

WOLFGANG AMADEUS MOZART

1756-1791

- | | | |
|----------------------|---|------|
| 1. | MAURERISCHE TRAUERMUSIK K 477
(ODE FUNÈBRE) | 5'21 |
| REQUIEM K 626 | | |
| 2. | Requiem | 6'48 |
| 3. | Dies Irae | 1'41 |
| 4. | Tuba mirum | 2'53 |
| 5. | Rex tremendae | 1'37 |
| 6. | Recordare | 5'11 |
| 7. | Confutatis | 2'10 |
| 8. | Lacrimosa | 3'00 |
| 9. | Domine Jesu | 3'21 |
| 10. | Hostias | 3'32 |
| 11. | Sanctus | 1'14 |
| 12. | Benedictus | 4'55 |
| 13. | Agnus Dei | 3'23 |
| 14. | Lux Aeterna | 5'22 |

Montserrat Figueras *soprano*, Claudia Schubert *alto*
Gerd Türk *ténor*, Stephan Schreckenberger *basse*

LA CAPELLA REIAL DE CATALUNYA
LE CONCERT DES NATIONS

Jordi Savall direction

Enregistrement réalisé en août 1991 en l'Eglise des Dominicains à Guebwiller (Alsace) dans le cadre des Jéudis de l'Eté Musical de Colmar par les soins de Pierre Verany assisté d'André Pierrette.

Montage numérique : Claire Luban, studio Pierre Verany Numérique.

Montage et Remasterisation SACD : Manuel Mohino



Remasterisation et réédition réalisées avec le soutien de la
GENERALITAT DE CATALUNYA & L'INSTITUT RAMON LLULL



Coproduction avec le Festival de l'Abbaye d'Ambronay, avec l'Aide de la Région Rhône-Alpes

LIVRET AVEC COMMENTAIRES EN FRANCAIS, ENGLISH, CASTELLANO, CATALÀ, DEUTSCH & ITALIANO



ALIAVOX
HERITAGE

AVSA 9880

55'05



De SACD Hybride Multicanal
peut être lu dans tous
les lecteurs de
compact digital standard.
This Hybrid Multichannel SACD
can be played on
any standard
compact disc player.

Réalisation Éditoriale: Agnès Prunés
Design : Eduardo Néstor Gómez
© & © 2010 Alia Vox
Fabriqué en Autriche par Sony DADC Austria AG.



7 619986 398808

ALIA VOX
AVSA 9880

W. A. MOZART · REQUIEM · Maurerische Trauermusik
LA CAPELLA REIAL DE CATALUNYA · LE CONCERT DES NATIONS · JORDI SAVALL



ALIAVOX
HERITAGE

Montserrat Figueras
Claudia Schubert
Gerd Türk
Stephan Schreckenberger

LA CAPELLA REIAL DE CATALUNYA
LE CONCERT DES NATIONS
Jordi Savall



W. A. MOZART
REQUIEM K 626
Maurerische Trauermusik K 477





W. A. MOZART · REQUIEM · Maurerische Trauermusik
LA CAPELLA REIAL DE CATALUNYA · LE CONCERT DES NATIONS · JORDI SAVALL

Photo : Albert Aymarní (1991)

ALIA VOX
0888 VSA
9880

WOLFGANG AMADEUS MOZART

1756-1791

- | | | |
|----------------------|--|------|
| 1. | MAURERISCHE TRAUERMUSIK K 477
(ODE FUNÈBRE) | 5'21 |
| REQUIEM K 626 | | |
| 2. | Requiem | 6'48 |
| 3. | Dies Irae | 1'41 |
| 4. | Tuba mirum | 2'53 |
| 5. | Rex tremendae | 1'37 |
| 6. | Recordare | 5'11 |
| 7. | Confutatis | 2'10 |
| 8. | Lacrimosa | 3'00 |
| 9. | Domine Jesu | 3'21 |
| 10. | Hostias | 3'32 |
| 11. | Sanctus | 1'14 |
| 12. | Benedictus | 4'55 |
| 13. | Agnus Dei | 3'23 |
| 14. | Lux Aeterna | 5'22 |

Montserrat Figueras *soprano*, Claudia Schubert *alto*
Gerd Türk *ténor*, Stephan Schreckenberger *basse*

**LA CAPELLA REIAL DE CATALUNYA
LE CONCERT DES NATIONS**

Jordi Savall direction

Enregistrement réalisé en août 1991 en l'Eglise des Dominicains à Guebwiller (Alsace) dans le cadre des Jeudis de l'Eté Musical de Colmar
par les soins de Pierre Verany assisté d'André Pierrette.
Montage numérique : Claire Luhan, studio Pierre Verany Numérique.
Montage et Remasterisation SACD : Manuel Mohino



Remasterisation et réédition réalisées avec le soutien de la
GENERALITAT DE CATALUNYA & L'INSTITUT RAMON LLULL.



Coproduction avec le Festival de l'Abbaye d'Ambronay, avec l'Aide de la Région Rhône-Alpes

LIVRET AVEC COMMENTAIRES EN FRANCAIS, ENGLISH, CASTELLANO, CATALÀ, DEUTSCH & ITALIANO



ALIA VOX
HERITAGE

AVSA 9880
55'05



Le SACD Hybrid Multichannel peut être lu dans tous les lecteurs de compact disc standard. This Hybrid Multichannel SACD can be played on any standard compact disc player.

Réalisation Éditoriale: Agnès Prunés
Design : Eduardo Néstor Gómez
© & © 2010 Alia Vox
Fabrique en Autriche par Sony DADC Austria AG



ALIA VOX
Apartat de Correus 113 E-08193 BELLATERRA
Tel. +34 93 594 47 60 Fax +34 93 580 56 06
Email: info@alia-vox.com
www.alia-vox.com

Wolfgang Amadeus Mozart, 1819, Barbara Craft. Musée de la Musique, Vienne © Album / Oronoz





MAURERISCHE TRAUERMUSIK K 477

Le Concert des Nations

Alfredo Bernardini, Paolo Grazi *hautbois*, Carles Riera, Guy van Waas *clarinettes*
Albert Gumí, Erica Langereis *cors de basset*

Walter Stiftnr *contrebasson*, Raul Díaz, Javier Bonet-Manrique *cors*

Anita Mitterer *concertino*, Gustavo Zarga, Diane Moore, Isabel Serrano *violons I*

Maria Luiza Brandão, Fabrizio Cipriani, Brigit Taübl, Lydia Cevidalli *violons II*

Angelo Bartoletti, Robert Brown *altos*

Alix Verzier, Ulrike Schaar *violoncelles*, Lorenz Duftschmid *violone*, Roberto Sensi *contrebasse*

JORDI SAVALL *direction*

REQUIEM K 626

Montserrat Figueras *soprano*, Claudia Schubert *alto*, Gerd Türk *ténor*, Stephan Schreckenberger *basse*

La Capella Reial de Catalunya

Isabel Álvarez, Maria Àngels Biosca, Celia Elsdörfer, Estrella Estévez, Carme Marquès, Elisabetta Tiso *sopranos*

