) als Abschluss der *Dies Irae*-Sequenz verzichten.

Auf eines möchte ich aber noch hinweisen. Mozarts Musik und seine Biographie sind sonst immer auffallend unabhängig voneinander. Der große Künstler schafft traurige oder heitere Werke, wie immer er sich auch persönlich fühlen mag; das ist in Hildesheimers *Mozart*-Buch sehr überzeugend dargestellt. Das Requiem scheint die einzige Ausnahme zu sein: So sind in der so furchterregenden, angstmachenden *Dies Irae*-Sequenz die persönlichen Wendungen in einer derart ergreifenden Art komponiert, dass der Ich-Bezug unüberhörbar ist (u. a. *Recordare*: „statuens in parte dextra“; *Confutatis*: „gere curam mei finis“). Diese Identifikation spürt wohl jeder Hörer, sie mag der letzte Grund für die unglaubliche Wirkung dieses Werkes sein.

© 2004, Nikolaus Harnoncourt

#### WOLFGANG AMADÉ MOZART: REQUIEM D-MOLL KV 626 (UNVOLLendet)

VERVOLLSTÄNDIGUNG: FRANZ XAVER SÜSSMAYR IBEREINIGTE NEUAUSGABE VON FRANZ BEYER

Das Requiem war bekannterweise eine anonyme Auftragsarbeit des Grafen Franz von Walsegg, der es in einem Gedenkgottesdienst für seine jung verstorbene Gattin Anna aufführen lassen wollte. Für den Deal hatte er gut gezahlt – 25 Dukaten Anzahlung, weitere 25 Dukaten bei Lieferung. Dummerweise starb Mozart vor der Fertigstellung. Guter Rat war teuer: Witwe Constanze hätte die Anzahlung kaum zurückzahlen können und war auf die Resteinnahme angewiesen. 50 Dukaten waren 225 Gulden und somit mehr, als Mozart in drei Monaten verdiente. Am 5. Dezember 1791 starb Mozart; am 10. Dezember wurden bereits Teile des Fragments in seinem Gedenkgottesdienst aufgeführt. Dabei handelte es sich um *Introitus* und *Kyrie*, deren Instrumentation von Mozarts ältestem Schüler Franz Jacob Freystädler und Mozarts jungem Sekretär und Copisten Franz Xaver Süßmayr (1766–1803) vervollständigt wurde. Am 21. Dezember quittierte der junge, von Mozart hoch geschätzte Joseph Eybler den Empfang des

Autographs mit der Verpflichtung zur Fertigstellung bis zur Mitte der Fastenzeit 1792, also in nur etwa zwei Monaten. Der gab aus unbekanntem Grund und zu einem unbekanntem Zeitpunkt bald wieder auf; er hatte etwa die Hälfte des Stücks fertig instrumentiert und war bis in das *Lacrimosa* hineingekommen. Danach wurde Abbé Maximilian Stadler um die Weiterführung gebeten; von ihm sind Instrumentations-Arbeiten im *Offertorium* erhalten. Offenbar gab auch Stadler bald wieder auf.

Erst in letzter Minute wurde Süßmayr hinzugezogen, von dem als Komponisten Mozart bezeugtermaßen nicht viel hielt. Constanze hatte ihn vielleicht überhaupt nur ausgewählt, weil er Mozarts Handschrift täuschend ähnlich nachahmen konnte. Er stellte schließlich die Partitur bis Ende Februar 1792 fertig und imitierte auf dem Titelblatt Mozarts Handschrift: Der Graf hatte ja ein Mozart-Stück bestellt und sollte auch eins bekommen! Der erfreute Empfänger schrieb die Partitur sogleich eigenhändig ab und setzte nun seinerseits den eigenen Namen als Autor darauf... Damit begann ein Etikettenschwindel sondergleichen, der bis heute anhält, denn in zahllosen Programmen und CD-Booklets heißt es stets „Mozarts Requiem“, nicht – richtiger – „Requiem-Fragment“; meist werden auch die Vervollständiger unterschlagen. Gegen eine Vervollständigung aus zweiter Hand hätte Mozart zwar sicher nichts einzuwenden gehabt (damals existierten dogmatische Konzepte romantischer Ästhetik wie „Werktreue“, „Fassung letzter Hand“, „Authentizität“ oder „Vollendung“ noch nicht), doch muss festgehalten werden, dass Mozart selbst überhaupt keine Veröffentlichung des Werkes unter seinem Namen vorgesehen hatte; er fungierte ja lediglich als Ghostwriter des für ihn anonymen Grafen Walsegg...

Um zu verstehen, ob und wie sich das Requiem vervollständigen ließ, ist die Kenntnis von Mozarts Vorgehensweise beim Komponieren hilfreich: Skizzen im eigentlichen Sinne machte er sich wohl nur zu einzelnen Passagen, Stimmführungen, harmonischen Verläufen. Das Autograph ist mithin die bereits im Entstehen befindliche Original-Partitur in ihrer ersten Arbeitsstufe, dem ausgearbeiteten Vokalsatz und Generalbass. Gelegentlich notierte Mozart in einer Art Kurzschrift Hinweise zur Ausinstrumentierung und setzte Satzanfänge und Überleitungen aus. Die nächsten Stufen wären das Instrumentieren der Violinen und Bratschen, die Hinzufügung der Bläser und

Pauken, schließlich die endgültige Fertigstellung gewesen. Mozart kam zu all dem nicht mehr. Die im Faksimile zugängliche Partitur bricht mit der Fuge „Quam olim Abrahae“ ab, also dem Schluss des *Offertoriums*. Die Legende, Mozart sei nach dem achten Takt des *Lacrimosa* verstorben, ist nichts mehr als eine solche; vielmehr wollte er dort noch eine *Amen*-Fuge anfügen. Eine Skizze dazu wurde 1960 von Wolfgang Plath in der Deutschen Staatsbibliothek Berlin wiederentdeckt. Den dahin leitenden Schluss des *Lacrimosa* hätte Mozart wohl erst bei Ausarbeitung dieser Fuge fertiggestellt. *Sanctus*, *Benedictus* und *Agnus Dei* hat Süßmayr verfertigt, allerdings möglicherweise unter Verwendung von heute verlorenen Skizzen und vielleicht einer Anweisung Mozarts folgend, die *Kyrie*-Fuge unter Neutextierung am Ende zu wiederholen.

Wer sich auf die Suche machen will, wo sich in Süßmayrs Ergänzungen Spuren Mozarts befinden könnten, greift am besten zurück auf den Bass und den Chorsatz, den Mozart zum Ausgangspunkt der kompositorischen Faktur nahm, und wie er in jedem Klavierauszug übersichtlich dargestellt ist. Das stärkste Argument pro Mozart ist hierbei die Verwendung von Motiven aus früheren Teilen, um stärkere innere Einheit zu schaffen – eine Technik, die Süßmayr selbst nicht beherrschte, wie aus den vom ihm überlieferten Kompositionen deutlich wird. Schon früh fanden Analytiker heraus, dass zum Beispiel der Anfang des *Agnus Dei* im Chor-Bass deutlich hörbar das Hauptthema des Werkes aus dem *Introitus* zitiert. Der Chor-Sopran vom Anfang des *Sanctus* ist nichts anderes als eine Dur-Variante des *Dies Irae* in Vergrößerung, und das Thema der *Osanna*-Fuge ist eine Variante der Schlussfuge des *Offertoriums* „Quam olim Abrahae“. Der Beginn des *Benedictus* wurde identifiziert als ein Thema, das Mozart seiner Schülerin Barbara Ployer ins Heft notiert hatte. Außerdem taucht gegen Ende eine feierliche Figur auf, die Mozart für die Rückführung in die *Osanna*-Fuge vorgesehen haben könnte, und die in ähnlicher Gestalt bereits im *Introitus* bei den Worten „Et lux perpetua“ auftritt.

Süßmayrs Ergänzungen wurden oft kritisiert. Christoph Wolff fasste diese Kritik in seiner unverzichtbaren Studie *Mozarts Requiem* (Kassel 1991) wie folgt zusammen: „Die Ergebnisse seines Komponierens stellen sich (...) dar als eine eigenartige Mischung aus überraschend guten Einfällen und deren unzureichender Aus- bzw. Durch-

führung, von möglichen halb- oder mißverstandenen Orientierungshilfen ganz zu schweigen. Seine Ergänzungen bieten jedenfalls alles andere als eine homogene Partitur. (...) Für kontrapunktische Herausforderung fehlte es ihm an Zeit, Interesse und technischem Rüstzeug. (...) Ohne Zweifel war Süßmayr ein vielseitig-geschickter Adlatus sowie ein durchaus routinierter Komponist, keinesfalls aber ein wirklicher Meister und in Constanzes Augen eben nur ein Schüler Mozarts – offenbar der entscheidende Grund für sie, sich mit dem unvollendeten Werk nicht von vorneherein gleich an Süßmayr zu wenden.“ Andererseits gibt Wolff mit vollem Recht zu bedenken: „Dieses unschätzbare historische Dokument aber stellt nicht nur die einzig erhaltene und zugängliche Quelle der Neukomposition Süßmayrs dar, sondern darüber hinaus die einzige Quelle überhaupt, die die Chance in sich birgt, von Mozart stammendes musikalisches Gedankengut (...) aufzudecken.“ Auch Nikolaus Harnoncourt verwendet deshalb diese Vervollständigung – allerdings in der kritischen Neuausgabe von Franz Beyer, die die satztechnischen Fehler von Süßmayr behutsam korrigiert, die kompositorische Faktur jedoch unangetastet lässt.