Maite Arruabarrena, Maria Dolors Cortès, Maria Carme Duran, Montserrat Pi, Carolina Segarra *altos*

Lambert Climent, Francesc Garrigosa, Pedro Ormazábal, Pere Pou *ténors*

Víctor Alonso, Daniele Carnovich, Joan Puigdemívol, Josep Miquel Ramon, Jordi Ricart *basses*

Le Concert des Nations

Carles Riera, Guy Van Waas *cor de basset*, Daniel Lassalle *trombone ténor* (solo), Richard Cheetham *trombone alto*
Patrick Jackman *trombone basse*, Josep Borràs, Lorenzo Alpert *bassons*, Guy Ferber, Jean-Luc Machicot *trompettes*

Pedro Estevan *timbales*

Anita Mitterer *concertino*, Gustavo Zarba, Diane Moore, Isabel Serrano *violons I*

Maria Luiza Brandão, Fabrizio Cipriani, Brigit Taübl, Lydia Cevidalli *violons II*

Angelo Bartoletti, Robert Brown *altos*, Alix Verzier, Ulrike Schaar *violoncelles*

Lorenz Duftschmid *violone*, Roberto Sensi *contrebasse*, Pierre Hantaï *orgue*

JORDI SAVALL *direction*

SACD, DSD and their logos are trademarks of Sony and Philips. I authorized copying, hiring, lending, public performance and broadcasting of this record prohibited. © 2010 Alia Vox

Requiem

W. A. MOZART
REQUIEM K 626
Maurerische Trauermusik K 477



DSD
Direct Stream Digital



This Hybrid
Multichannel SACD
can be played on any
standard compact
disc player.

Montserrat Figueras
Claudia Schubert, Gerd Türk, Stephan Schreckenberger

LA CAPELLA REIAL DE CATALUNYA
LE CONCERT DES NATIONS

Jordi Savall



W. A. MOZART
REQUIEM K 626
Maurerische Trauermusik K 477

Montserrat Figueras
Claudia Schubert
Gerd Türk
Stephan Schreckenberger

LA CAPELLA REIAL DE CATALUNYA
LE CONCERT DES NATIONS
Jordi Savall





La collection *Heritage* initiée par Alia Vox en 2007, avec la réédition du *Vespro della Beata Vergine* de Monteverdi (AVSA9855), se propose d'offrir une vision renouvelée des enregistrements réalisés entre 1977 et 1996 par Jordi Savall, Montserrat Figueras et leurs ensembles Hespèrion XX, La Capella Reial de Catalunya et Le Concert des Nations pour le label Astrée. Ce legs discographique unique représentant près de 70 albums parmi les plus emblématiques de la renaissance de la musique ancienne sera systématiquement remasterisé et édité avec le soin qui caractérise Alia Vox depuis sa création en 1998. Cette démarche permet de réunir sous une même bannière les productions passées et actuelles, et de mesurer l'ampleur et la continuité du travail réalisé par les artistes d'Alia Vox depuis plus de trente ans.

The *Heritage* collection, launched by Alia Vox in 2007 with the re-release of Monteverdi's *Vespro della Beata Vergine* (AVSA9855), aims to offer a fresh vision of the recordings that Jordi Savall, Montserrat Figueras and their ensembles Hespèrion XX, La Capella Reial de Catalunya and Le Concert des Nations made under the Astrée label between 1977 and 1996. This unique discographic legacy of almost 70 albums which include the most emblematic recordings of the early music renaissance, will be systematically remastered and edited with the meticulous care that has been Alia Vox's hallmark since the label was founded in 1998. Both past and present productions featuring the Alia Vox artists' performances will thus be available under a single banner, allowing listeners to measure the breadth and continuity of their work over more than thirty years.

La serie *Heritage* iniciada por Alia Vox en el 2007 con la reedición de *Vespro della Beata Vergine* de Monteverdi (AVSA9855) se propone ofrecer una visión renovada de las grabaciones llevadas a cabo entre 1977 y 1996 por Jordi Savall, Montserrat Figueras y sus conjuntos Hespèrion XX, La Capella Reial de Catalunya y Le Concert des Nations para el sello Astrée. Este patrimonio discográfico único formado por casi 70 álbumes, entre los más emblemáticos del renacer de la música antigua, será remasterizado y editado con el cuidado que caracteriza la labor de Alia Vox desde su creación en 1998. La iniciativa permitirá reunir bajo una misma marca producciones pasadas y actuales, así como medir la amplitud y la continuidad de trabajo realizado por los artistas de Alia Vox desde hace más de treinta años.

Heritage, eine 2007 mit der Neuauflage von Monteverdis *Vespro della Beata Vergine* (AVSA9855) bei Alia Vox initiierte Reihe, hat sich das Ziel gesetzt, eine erneuerte Betrachtungsweise der Einspielungen anzubieten, die Jordi Savall und Montserrat Figueras mit ihren Ensembles Hespèrion XX, La Capella Reial de Catalunya und Le Concert des Nations zwischen 1977 und 1996 für das Label Astrée vornahmen. Dieses einzigartige Vermächtnis mit fast 70 Alben, die zu den bedeutendsten der Renaissance- und alten Musik zählen, wird nun mit der Sorgfalt, die Alia Vox seit seiner Gründung 1998 auszeichnet, systematisch remastert und veröffentlicht. So kommen Produktionen aus Vergangenheit und Gegenwart unter einem Dach zusammen, wodurch die Tragweite und Beständigkeit der mittlerweile über dreißigjährigen Arbeit der Musiker von Alia Vox fühlbar wird.

La collana *Heritage*, inaugurata da Alia Vox nel 2007 con la riedizione del *Vespro della Beata Vergine* di Monteverdi (AVSA9855), si propone di offrire una visione rinnovata delle registrazioni realizzate dal 1977 al 1996 da Jordi Savall, Montserrat Figueras e i loro gruppi Hespèrion XX, La Capella Reial de Catalunya e Le Concert des Nations per il marchio Astrée. Questo lascito discografico eccezionale, formato da quasi settanta dischi tra i più significativi della rinascita della musica antica, sarà sistematicamente rimasterizzato e edito con la cura che caratterizza Alia Vox dal momento della sua fondazione, nel 1998. Questa iniziativa permette di riunire sotto un'unica etichetta le produzioni passate e attuali, dando la misura della portata e della continuità del lavoro compiuto dagli artisti di Alia Vox da più di trent'anni.

La sèrie *Heritage* iniciada per Alia Vox el 2007 amb la reedició de *Vespro della Beata Vergine* de Monteverdi (AVSA9855) es proposa oferir una visió renovada dels enregistraments duts a terme entre 1977 i 1996 per Jordi Savall, Montserrat Figueras i llurs conjunts Hespèrion XX, La Capella Reial de Catalunya i Le Concert des Nations per al segell Astrée. Aquest patrimoni discogràfic únic format per gairebé 70 àlbums, entre els més emblemàtics del que ha estat el renaixement de la música antiga, serà remasteritzat i editat amb la cura que caracteritza la tasca d'Alia Vox des de la seva creació el 1998. La iniciativa permetrà reunir sota d'una mateixa marca produccions passades i actuals, així com mesurar l'amplitud i la continuïtat de la feina realitzada pels artistes d'Alia Vox des de fa més de trenta anys.