Laut überliefertem Materialbestand bricht jedoch die kaum ausinstrumentierte Partitur nach dem *Hostias* mit Mozarts eigenhändiger Anweisung „*Quam olim da capo*“ ab. Die letzten 247 Takte wurden von Süßmayr angefügt, selbst wenn er von Mozart instruiert oder, laut Constanze, gar mit „Zettelchen“ versehen worden war. Es ist darüber hinaus keinesfalls auszuschließen, dass Mozart den Schluss selbst anders gestaltet hätte, auch wenn die überlieferten Textdokumente, wie Christoph Wolff mitteilt, die Wiederholung der *Kyrie*-Fuge zum Schluss als Anweisung Mozarts vorsichtig zu bestätigen scheinen. Dennoch bleibt das, was viele als „Das Mozart-Requiem“ lieben gelernt haben, objektiv ein Notbehelf, nämlich die von zweiter Hand vervollständigte Aufführungsfassung eines in der kompositorischen Substanz nur zu zwei Dritteln wirklich gesichert vorliegenden, lange vor dem Schluss abbrechenden Werkes. Es wäre also allein schon der Ehrlichkeit halber Zeit, endlich von einer lieb gewordenen Legende Abschied zu nehmen und anzuerkennen, dass es das „Das Mozart-Requiem“ als „Werk“ so nicht gibt.

© 2004, Benjamin-Gunnar Cohrs



Nikolaus Harnoncourt, Christine Schäfer, Bernarda Fink,  
Gerald Finley, Kurt Streit, Concentus Musicus Wien et  
Arnold Schoenberg Chor



## MOZART ET SON REQUIEM: RÉFLEXIONS ET IMPRESSIONS D'UN MUSICIEN

DE NIKOLAUS HARNONCOURT

Que serait-il advenu de la musique de Mozart si une mort tragique ne l'avait emporté de manière aussi subite et prématurée ? A 70 ans, Mozart aurait été un contemporain, plein de vitalité, de Beethoven et de Schubert, de Weber et du jeune Mendelssohn. On peut très bien imaginer que, sous le regard de Mozart, ces derniers auraient composé autrement. Outre l'histoire de la musique, c'est aussi le cours de l'histoire qui aurait été changé : c'est sans doute Mozart, et non Beethoven, qui aurait tenu la vedette musicale du Congrès de Vienne...

Les grandes œuvres qu'il composa dans les derniers mois de sa vie nous montrent

la direction – le Concerto pour clarinette, *La Flûte enchantée*, *La clemenza di Tito* et le Requiem précisément : l'idiome musical se fait plus concis, plus prégnant, l'harmonie et le timbre acquièrent des accents romantiques. Les clarinettes ont une part essentielle dans cette évolution, leur sonorité douce et facilement modulante se fond bien mieux au timbre des cors et des cordes que le son du hautbois habituellement utilisé. C'est ce timbre romantique qui, au XIX<sup>e</sup> siècle, fit utiliser des clarinettes dans de nombreuses symphonies en fait composées pour des hautbois. Dans le Requiem, ce sont des cors de basset en fa, type de clarinette récemment mis au point, qui marquent le début de leur timbre sombre et voilé et qui, après les éruptions du chœur, des trompettes et des trombones, reviennent sans cesse, porteurs de calme et de réconfort. ( Mon propos est ici de faire part de mes impressions et non de me livrer à des analyses musicologiques ).

A partir de la grande symphonie en sol mineur se révèle une nouvelle dimension, déjà esquissée auparavant, dans la musique de chambre, dans le quatuor de la mort d'*Idomeneo*, par exemple : le regard plonge dans les tréfonds de l'âme, chose alors encore « inouïe » dans la musique. Le choc suscité par ce nouveau langage musical était tel qu'on ( Hans Georg Nägeli ) se demanda s'il fallait y exposer le public. La Symphonie en sol mineur a eu une influence décisive sur le cours de ma vie : musicien d'orchestre, j'étais sans cesse contraint de la jouer dans des interprétations d'une banale gentillesse et cette totale méconnaissance devint pour moi tellement insupportable qu'il me fallut quitter l'orchestre et prendre moi-même l'initiative.

Le Requiem de Mozart produisit d'emblée un immense effet – sur l'auditeur, mais aussi sur des générations entières de compositeurs. Beethoven, par exemple, lui-même auteur d'une musique radicale, voire sauvage le trouvait « trop sauvage et trop terrible ». Il souhaitait lui-même écrire un Requiem qui aurait toutefois été animé « d'un esprit de réconciliation ». Aujourd'hui, de telles réactions surprennent. Même dans les œuvres les plus bouleversantes de Mozart, nous ne nous attendons guère à entendre une musique qui nous agite et nous effraie à ce point ( il existe là un parallèle avec la réception de la Symphonie en sol mineur ). Bruckner voyait encore dans le Requiem un modèle et un chef-d'œuvre inaccessible auquel il ne cessa de se référer dans ses symphonies

par des citations – tels que, par exemple, la suite harmonique de quatre mesures qui, sur le texte «*qua resurget ex favilla judicandus homo reus*», clôt le manuscrit autographe du *Lacrimosa* ou encore le motif d'introduction de l'*Introïtus* aux bois et sur le texte «*requiem aeternam*» chanté par le chœur. Cet effet – voire cette popularité – qui, depuis plus de 200 ans, ne s'est jamais démenti, reste pour moi inexplicable et me touche aussi, très personnellement.

J'étais encore enfant quand j'ai joué le Requiem comme musicien d'orchestre et j'en ai été profondément ému ... Pourquoi ? Nombreux sont ceux qui, à l'écoute de cette œuvre, ressentent la même chose. Elle vous prend tout simplement «*aux tripes*» – la musicologie et le spécialiste de Mozart peuvent bien avancer toutes les objections possibles quant à son état de fragment, à l'écriture inadéquate des parties composées par Süßmayr. Il n'est pas dans mon intention de poursuivre ici le débat, mais simplement de noter le fait. Pour l'essentiel, les parties composées se réfèrent sûrement à Mozart, Süßmayr disposait sans aucun doute d'esquisses ou d'autres informations ; des liens thématiques et harmoniques typiquement mozartiens (la basse de l'*Agnus Dei* est une amplification du thème du Requiem, les valeurs d'intervalle de l'*Hosanna* se retrouvent dans le *Recordare*, la mélodie du *Sanctus*, celle du *Dies Irae* etc.) n'auraient sinon pas été possibles ; les aptitudes que Süßmayr manifeste dans ses autres compositions n'y auraient pas suffi. Les erreurs de Süßmayr ont été, autant que possible, corrigées dans l'édition de Franz Beyer, on a veillé cependant à ne rien composer de nouveau. C'est ainsi qu'il nous faut renoncer à la fugue de l'*Amen* (à la fin du *Lacrimosa*), en guise de conclusion de la séquence *Dies Irae*.

Il est une chose encore que j'aimerais noter. La musique et la biographie de Mozart n'ont d'habitude – et c'est frappant – aucun lien entre elles. Le grand artiste crée des œuvres gaies ou tristes quelle que soit son humeur personnelle comme le montre très bien l'ouvrage que Hildesheimer lui a consacré. Le Requiem semble être l'unique exception : ainsi, dans la séquence si effrayante et si angoissante du *Dies Irae* les adresses personnelles sont composées de manière si saisissante qu'il est impossible de ne pas y percevoir l'expression du moi (notamment dans le *Recordare* : «*statuens in parte dextra*» et le *Confutatis* : «*gere curam mei finis*»). Cette identification est très

sensible à l'écoute. C'est sans doute ce qui explique de manière définitive cette extraordinaire impression que laisse l'œuvre.

© 2004, Nikolaus Harnoncourt

## WOLFGANG AMADÉ MOZART: REQUIEM EN RÉ MINEUR KV 626 (INACHEVÉ)

COMPLÉTÉ PAR FRANZ XAVER SÜSSMAYR (NOUVELLE VERSION ÉPURÉE DE FRANZ BEYER)

Le Requiem fut, on le sait, une commande anonyme du comte Franz von Walsegg, qui voulait le faire jouer lors d'une messe à la mémoire de sa jeune épouse défunte Anna. Ce travail avait été bien payé – 25 ducats d'acompte plus 25 autres ducats à la livraison. La situation était des plus embarrassantes : la veuve, Constanze Mozart, aurait été bien en peine de rembourser l'acompte reçu et ne pouvait renoncer au solde. 50 ducats étaient l'équivalent de 225 florins, bien plus, donc, que ce que Mozart pouvait gagner en trois mois. Mozart mourut le 5 décembre 1791 ; le 10 décembre, déjà, des parties du fragment étaient jouées lors d'une messe en sa mémoire. Il s'agissait en l'occurrence de l'*Introïtus* et du *Kyrie*, dont l'instrumentation avait été complétée par Franz Jacob Freystädler, l'élève le plus ancien de Mozart et par Franz Xaver Süßmayr (1766–1803), le jeune secrétaire et copiste du compositeur. Le 21 décembre, le jeune Joseph Eybler, que Mozart tenait en haute estime, accusait réception du manuscrit autographe avec obligation d'achèvement jusqu'à la mi-carême 1792, soit un délai d'à peu près deux mois seulement. A une date et pour une raison qui restent inconnues, il renonça bientôt ; il avait instrumenté près de la moitié de l'œuvre et avait progressé jusqu'au *Lacrimosa*. L'Abbé Maximilian Stadler fut ensuite prié de poursuivre ce travail : de sa main sont conservées des copies de l'instrumentation de l'*Offertorium*. Manifestement, il finit, à son tour, par renoncer.