Wolfgang Amadeus MOZART

(1756-1791)

1. MAURERISCHE TRAUERMUSIK K 477 (Ode Funèbre)

5'17

REQUIEM K 626

2. Requiem

Montserrat Figueras, La Capella Reial de Catalunya

6'45

3. Dies Irae

La Capella Reial de Catalunya

1'41

4. Tuba mirum

M. Figueras, C. Schubert, G. Türk, S. Schreckenberger

2'53

5. Rex tremendae

La Capella Reial de Catalunya

1'43

6. Recordare

M. Figueras, C. Schubert, G. Türk, S. Schreckenberger

5'11

7. Confutatis

La Capella Reial de Catalunya

2'19

8. Lacrimosa

La Capella Reial de Catalunya

3'03

9. Domine Jesu

M. Figueras, C. Schubert, G. Türk, S. Schreckenberger

3'24

10. Hostias

La Capella Reial de Catalunya

3'32

11. Sanctus

La Capella Reial de Catalunya

1'16

12. Benedictus

M. Figueras, C. Schubert, G. Türk, S. Schreckenberger

4'59

La Capella Reial de Catalunya

13. Agnus Dei

Montserrat Figueras, La Capella Reial de Catalunya

3'24

14. Lux Aeterna

Montserrat Figueras, La Capella Reial de Catalunya

5'21



Le Concert des Nations (1991)

MAURERISCHE TRAUERMUSIK K 477

Le Concert des Nations

Alfredo Bernardini, Paolo Grazi *hautbois*

Carles Riera, Guy van Waas *clarinettes*

Albert Gumi, Erica Langereis *cors de basset*

Walter Stiftnr *contrebasson*

Raul Díaz, Javier Bonet-Manrique *cors*

Anita Mitterer *concertino*

Gustavo Zarga, Diane Moore, Isabel Serrano *violons I*

Maria Luiza Brandão, Fabrizio Cipriani, Brigit Täübl,

Lydia Cevidalli *violons II*

Angelo Bartoletti, Robert Brown *altos*

Alix Verzier, Ulrike Schaar *violoncelles*

Lorenz Duftschmid *violone*

Roberto Sensi *contrebasse*

JORDI SAVALL *direction*

REQUIEM K 626

Montserrat Figueras *soprano*

Claudia Schubert *alto*

Gerd Türk *ténor*

Stephan Schreckenberger *basse*

La Capella Reial de Catalunya

Isabel Álvarez, Maria Àngels Biosca, Celia Eldsörfer,

Estrella Estévez, Carme Marquès, Elisabetta Tiso *sopranos*

Maite Arruabarrena, Maria Dolors Cortés, Maria Carme Duran,

Montserrat Pi, Carolina Segarra *altos*

Lambert Climent, Francesc Garrigosa,

Pedro Ormazábal, Pere Pou *ténors*

Víctor Alonso, Danielé Carnovich, Joan Puigdemívol,

Josep Miquel Ramon, Jordi Ricart *bassès*



La Capella Reial de Catalunya (1991)



Gerd Türk, Claudia Schubert, Montserrat Figueras et Jordi Savall

Le Concert des Nations

Carles Riera, Guy Van Waas *cor de basset*

Daniel Lassalle *trombone ténor (solo)*, Richard Cheetham *trombone alto*

Patrick Jackman *trombone basse*, Josep Borràs, Lorenzo Alpert *bassons*

Guy Ferber, Jean-Luc Machicot *trompettes*

Pedro Estevan *timbales*

Anita Mitterer *concertino*

Gustavo Zarba, Diane Moore, Isabel Serrano *violons I*

Maria Luiza Brandão, Fabrizio Cipriani, Brigit Taübl, Lydia Cevidalli *violons II*

Angelo Bartoletti, Robert Brown *altos*, Alix Verzier, Ulrike Schaar *violoncelles*

Lorenz Duftschmid *violone*, Roberto Sensi *contrebasse*

Pierre Hantaï *orgue*

JORDI SAVALL *direction*

Enregistrement réalisé en août 1991 en l'Eglise des Dominicains à Guebwiller (Alsace)
dans le cadre des Jéudis de l'Été Musical de Colmar par les soins de Pierre Verany assisté d'André Pierrette.

Montage numérique : Claire Luhan, studio Pierre Verany Numérique.

Remasterisation SACD : Manuel Mohino

Reproductions du manuscrit du Requiem de Mozart

© 1990 Akademie Druck-u. Verlagsanstalt Graz (Austria) & Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel (Deutschland)



Remasterisation et réédition réalisées avec le soutien de la
GENERALITAT DE CATALUNYA & L'INSTITUT RAMON LLULL

LLU Institut Ramon Llull
Llengua i cultura catalanes

Le Requiem en ré mineur Testament spirituel de Mozart

Le Requiem de Mozart, nonobstant la forme fragmentaire sous laquelle il est parvenu jusqu'à nous (et malgré son achèvement posthume par Joseph Eybler et surtout par Franz Xaver Süssmayr), reste de nos jours une œuvre totalement marquée par le génie de son créateur. Sa conception est perceptible à travers l'architecture d'ensemble de l'œuvre, et ce indépendamment même de la différence de caractère ou de qualité des parties complétées.

Il est pour nous impensable qu'un musicien aussi médiocre que ne l'était Süssmayr, et qui n'avait jamais rien écrit de remarquable, ait pu achever de lui-même le *Lacrimosa* et écrire tout seul ces *Sanctus*, *Benedictus* et *Agnus Dei*. Néanmoins nous ne saurons jamais dans quelle mesure Süssmayr a disposé des esquisses correspondantes, ou s'il avait entendu Mozart lui-même les jouer, ce qui lui aurait permis de les mémoriser en grande partie. En ce qui concerne l'instrumentation, il est aujourd'hui nécessaire de la reconsidérer à partir des apports de Joseph Eybler et de Süssmayr, en essayant de trouver une synthèse – entre ces versions et l'état original de l'autographe – qui permette d'en faire ressortir l'esprit mozartien avec une pureté maximale.

Dans l'interprétation, nous nous sommes approchés le plus possible des conditions propres à l'époque. Les solistes et l'ensemble vocal (réduit à 20 participants) chantent en latin avec la transparence et l'intensité nécessaires à la prononciation en vigueur dans la Vienne de la fin du XVIIIe siècle. L'orchestre d'instruments d'époque, au diapason de 430, comporte un effectif de 18 cordes, 9 vents, orgue et timbales (avec des trombones disposant d'embouchures étroites propres à l'époque ainsi que de véritables cors de basset à 5 clés plus registre grave – d'après Theodor Lotz, le constructeur et collaborateur de Stadler, le clarinettiste de Mozart).