Ce n'est qu'au tout dernier moment que l'on fit appel à Süßmayr dont Mozart, ainsi que l'attestent divers témoignages, ne faisait pas grand cas. Le choix de Constanze ne s'était sans doute porté sur lui que parce qu'il était capable d'imiter à merveille l'écriture de Mozart. A la fin février 1792, il avait enfin complété la partition et, pour la première page, imita l'écriture de Mozart : le comte n'avait-il pas fait commande d'une œuvre de Mozart ? – Eh bien, il en aurait une ! Le destinataire, tout content, fit immédiatement

une copie de la partition et y inscrivit, comme auteur, son propre nom ... Ainsi commença une tromperie sur la marchandise sans pareille qui perdure jusqu'à aujourd'hui. Nombre de programmes et de livrets de CD mentionnent en effet, en guise de titre, « Mozart-Requiem » et non, plus justement, « Fragment du Requiem » ; les personnes qui en ont achevé la composition ne sont, le plus souvent, pas nommées non plus. Mozart n'aurait sûrement rien eu à dire contre un achèvement par une tierce personne (les notions dogmatiques de « fidélité à l'œuvre », « version de dernière main », « authenticité » ou « achèvement » issues de l'esthétique romantique n'existaient pas encore). Il convient toutefois d'établir que Mozart lui-même n'avait pas prévu pour cette œuvre de publication sous son nom ; il s'était contenté d'être le « nègre » du comte Walsegg dont il ignorait le nom ...

Pour bien comprendre s'il était possible, et de quelle manière, de compléter le Requiem, il est utile de savoir comment Mozart procédait quand il composait : il ne faisait des esquisses proprement dites que pour certains passages, parties et développements harmoniques. Le manuscrit autographe est par conséquent la genèse d'une partition originale en sa première phase d'élaboration, avec la partie vocale plus achevée et la basse générale. Il arrivait parfois à Mozart de noter, dans une sorte de sténographie personnelle, des indications pour l'instrumentation finale et d'éluder des débuts de mouvement et des transitions. Les étapes suivantes seraient l'instrumentation des parties de violons et d'altos, l'ajout des vents et des timbales, et enfin l'achèvement définitif. Toutes étapes que Mozart ne réalisa point. La partition accessible en facsimilé s'interrompt à la fugue « Quam olim Abrahae », donc la fin de l'*Offertorium*. La légende, selon laquelle Mozart mourut après avoir noté la huitième mesure du *Lacrimosa est* et demeure bel et bien une légende ; au contraire, il voulait y ajouter une fugue sur l'« Amen ». Une esquisse qui l'atteste a été découverte en 1960 par Wolfgang Plath à la Deutsche Staatsbibliothek de Berlin. Mozart aurait sans doute composé la conclusion du *Lacrimosa* qui y aurait conduit en même temps que la fugue elle-même. Süßmayr a toutefois achevé le *Sanctus*, le *Benedictus* et l'*Agnus Dei* à l'aide d'esquisses aujourd'hui disparues et, peut-être, d'après une instruction de Mo-

zart exigeant, à la fin, la reprise de la fugue du *Kyrie* accompagnée d'un autre texte.

Pour qui veut rechercher où, dans les parties complétées par Süßmayr, peuvent se trouver des traces de Mozart, il est préférable d'utiliser la basse et la partie de chœur dont se servit Mozart comme point de départ pour la facture de la composition et telle qu'elle apparaît clairement dans chaque extrait pour piano. L'argument le plus fort en faveur de la paternité Mozart est ici l'utilisation de motifs issus de parties précédentes afin de renforcer la cohérence interne de la composition – une technique que Süßmayr lui-même ne maîtrisait pas, ainsi que l'attestent clairement les compositions de sa plume qui nous sont parvenues. Très tôt, les analystes de l'œuvre découvrirent qu'au début de l'*Agnus Dei*, la partie des basses du chœur cite, de manière clairement perceptible, le thème principal de l'œuvre, issu de l'*Introïtus*. Le soprano du chœur, au début du *Sanctus* n'est autre qu'une variante amplifiée, de ton majeur, du *Dies Irae* et le thème de la fugue de l'*Osanna* est, quant à lui, une variante de la fugue finale de l'*Offertorium* « Quam olim Abrahae ». Le début du *Benedictus* a été identifié comme un thème que Mozart avait noté dans le cahier de son élève Barbara Ployer. Vers la fin apparaît en outre une figure solennelle que Mozart pourrait avoir prévue pour le retour à la fugue de l'*Osanna* et qui apparaît déjà, sous une forme analogue, dans l'*Introïtus* sur le texte « Et lux perpetua ».

Les parties complétées par Süßmayr ont été souvent critiquées. Christoph Wolff résume ainsi cette critique dans son incontournable étude *Mozarts Requiem* (Kassel 1991) : « Les résultats de son travail de composition apparaissent (...) comme un singulier mélange d'idées étonnamment excellentes et de leur réalisation ou développement médiocre, pour ne rien dire d'instructions à moitié ou absolument pas comprises. Les parties qu'il a composées ne constituent en tout cas pas une partition homogène. (...) Pour être à la mesure du défi que posait le contrepoint, il lui manquait le temps, l'intérêt et le bagage technique. (...) Süßmayr fut, à n'en point douter, une seconde main très habile à bien des égards, de même qu'un compositeur qui avait du métier, mais non point un véritable maître et, aux yeux de Constanze, il demeurait l'élève de Mozart – c'est ce qui la conduisit à ne pas s'adresser d'emblée à Süßmayr pour

l'achèvement de l'œuvre.» Par ailleurs, Wolff fait remarquer à juste titre: «ce document historique inappréciable ne représente pas seulement l'unique source conservée et accessible des parties composées par Süßmayr, mais c'est aussi la seule source qui offre la chance de découvrir les idées musicales émanant de Mozart.» C'est pourquoi Nikolaus Harnoncourt, lui aussi, utilise cette version complétée – dans la nouvelle édition critique de Franz Beyer toutefois, qui apporte des corrections circonspectes aux erreurs techniques d'écriture de Süßmayr sans toucher à la facture de la composition.

D'après les documents disponibles, la partition à peine instrumentée s'interrompt après l'*Hostias* avec la note manuscrite de Mozart «*Quam olim da capo*». Les dernières 247 mesures ont été ajoutées par Süßmayr en personne, même s'il a agi sur les instructions de Mozart ou même si, d'après Constanze, il a été pourvu de «petites fiches». Il n'est, en outre, pas exclu que Mozart aurait lui-même donné une autre forme à la conclusion, même si les documents écrits qui nous sont parvenus semblent, comme le rapporte Christoph Wolff, confirmer avec prudence que la reprise de la fugue du Kyrie est bien une recommandation de Mozart. Il n'en reste pas moins que l'œuvre que beaucoup ont appris à aimer comme le «Requiem de Mozart» demeure objectivement un pis-aller, une version d'exécution, complétée par une seconde main, d'une œuvre qui s'interrompt bien avant la fin et dont la substance compositionnelle est pour deux tiers seulement authentifiée. Il serait temps, ne serait-ce par honnêteté intellectuelle, de s'affranchir d'une légende tant chérie et de reconnaître que le «Requiem de Mozart» n'existe pas en tant qu'œuvre.

© 2004, Benjamin-Gunnar Cohrs

[L'auteur est chef d'orchestre, musicologue et  
co-éditeur de l'édition intégrale de l'œuvre de Bruckner, Vienne]

Traduction: Christian Hinzelin

## MOZART: I REQUIEM K.626

### 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.

### II Kyrie

Kyrie eleison.  
Christe eleison.  
Kyrie eleison.

### III Sequenz

#### Dies Irae

Dies irae, dies illa,  
solvat saeculum in favilla,  
teste David cum Sibylla.  
Quantus tremor est futurus,  
quando iudex est venturus,  
cuncta stricte discussurus!

#### Tuba mirum

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

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

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

Iudex ergo sum sedebit,  
quidquid latet apparebit;  
nil inultum remanebit.

Quid sum miser tunc dicturus?  
quem patronum rogaturus,  
cum vix justus sit securus?

#### Rex tremendae

Rex tremendae majestatis,

### Requiem

Eternal rest grant them, O Lord,  
and may light perpetual shine upon them.  
A hymn, O God, becometh Thee in Sion;  
and a vow shall be paid to Thee in Jerusalem.  
Hear my prayer:  
to Thee all flesh shall come.  
Eternal rest grant them, O Lord,  
and may light perpetual shine upon them.

### Kyrie

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

### Dies Irae

The day of wrath, the day  
will consume the world in ashes,  
as David and the Sibyl prophesied.  
How great will be the terror  
when the Judge will come  
who will thresh out everything.

#### Tuba mirum

The trumpet, scattering an awesome sound  
among the graves in every land,  
will summon all before the throne.

Death and nature will stand amazed  
when creation rises again  
to answer to the Judge.

A written book will be brought forth  
which contains everything  
for which the world shall be judged.

So when the Judge takes his seat,  
whatever is hidden will be made manifest,  
nothing will remain unavenged.

What shall I, wretch, say?  
Whom shall I ask to plead for me,  
when scarcely the righteous will be safe?

#### Rex tremendae

King of dreadful majesty,

qui salvandos salvas gratis,  
salva me, fons pietatis!