Mais tout ceci ne serait rien sans une conception de l'interprétation qui, d'un bout à l'autre, doit nous faire revivre toute la ferveur chaleureuse de la foi catholique et l'espoir de la miséricorde divine. Plainte funèbre émouvante et instant de grâce, elle est le produit d'un équilibre surprenant entre la force déclamatoire et rythmique du texte

et son insertion mélodique, entre l'envol presque infini des lignes polyphoniques et leur attachement à une force harmonique inexorable, entre les détails de l'articulation et les contrastes de la dynamique. Elle apparaît surtout à travers cette perception du mouvement qui fait du tempo le véritable cœur de la musique : souffle ou pulsation, échaînement ou prière, qui nous permet d'accéder, par la juxtaposition dans un même élan de toutes ces forces, un des plus grands messages du génie créateur humain sur le mystère de la mort.

Cette mort en tant que réflexion d'un croyant sur le sens profond de la vie était déjà très tôt familière à Mozart. Ainsi en témoigne une de ses lettres écrites en 1787, à l'âge de 31 ans, à son père malade :

«... comme la mort, à y regarder de près, est le vrai but de notre vie, je me suis, depuis quelques années, tellement familiarisé avec cette véritable, parfaite amie de l'homme que son image non seulement n'a plus rien d'effrayant pour moi, mais m'est très apaisante et consolante ! et je remercie mon Dieu de m'avoir accordé le bonheur de me procurer l'occasion [...] d'apprendre à la connaître comme la clef de notre vraie félicité. Je ne me mets jamais au lit sans songer que le lendemain peut-être, si jeune que je sois, je ne serai plus là. »

Mozart, qui normalement séparait de manière très frappante son art de sa vie personnelle, aurait éprouvé – selon différents témoignages de l'époque – un attachement affectif très profond pour certaines œuvres : on sait que le tableau de la mort dans *Idomeneo* le touchait jusqu'aux larmes, et on sait aussi que lors d'une répétition du *Requiem* peu de temps avant sa mort, il fondit en larmes au moment du *Lacrimosa*. Tout ceci explique peut-être l'extraordinaire force expressive de ce chef-d'œuvre : une sorte de testament spirituel admirablement exposé, sur un profond bouleversement de l'être humain devant le mystère de la mort.

En lieu et place de ce que nul autre, Mozart a su exprimer, à travers ce texte propre à la liturgie chrétienne, tous les états d'âme qui vont de la peur du Jugement (*Dies irae*), à l'espoir de la clémence de Dieu (Kyrie), de l'angoisse de la souffrance inutile (*Recordare*), à la certitude d'un au-delà plein de lumière (*Luceat eis*). Plainte funèbre, mais surtout prière extrême, implorant la miséricorde divine, (« Sois auprès de moi au moment de ma mort »), elle offre l'espoir d'une vie nouvelle. Rarement une musique aura été si fortement marquée par le génie, l'expression, la foi et la souffrance d'un être humain.

Wolfgang Amadeus MOZART

1756-1791

Requiem, K.626

Le Requiem, l'œuvre sacrée la plus célèbre de Mozart, a fait couler beaucoup d'encre au cours des deux derniers siècles. Une aura de mystère l'entoure, due à la fois à ses circonstances de composition et au fait qu'il demeura inachevé. On sait maintenant qu'au cours de l'été 1791, Mozart reçut la commande de son *Requiem* du comte von Walsegg-Stuppach (1763-1827), franc-maçon comme lui. Le comte, passionné de musique, et qui avait l'habitude d'organiser des concerts privés dans son château, souhaitait faire exécuter l'ouvrage à la mémoire de sa femme, morte le 14 février précédant à l'âge de vingt ans. Walsegg-Stuppach avait déjà commandé de nombreuses œuvres à d'autres compositeurs (par exemple des quatuors avec flûte à Franz Anton Hoffmeister) et lorsqu'il les faisait entendre à ses invités, il leur demandait en général d'en deviner l'auteur. Sans doute comptait-il agir de même avec le *Requiem* et il n'y a pas lieu de croire qu'il ait eu l'intention, comme on l'a prétendu, de faire passer l'ouvrage pour le sien propre. Toujours est-il qu'il le recopia de sa propre main, et qu'il le dirigea lui-même à Wiener-Neustadt le 14 décembre 1793. Auparavant, le 2 janvier de la même année, une exécution avait été organisée à Vienne par le baron van Swieten au bénéfice de Constance Mozart.

Les sources indiquent que Mozart n'écrivit rien du *Requiem* avant son retour de Prague (où il avait donné *La clemenza di Tito*) vers le milieu de septembre 1791. Le 30 de ce mois eut lieu la première de *La Flûte enchantée*, et c'est aussi à cette époque que fut composé le *Concerto pour clarinette*. Mozart mourut le 5 décembre en laissant le *Requiem* inachevé. Pour le mener à bien, Constance s'adressa d'abord au compositeur Joseph Eybler (1765-1846), puis, celui-ci ayant renoncé, à un autre disciple de Mozart, Franz Xaver Süssmayr (1766-1803), qui fournit la version la plus souvent jouée de nos jours (Süssmayr « termina » également le *Concerto pour cor* en ré majeur K 412, œuvre elle aussi de 1791). Süssmayr prétendit avoir « préparé » le *Sanctus*, le *Benedictus* et l'*Agnus Dei* du *Requiem*, absents de l'autographe de Mozart, mais sans doute sa contribution à ces sections fut-elle moins importante qu'on ne le crut jadis. L'autographe montre que Mozart composa entièrement l'*Introit* et pour l'essentiel le *Kyrie* (son instrumentation fut complétée par Süssmayr), et que pour les six sections de la Séquence

(à ceci près que le *Lacrimosa* s'interrompt au bout de huit mesures) et les deux de l'Offertoire, il nota toutes les parties vocales et la basse continue, et fournit d'importantes indications d'instrumentation.

Mozart, en composant son *Requiem*, avait en tête plusieurs modèles dus à ses contemporains autrichiens, le plus important étant certainement celui en ut mineur écrit en décembre 1771 (soit vingt ans auparavant) par Michael Haydn pour les funérailles de Sigismond von Schrattenbach, prince-archevêque de Salzbourg (peut-être Michael Haydn l'avait-il en réalité commencé sous le coup de la perte de sa fille unique, morte le 27 janvier 1771 à l'âge d'un an). On observe dans le *Requiem* de Mozart et dans celui de Michael Haydn la même structure pour certaines sections, ainsi que plusieurs ressemblances thématiques. Les deux ouvrages mettent en outre en musique, avec les mêmes techniques, exactement le même texte. Manquent dans l'un et l'autre cas le *Gradual*, le *Tractus* et le *Libera*. Notons cependant que dans l'*Introit*, le « Te decet hymnus, Deus, in Sion » est chez Michael Haydn une version mesurée du premier mode grégorien, alors que Mozart utilise à cet endroit le « tonus peregrinus », ce qui n'avait rien d'extraordinaire : Mozart avait été précédé sur ce plan, entre autres, par Georg Reutter le Jeune (1708-1772). Le solo de trombone au début du *Tuba mirum* (il est de Mozart) relève lui aussi de la tradition, et il en va de même du traitement fugué de « Quam olim Abrahae ».

L'œuvre est une synthèse d'éléments opératiques, maçonniques et savants. Elle tire ses couleurs sombres de l'absence d'instruments comme la flûte, le hautbois, le cor, au profit du cor de basset, du basson, de la trompette et du trombone (sans oublier les timbales et les cordes). Le *Kyrie* est une double fugue en ré mineur sur un sujet d'un type fréquemment employé par Bach et Haendel, mais aussi par Haydn et bien d'autres : saut de quinte descendante (ici tierce la-fa) suivi de la septième diminuée (si bémol-do dièse) entourant ladite quinte. Parmi les éléments maçonniques figurent les cors de basset, et l'on a remarqué plus d'une fois que la basse solo du *Tuba mirum* retrouvait le ton du personnage de Sarastro dans *La Flûte enchantée*, et que les accents dramatiques du *Dies irae* et du *Confutatis* ressemblaient fort aux cris de rage de la Reine de la Nuit et de Monostatos dans le même opéra.

On a établi récemment que Mozart envisagea et même entreprit (sans les mener à bien) plusieurs œuvres sacrées à la fin des années 1780 : c'est aussi dans ce contexte qu'il faut envisager le *Requiem*. La *Communio* finale reprend l'*Introit* et le *Kyrie* cette solution relativement courante, et qui peut-être fut adoptée par Süssmayr à la demande de Mozart, a au moins l'avantage de faire entendre en conclusion des accents authentiques.



Wolfgang Amadeus Mozart,
1782. Joset Langer,
Salisbury Museum, Grande
Bretagne.

© Album / Oronoz

The *Requiem* in D minor Mozart's spiritual testament

Mozart's *Requiem*, notwithstanding the fragmentary form in which it has come down to us (and despite the fact that it was completed after his death by Franz Xaver Süssmayr with some additions by Joseph Eybler) wholly bears the stamp of its creator's genius. His conception is perceptible through the general structure of the work, and that irrespective, even, of the difference in character or quality of the parts that were completed later.

It is highly unlikely that a second-rate composer such as Süssmayr, who had never written anything worthy of note, would have been capable of finishing the *Lacrimosa* and composing the *Sanctus*, the *Benedictus* and the *Agnus Dei* entirely on his own. However, we shall never know what access Süssmayr had to the rough drafts, or whether he heard Mozart himself play them – which would have enabled him to memorise them to a large extent.

It is necessary today to reconsider the instrumentation, taking the contributions of Joseph Eybler and Süssmayr as a starting-point, and trying to find a synthesis between these versions and what we have to the original autograph, in order to bring out the spirit of Mozart as perfectly as possible.

In our performance we have recreated as far as is feasible the conditions prevalent at the time. The soloists and the choir (reduced to twenty members) sing in Latin with the transparency and intensity that is needed for the pronunciation that was current in Vienna at the end of the 18th century. The work is played on period instruments at a pitch of 430 Hz; the orchestra consists of eighteen string instruments, nine wind instruments, organ and timpani. The trombones have the narrow mouthpiece that was in use at the time, and we also use real basset horns with five keys plus a lower register – after Theodor Lotz, who worked with Stadler, Mozart's clarinetist, and made his instruments.

six sections of the Sequence (apart from the *Lacrimosa*, which breaks off after eight bars) and the two of the Offertory, he wrote down all the vocal parts and the figured bass, and provided significant indications as to the orchestration.

When he was composing his *Requiem*, Mozart had in mind several models by Austrian composers of his time, the most important being without doubt the one in C minor written in December 1771 (twenty years earlier) by Michael Haydn for the funeral of Sigismund von Schrattenbach, Prince-Archbishop of Salzburg (it is possible that in reality Michael Haydn started to compose it after losing his only daughter, who died on 27 January 1771, at the age of one). We can observe in Mozart's Requiem and that of Michael Haydn the same structure in certain sections, as well as several thematic similarities. Moreover, the two works set exactly the same text to music, using the same techniques. In both cases, the Gradual, the Tractus and the Libera are missing. We must note, however, that in Michael Haydn's version of the Introit, the "Te decet hymnus, Deus, in Sion" is a measured version of the first Gregorian mode, whereas Mozart uses at this point the "tonus peregrinus", which was not particularly exceptional: other composers, including Georg Reutter the younger (1708-1772), had used this expedient before him. The trombone solo at the beginning of the *Tuba mirum* (it is by Mozart) is also traditional, as is the fugal treatment of "Quam olim Abrahae".

The work is a synthesis of operatic, Masonic and erudite elements. Its sombre colours are due to the absence of instruments such as flutes, oboes and horns in favour of the basset horn, the bassoon, the trumpet and the trombone (not forgetting the timpani and the strings). The Kyrie is a double fugue in D major on a subject of a type frequently used by Bach and Handel, but also Haydn and many others: a jump of a fifth below (here a third, A-F) followed by the diminished seventh (B flat-C sharp) encompassing the aforementioned fifth. Among the Masonic elements are the basset horns, and it has been noted that the bass solo in the *Tuba mirum* is markedly similar in character to Sarastro's music in *The Magic Flute*, and that the dramatic tones of the *Dies irae* and *Confutatis* bear a strong resemblance to the cries of rage of the Queen of the Night and Monostatos in the same opera.

It has recently been proved that Mozart envisaged and even set about composing several sacred works in the late 1780s (he did not, however complete them): the *Requiem* must also be seen in this context. The final Communion is a recapitulation of the *Introit* and the *Kyrie*: this relatively common solution, which was probably adopted by Süßmayr at Mozart's request, has the advantage of letting us hear authentic strains at the end of the work.

MARC VIGNAL

Translation: Mary Pardoe

Manuscrit original du Requiem de Mozart, Confutatis

El *Requiem* en re menor Testamento espiritual de Mozart

El *Requiem* de Mozart, a pesar de la forma fragmentaria en que nos ha llegado (y de la conclusión póstuma de Joseph Eybler y, sobre todo, Franz Xaver Süssmayr), sigue siendo hoy una obra totalmente marcada por el genio de su creador. Su concepción es perceptible a lo largo de la arquitectura del conjunto, y ello incluso al margen de la diferencia de carácter o calidad de las partes completadas.

Nos resulta impensable que un músico tan mediocre como Süssmayr –que no había compuesto nunca nada destacado– haya podido acabar el *Lacrimosa* y escribir solo esos *Sanctus*, *Benedictus* y *Agnus Dei*. No obstante, no sabremos nunca en qué medida dispuso Süssmayr de los bosquejos correspondientes ni si se los oyó tocar al propio Mozart, lo cual le habría permitido memorizarlos en gran parte. Por lo que se refiere a la instrumentación, es necesario reconsiderarla hoy a partir de las aportaciones de Eybler y Süssmayr, intentando encontrar una síntesis –entre esas versiones y el estado original del autógrafo– que permita hacer resurgir con pureza máxima el espíritu mozartiano.

En la interpretación, nos hemos aproximado cuanto ha sido posible a las condiciones de la época. Los solistas y el conjunto vocal (reducido a 20 participantes) cantan en latín con la transparencia y la intensidad necesarias para la pronunciación vigente en la Viena de finales del siglo XVIII. La orquesta de instrumentos de época, con el diapasón a 430, comporta un efectivo de 18 cuerdas, 9 vientos, órgano y timbales (con trombones dotados de las embocaduras estrechas características de la época, así como con auténticos *corni di bassetto* con 5 llaves más registro grave, siguiendo Theodor Lotz, fabricante y colaborador de Stadler, el clarinetista de Mozart).