#### **Recordare**

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

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

Iuste iudex ultionis,  
donum fac remissionis  
ante diem rationis.

Ingemisco tamquam reus,  
culpa rubet vultus meus;  
supplicanti parce, Deus.

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

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

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

#### **Confutatis**

Confutatis maledictis  
flammis acribus addictis,  
voca me cum benedictis.

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

#### **Lacrimosa**

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

Huic ergo parce, Deus,  
pie Jesu Domine:  
dona eis requiem. Amen.

Thou who freely dost save the redeemed,  
save me, O fount of pity.

#### **Recordare**

Recall, merciful Jesus,  
that I am the reason for thy earthly journey;  
do not destroy me on that day.

Seeking me, Thou didst sit down weary;  
Thou didst redeem me by enduring the Cross:  
let not such great suffering be in vain.

Just Judge of vengeance,  
grant me the gift of redemption  
before the day of reckoning.

I groan as one guilty,  
and my face blushes with guilt.  
Spare the suppliant, O God.

Thou who didst absolve Mary [Magdalen]  
and didst hear the prayer of the thief  
hast given me hope, too.

My prayers are not worthy,  
but Thou, O good one, show mercy,  
lest I burn in everlasting fire.

Give me a place among the sheep,  
and separate me from the goats,  
placing me at Thy right hand.

#### **Confutatis**

When the damned are founded  
and consigned to keen flames,  
call me among the blessed.

I pray, kneeling in supplication,  
my heart as contrite as ashes:  
take Thou mine ending into Thy care.

#### **Lacrimosa**

On that day of weeping  
again from the ashes will arise  
guilty man, to be judged.

Therefore spare this one, O God,  
merciful Lord Jesus;  
grant them rest. Amen.

#### **IV Offertorium**

##### **Domine Jesu Christe**

Domine Jesu 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;  
Sed signifer sanctus Michael  
repraesentet eas in lucem sanctam;  
quam olim Abrahae promisisti, et semini ejus.

##### **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.

#### **V Sanctus**

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

#### **VI Benedictus**

Benedictus, qui venit in nomine Domini.  
Hosanna in excelsis.

#### **VII Agnus Dei**

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

#### **VIII Communio**

##### **Lux aeterna**

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

##### **Domine Jesu Christe**

O Lord, Jesus Christ, King of Glory,  
deliver the souls of all the faithful departed from  
the pains of hell and from the deep pit.  
Deliver them from the mouth of the lion,  
that hell may not swallow them up,  
and that they may not fall into darkness.  
But let Michael the holy standard-bearer  
bring them into the holy light,  
as Thou didst promise of old to Abraham and his seed.

##### **Hostias**

Sacrifices and prayers do we offer  
unto Thee, O Lord:  
do Thou receive them on behalf of those souls  
whom we remember this day.  
O Lord, let them pass from death to life,  
as Thou didst promise of old to Abraham and his seed.

##### **Sanctus**

Holy, holy, holy,  
Lord God of Sabaoth.  
Heaven and earth are full of Thy glory.  
Hosanna in the highest.

##### **Benedictus**

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

##### **Agnus Dei**

O Lamb of God, that takest away the sins of the world,  
grant them rest.  
O Lamb of God, that takest away the sins of the world,  
grant them eternal rest.

##### **Lux aeterna**

Let everlasting light shine on them, O Lord,  
with Thy saints for ever;  
for Thou art merciful.  
Grant them eternal rest, O Lord,  
and let the everlasting light shine upon them.

## ÖSTERREICHISCHE NATIONALBIBLIOTHEK

### Palais Mollard: Ein neues Haus für die Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek

Die Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek ist Österreichs größtes Musikarchiv und ist weltweit die bedeutendste Sammlung ihrer Art. Rund 50.000 Musikhandschriften, darunter zahlreiche Originalhandschriften von Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven und Franz Schubert werden hier aufbewahrt. Das wertvollste Objekt ist das Original des Mozart-Requiems KV 626. Musikdrucke, Textbücher von Opern und Vokalwerken, musikwissenschaftliche Literatur, Tonträger und die Nachlässe bedeutender österreichischer KomponistInnen, wie z. B. von Anton Bruckner, Alban Berg und Hans Pfitzner zählen zu den wertvollen Beständen.

Die Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek zieht im Jahr 2005 in das Palais Mollard, 1010 Wien, Herrngasse 1, und wird dort als moderne wissenschaftliche Gebrauchsbibliothek Leserinnen und Lesern für Recherchen zur Verfügung stehen. Um die Übersiedlung der wertvollen Bestände in der konservatorisch wünschenswerten Qualität durchführen zu können, suchen wir noch SpenderInnen. Gerne senden wir Ihnen Informationen zu. Spendenkonto bei der PSK Nr. 960 507 10, BLZ 60.000, lautend auf „Österreichische Nationalbibliothek im Palais Mollard“.