Sin embargo, todo esto no serviría de nada sin una concepción de la interpretación que, de principio a fin, debe hacernos revivir todo el caluroso fervor de la fe católica y la esperanza de la misericordia divina. Emotivo lamento fúnebre e instante de gracia, la obra es producto de un sorprendente equilibrio entre la fuerza declamatoria y

rítmica del texto y su inserción melódica, entre el vuelo casi infinito de las líneas polifónicas y su anclaje a una fuerza armónica inexorable, entre los detalles de la articulación y los contrastes de la dinámica. Se manifiesta sobre todo a través de esa percepción del movimiento que hace del tiempo el verdadero corazón de la música: soplo o pulsación, arrebato o plegaria, que nos permite acceder mediante la yuxtaposición en un mismo impulso de todas sus fuerzas a uno de los mayores mensajes del genio creador humano sobre el misterio de la muerte.

La muerte, en tanto que reflexión de un creyente acerca del sentido profundo de la vida, resultaba familiar a Mozart desde muy pronto. Así lo atestigua una de sus cartas escritas en 1787, con 31 años, a su padre enfermo:

«dado que la muerte, analizada con detenimiento, es el verdadero objetivo de nuestra vida, me he familiarizado tanto desde hace algunos años con esa verdadera y perfecta amiga del hombre que su imagen no sólo no tiene ya nada de aterrador para mí, sino que me resulta tranquilizadora y consoladora. Y doy gracias a Dios por haberme concedido la dicha de procurarme la ocasión [...] de aprender a conocerla como la clave de nuestra auténtica felicidad. Nunca me acuesto sin pensar que quizá al día siguiente, por joven que sea, ya no estaré aquí».

Mozart, que normalmente separaba de forma muy sorprendente su arte y su vida personal, habría sentido –según diferentes testimonios de la época– un apego afectivo muy profundo por algunas obras: sabemos que el cuarteto de la muerte de *Idomeneo* lo hacía llorar; y sabemos también que, con ocasión de un ensayo del *Requiem* poco antes de su muerte, se deshizo en lágrimas en el momento del *Lacrimosa*. Todo esto explica quizá la extraordinaria fuerza expresiva de esta obra maestra: una suerte de testamento espiritual admirablemente expuesto acerca de la profunda turbación del ser humano ante el misterio de la muerte.

Mejor que nadie, Mozart ha sabido expresar, a través de ese texto de la liturgia cristiana, todos los estados de ánimo que van desde el miedo al Juicio (*Dies irae*) hasta la esperanza en la clemencia de Dios (*Kyrie*), desde la angustia por el sufrimiento inútil (*Recordare*) hasta la certeza de un más allá lleno de luz (*Luceat eis*). Lamento fúnebre pero sobre todo plegaria extrema que implora la misericordia divina (“No te alejes en el momento de mi muerte”), deja abierta la esperanza de una vida nueva. Pocas veces una obra musical habrá estado marcada de un modo tan intenso por el genio, la expresión, la fe y el sufrimiento de un ser humano.

Wolfgang Amadeus MOZART

1756-1791

Requiem, K.626

El *Requiem*, la más famosa obra sacra de Mozart, ha hecho correr ríos de tinta en el transcurso de los últimos dos siglos. Está envuelto en un halo de misterio debido a las circunstancias de su composición y, a la vez, al hecho de quedar inacabado. Sabemos ahora que durante el verano de 1791, Mozart recibió el encargo de su *Requiem* del conde von Walsegg-Stuppach (1763-1827), francmasón como él. El conde, gran melómano y dado a organizar conciertos privados en su castillo, deseaba que la obra se interpretara en memoria de su esposa, muerta el 14 de febrero anterior, a la edad de veinte años. Walsegg-Stuppach ya había encargado numerosas obras a otros compositores (por ejemplo, unos cuartetos de flauta a Franz Anton Hoffmeister) y, cuando los hacía escuchar a sus invitados, solía pedirles que adivinaran el autor. Sin duda, pensaba actuar de la misma manera con el *Requiem* y no hay motivos para creer que tuviera la intención, como se ha dicho, de hacer pasar la obra como propia. El caso es que lo copió de su propia mano y lo dirigió él mismo en Wiener-Neustadt el 14 de diciembre de 1793. Antes, el 2 de enero de ese mismo año, el barón van Swieten había organizado en Viena una interpretación en beneficio de Constanze Mozart.

Las fuentes indican que Mozart no escribió parte alguna del *Requiem* antes de su regreso de Praga (donde había ofrecido *La clemenza di Tito*), hacia mediados de septiembre de 1791. El 30 de ese mes tuvo lugar el estreno de *La flauta mágica*, y también de esa época data el *Concierto para clarinete*. Mozart murió el 5 de diciembre dejando el *Requiem* inacabado. Para su conclusión, Constanze se dirigió primero al compositor Joseph Eybler (1765-1846) y luego, tras la renuncia de éste, a otro discípulo de Mozart, Franz Xaver Süssmayr (1766-1803), que suministró la versión más interpretada hoy (Süssmayr “terminó” igualmente el *Concierto para trompa* en re mayor K 412, compuesta también de 1791). Süssmayr pretendió haber “preparado” el *Sanctus*, el *Benedictus* y el *Agnus Dei* del *Requiem*, ausentes en el autógrafo de Mozart; pero no cabe duda de que su contribución a esas secciones fue menos importante de lo se había creído. El autógrafo muestra que Mozart compuso completamente el *Introitus* y lo esencial del *Kyrie* (la instrumentación fue completada por Süssmayr); y que, para las seis secciones de la Secuencia

(con la salvedad de que el *Lacrimosa* se interrumpe al cabo de ocho compases) y las dos del Ofertorio, anotó todas las partes vocales y el bajo continuo, y suministró importantes indicaciones para la instrumentación.

Mozart, al componer su *Requiem*, tenía en mente varios modelos debidos a sus contemporáneos austriacos; y el más importante de los cuales fue sin duda el compuesto en do menor en diciembre de 1771 (es decir, veinte años antes) por Michael Haydn para los funerales de Sigismund von Schrattenbach, príncipe-arzobispo de Salzburgo (aunque quizá Michael Haydn lo hubiera empezado bajo el efecto de la pérdida de su hija única, muerta el 27 de enero de 1771, al año de edad). Observamos en el *Requiem* de Mozart y en el de Michael Haydn la misma estructura para ciertas secciones, así como diversos parecidos temáticos. Además, las dos obras ponen música, con las mismas técnicas, exactamente al mismo texto. Faltan en ambos casos el *Gradual*, el *Tractus* y el *Libera*. Observemos, sin embargo, que en el *Introitus*, el “Te decet hymnus, Deus, in Sion” es en Michael Haydn una versión mesurada del primer modo gregoriano, mientras que Mozart utiliza en ese lugar el *tonus peregrinus*, lo cual no tiene nada de extraordinario: Mozart se había visto precedido en este aspecto, entre otros, por Georg Reutter el Joven (1708-1772). El solo de trombón al principio del *Tuba mirum* (que es de Mozart) remite también a la tradición, y lo mismo ocurre con el tratamiento fugado de “Quam olim Abrahae”.

La obra es una síntesis de elementos operísticos, masónicos y eruditos. Extrae sus tonos sombríos de la ausencia de instrumentos como la flauta, el oboe, la trompa, en provecho del *cornu di bassetto*, el fagot, la trompeta y el trombón (sin olvidar los timbales y las cuerdas). El *Kyrie* es una doble fuga en re menor sobre un tema de un tipo empleado con frecuencia por Bach y Haendel, pero también por Haydn y muchos otros: salto de quinta descendente (aquí tercera la-fa) seguido de la séptima disminuida (si bemol-do sostenido) envolviendo a la quinta. Entre los elementos masónicos figuran los *corni di bassetto*, y se ha observado más de una vez que el solo de trombón del *Tuba mirum* retoma el tono del personaje de Sarastro en *La flauta mágica*, y que los acentos los acentos dramáticos del *Dies irae* y del *Confutatis* se parecen bastante a los gritos de rabia de la Reina de la Noche y Monostatos de esa misma ópera.

Se ha establecido recientemente que Mozart contempló e incluso inició (sin concluirlos) varias obras sacras a finales de la década de 1780: es también en este contexto donde debemos considerar el *Requiem*. La *Communio* final retoma el *Introitus* y el *Kyrie*; esta solución relativamente corriente –y que quizá fue adoptada por Süssmayr a petición de Mozart– tiene al menos la ventaja de permitir escuchar como conclusión unos acentos auténticos.

MARC VIGNAL

Traducción: Juan Gabriel López Guix

gràcia, és el producte d'un equilibri sorprenent entre la força declamatorià i rítmica del text i la seva inserció melòdica, entre l'enlairament gairebé infinit de les línies polifòniques i el seu lligam amb una força harmònica inexorable, entre els detalls de l'articulació i els contrastes de la dinàmica. Apareix sobretot a través d'aquesta percepció del moviment que converteix el ritme en el veritable cor de la música: alè o pulsació, detonant o pregària, cosa que ens permet accedir, per la juxtaposició en un mateix impuls de totes aquestes forces, a un dels missatges més grans sobre el misteri de la mort del geni creador humà.

Aquesta mort, com a reflexió d'un creient sobre el sentit profund de la vida, ja li va ser familiar a Mozart molt aviat. N'és testimoni una de les seves cartes escrites el 1787, a l'edat de 31 anys, al seu pare malalt:

“... com la mort, tot mirant-la de prop, és l'autèntic fi de la nostra vida, des de fa alguns anys m'he familiaritzat tant amb aquesta veritable i perfecta amiga de l'home que la seva imatge no tan sols no em provoca res d'espavoridor, sinó que em tranquil·litza i consola molt, i dono gràcies a Déu per haver-me concedit la sort de donar-me l'ocasió [...] de conèixer-la com a clau de la nostra vertadera felicitat. Mai no me'n vaig al llit sense somiar que l'endemà, tan jove com sóc, potser ja no hi seré.”

Mozart, que solia separar de manera molt impactant el seu art de la seva vida personal, deuria sentir –segons diferents testimonis de l'època– una molt profunda apreciació per determinades obres: és sabut que el quartet de la mort a *Idomeneo* el commovia fins a arribar a les llàgrimes, i també és sabut que en ocasió d'un assaig del *Rèquiem* poc abans de la seva mort, trencà a plorar al moment de la *Lacrimosa*. Tot plegat explica potser l'extraordinària força expressiva d'aquesta obra mestra: una mena de testament espiritual admirablement exposat sobre el profund trasbalsament de l'ésser humà davant el misteri de la mort.

Millor que ningú altre, Mozart va saber expressar, a través d'aquest text de la litúrgia cristiana, tots els estats d'ànim, des de la por del Judici (*Dies irae*) a l'esperança de la clemència de Déu (*Kyrie*), de l'angoixa del patiment inútil (*Recordare*) a la certesa d'un més enllà ple de llum (*Luceat eis*). Un plany fúnebre, però sobretot una pregària extrema, tot implorant la misericòrdia divina (“sigues al meu costat al moment de la meua mort”), que dóna l'esperança d'una vida nova. Poques vegades una música ha sigut tan marcada pel geni, l'expressió, la fe i el patiment d'un ésser humà.

JORDI SAVALL

Wolfgang Amadeus MOZART

1756-1791

Requiem, K.626

El Rèquiem, l'obra religiosa més cèlebre de Mozart, ha fet córrer molta tinta al llarg dels darrers dos segles. L'envolta una aura de misteri a causa de les circumstàncies de la seva composició i la seva condició d'inacabat. Ara se sap que durant l'estiu de 1791, Mozart en rebé l'encàrrec del comte Walsegg-Stuppach (1763-1827), franc maçó com ell. El comte, un apassionat de la música que solia organitzar concerts privats al seu castell, volia fer interpretar l'obra en memòria de la seva dona, morta el 14 de febrer d'aquell any a l'edat de vint anys. Walsegg-Stuppach ja havia encarregat nombroses obres a altres compositors (per exemple, quartets de flauta a Franz Anton Hoffmeister) i quan les presentava als seus convidats, els solia demanar que n'endevinessin l'autor. Sens dubte pensava procedir de la mateixa manera amb el *Rèquiem* i no hi ha res que faci pensar que tingués la intenció, com s'ha pretès, de fer passar l'obra per pròpia. Prou és sabut que la va copiar de puny i lletra i dirigir-la personalment a Wiener Neustadt el 14 de desembre de 1793. Abans, el baró van Swieten n'havia organitzat una interpretació en benefici de Constanze Mozart.

Les fonts indiquen que Mozart no va començar a escriure el *Rèquiem* abans de tornar de Praga (on havia dirigit *La clemenza di Tito*) a mitjan setembre de 1791. El dia 30 d'aquell mes fou estrenada *La flauta màgica*, i també per aquell temps va compondre el *Concert per a clarinet*. Mozart va morir el 5 de desembre, deixant el *Rèquiem* inacabat. Per a completar-lo, Constanze es dirigí primer al compositor Joseph Eybler (1765-1846) i, després que aquest hi renunciés, a un altre deixeble de Mozart, Franz Xaver Süßmayr (1766-1803), qui proporcionà la versió més interpretada actualment (també “acabà” el *Concert per a trompa* en re major K 412, també datat el 1791). Süßmayr pretenia haver “preparat” el *Sanctus*, el *Benedictus* i l'*Agnus Dei* del *Rèquiem*, desproveïts de la signatura de Mozart, però la seva aportació a aquests fragments va ser sens dubte menys important que hom havia cregut antigament. La signatura mostra que Mozart va compondre íntegrament l'*Introït* i la major part del *Kyrie* (Süßmayr en completà la instrumentació), i que de les sis seccions de la Seqüència (fins que la *Lacrimosa* s'interromp al cap de vuit compassos) i les dues

de l'Ofertori notà totes les parts vocals i el baix continu, com també proporciona moltes indicacions relatives a la instrumentació.