## AUSTRIAN NATIONAL LIBRARY

### Palais Mollard: A new home for the Austrian National Library's music collection

The Austrian National Library's music collection is Austria's biggest music archive, and the most important collection of its kind anywhere in the world. It contains some 50,000 music manuscripts, among them numerous original manuscripts by Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven and Franz Schubert. The most valuable item in the archive is the original of the Mozart Requiem K.626. The collection also contains printed music, libretti of operas and vocal works, recordings and the estates of important Austrian composers such as Anton Bruckner, Alban Berg and Hans Pfitzner.

In 2005 the Austrian National Library's music collection will be relocated to Palais Mollard, Herrngasse 1, 1010 Wien, where it will be available for researchers to use as a

modern scientific library. We are still looking for donations to help us relocate the valuable collection with due attention to its conservation. If you are interested in helping, we will gladly send you further information. Donations should be paid into the following bank account: PSK no. 960 507 10, BLZ 60.000, marked "Österreichische Nationalbibliothek im Palais Mollard".

## BIBLIOTHÈQUE NATIONALE AUTRICHIENNE

### Palais Mollard : une nouvelle demeure pour la collection de musique de la Bibliothèque Nationale Autrichienne

La collection de musique de la Bibliothèque Nationale Autrichienne dispose des archives musicales les plus riches d'Autriche et constitue, dans le monde, le fonds le plus important en son genre. Y sont conservés quelque 50.000 autographes musicaux dont de nombreux manuscrits originaux de Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven et Franz Schubert. Le document le plus précieux est l'original du Requiem de Mozart K 626. Partitions imprimées, livrets d'opéras et textes d'œuvres vocales, ouvrages de musicologie, supports acoustiques ainsi que le legs de grands compositeurs autrichiens comme Anton Bruckner, Alban Berg et Hans Pfitzner figurent parmi les fonds les plus précieux de cet ensemble.

La collection de musique de la Bibliothèque Nationale Autrichienne sera transférée, au cours de l'année 2005, au Palais Mollard, situé au numéro 1 de la Herrngasse à Vienne, où, dotée du statut d'une bibliothèque scientifique moderne ouverte au public, elle sera à la disposition des lectrices et lecteurs pour leurs recherches. Afin de pouvoir effectuer le déménagement de ce fonds précieux dans toutes les conditions de conservation souhaitables, nous sommes toujours à la recherche de généreux donateurs. Nous vous envoyons volontiers, sur simple demande, des informations complémentaires. Versez, s'il vous plaît, vos dons sur le compte n° 960 507 10 de la PSK, code banque : 60.000, accompagnés de la mention « Österreichische Nationalbibliothek im Palais Mollard ».

E-mail/Courriel: mollard@onb.ac.at

Nähere Infos/further information/informations: www.onb.ac.at

**Österreichische  
Nationalbibliothek**

deutsche  
harmonia  
mundiWOLFGANG AMADEUS MOZART  
REQUIEM  
IN D MINOR, K.626 (UNFINISHED)COMPLETED BY FRANZ XAVER SÜSSMAYR  
IN NEW, REVISED EDITION BY FRANZ BEYERLCHRISTINE SCHÄFER SOPRANO  
BERNARDA FINK ALTO  
KURT STREIT TENOR  
GERALD FINLEY BASSARNOLD SCHOENBERG CHOR  
CHORUS MASTER: ERWIN ORTNERCONCENTUS MUSICUS WIEN  
NIKOLAUS HARNONCOURTRECORDED LIVE at the Großer Musikvereinsaal  
Wien, Austria, November 27–December 1, 2003  
Total time: 50:15MOZART'S REQUIEM:  
THE ORIGINAL MANUSCRIPT  
is to be found as a CD-Rom  
track on this SACD.Österreichische  
NationalbibliothekFBI Anti-Piracy Warning: Unauthorized  
Copying Is Punishable Under Federal Law.DSD  
Direct Stream Digital  
SUPER  
AUDIO CDCOMPACT  
DIGITAL AUDIO

SACD Surround SACD Stereo CD Audio

SACD Surround Sound requires multi-channel SACD player  
& compatible surround sound system. SACD Stereo requires  
SACD player. CD Audio can be played on all standard CD players.  
Super Audio CD, SACD, DSD and their logos are trademarks  
of the Sony Music Corporation.Recorded with high-resolution  
surround technology for SACD

DDD

82876 58705 2RE1

BMG Classics is a unit of BMG Music. © & ©  
2004 BMG Ariola Classics GmbH. Manufactured  
and distributed by BMG Distribution, a unit  
of BMG Music, 1540 Broadway, New York, NY  
10036. All rights reserved. Printed in the USA.  
B  
M  
G  
classics

www.bmgclassics.com

NH



SUPER  
AUDIO CD