Quan Mozart va compondre el seu *Rèquiem* tenia en ment diversos models inspirats en els seus contemporanis austríacs, el més important dels quals era sens dubte el que Michael Haydn va escriure en do menor el desembre de 1771 (és a dir, vint anys abans) per a les exèquies de Sigismund von Schrattenbach, príncep-arquebisbe de Salzburg (Michael Haydn potser l'havia començat en realitat sota l'impacte de la pèrdua de la seva única filla, morta el 27 de gener de 1771 a l'edat d'un any). Tant al *Rèquiem* de Mozart com al de Michael Haydn hom observa la mateixa estructura en determinats fragments i diverses semblances temàtiques. A més, les dues obres musiquen exactament el mateix text, amb les mateixes tècniques. En ambdós manca el *Gradual*, el *Tractus* i el *Libera*. Tanmateix, val a dir que a l'*Introït*, el "Te decet hymnus, Deus, in Sion" és en Michael Haydn una versió mesurada del primer mode gregorià, mentre Mozart hi empra el "tonus peregrinus", que no tenia res d'extraordinari: un dels precursors de Mozart en aquest sentit va ser Georg Reutter el Jove (1708-1772). El solo de trombó a l'inici del *Tuba mirum* (autoria de Mozart) també s'inspira en la tradició, i el mateix es pot dir del tractament fugat de "Quam olim Abrahæ".

L'obra és una síntesi d'elements operístics, maçònics i erudits. Extreu les seves tonalitats fosques de l'absència d'instruments com la flauta, l'oboè i la trompa en benefici del clarinet baix, el fagot, la trompeta i el trombó (sense oblidar el timbal i les cordes). El Kyrie és una doble fuga en re menor sobre un tema d'un tipus sovint usat per Bach i Händel, però també per Haydn i molts altres: un salt de quinta descendent (aquí tercera la-fà), seguit d'una sèptima disminuïda (si bemoll-do sostingut) que envolta l'esmentada quinta. Entlista del *Tuba mirum* recupera el to del personatge de Sarastro de *La flauta màgica* i que els accents dramàtics del *Dies irae* i del *Confutatis* s'assemblen als crits de ràbia de la Reina de la Nit i de Monostatos en la mateixa òpera.

Fa poc s'ha determinat que Mozart va pensar i fins i tot compondre (sense finalitzar-les) diverses obres religioses a la fi de la dècada de 1780: és en aquest context que cal emmarcar el *Rèquiem*. La *Comunió* final reprèn l'*Introït* i el *Kyrie* aplica aquesta solució relativament corrent, que és possible que fos adoptada per Süßmayr a petició de Mozart, cosa que almenys té l'avantatge de presentar un final amb accents autèntics.

MARC VIGNAL

Traducció: Gilbert Bofill i Ball

Handwritten musical score for the *Benedictus* section of Mozart's *Requiem*. The score is written on aged paper and includes staves for Violin I and II, Viola, Horns (F and C), Clarinet in Bb, Bassoon, Trumpet, Trombone, Organ, and Cello/Double Bass. The tempo is marked "Andante" and the section is titled "Benedictus". The lyrics "Bene-dictus qui venit in no-mi-ne" are written below the vocal staves. The score features various musical notations including dynamics (mf, f), articulation (accents), and phrasing slurs.

Das Requiem in d-Moll Mozarts geistiges Testament

Trotz der bruchstückhaften Form, in der uns Mozarts Requiem erreicht hat (und trotz seiner posthumen Vollendung durch Joseph Eybler und vor allem Franz Xaver Süssmayr), handelt es sich noch heute um ein Werk, das durch und durch vom Genie seines Schöpfers geprägt ist. Sein Konzept wird über die Gesamtstruktur des Werks erkennbar, sogar unbeschadet des Unterschieds im Charakter und der Qualität der vervollständigten Teile.

Es ist für uns undenkbar, dass ein so bescheidener Musiker wie Süssmayr, der zudem niemals zuvor etwas Bedeutendes geschrieben hatte, selber das *Lacrimosa* zu Ende schreiben sowie das *Sanctus*, *Benedictus* und *Agnus Dei* komponieren konnte. Ebenso wenig werden wir jemals erfahren, inwiefern Süssmayr über die entsprechenden Entwürfe verfügte oder Mozart persönlich beim Spielen zugehört hatte, was ihm ermöglicht hätte, sich einen Großteil zu merken. Die Besetzung ist ausgehend von den Beiträgen Eyblers und Süssmayrs heute zu überdenken, indem eine Synthese zwischen deren Fassungen und dem Originalzustand des Manuskripts gesucht wird, die es erlaubt, den Mozartschen Geist mit einem Höchstmaß an Reinheit durchscheinen zu lassen.

Bei der Spielweise haben wir uns so sehr wie möglich an die Umstände der damaligen Zeit gehalten. Die Solisten und der Chor (auf 20 Sänger beschränkt) singen auf Latein mit der Transparenz und Intensität, die von der in Wien Ende des 18. Jahrhunderts üblichen Aussprache erfordert wird. Das Orchester mit alten Instrumenten mit Kammerton auf 430 umfasst 18 Streicher, 9 Bläser, Orgel und Pauke (die Posaunen haben zeitgemäß enge Mundstücke, die Bassethörner fünf Schlüssel mit tiefem Register nach Theodor Lotz, dem Instrumentenbauer und Mitarbeiter von Stadler, dem Klarinettenisten Mozarts).

Doch all dies wäre nichts ohne eine Spielauffassung, die den ganzen Eifer des katholischen Glaubens und der göttlichen Barmherzigkeit von Anfang bis Ende wieder aufleben lässt. Als rührende Todesklage und gnadenhafte Darbietung ist das Werk das Ergebnis eines überraschenden Gleichgewichts zwischen der rhythmischen

Ausdruckskraft des Textes und dessen melodischer Einbettung zwischen dem fast unendlichen Höhenflug polyphoner Linien und deren Anbindung an eine unerschöpfliche harmonische Kraft, zwischen den Details der Bindungen und den dynamischen Kontrasten. Vor allem tritt dies über diese Wahrnehmung der Bewegung zutage, die das Tempo zum wahren Herzstück der Musik macht – ob Atem oder Taktschlag, Entfesselung oder Bitte, durch die Überlagerung all dieser Kräfte im selben Schwung wird der Zugang zu einer der großartigsten Botschaften zum Geheimnis des Todes ermöglicht, die die menschliche Schöpfungskraft jemals hervorgebracht hat.

Im Hinblick auf die Überlegungen eines Gläubigen über den tiefen Sinn des Lebens war Mozart bereits sehr früh mit dem Tod vertraut. Davon zeugt ein Brief, den er 1787 im Alter von 31 Jahren seinem kranken Vater schrieb:

„Da der Tod, genau zu nehmen, der wahre Endzweck unseres Lebens ist, so habe ich mich seit ein paar Jahren mit diesem wahren, besten Freund des Menschen so bekannt gemacht, dass sein Bild nicht allein nichts Schreckendes mehr für mich hat, sondern recht viel Beruhigendes und Tröstendes! Und ich danke meinem Gott, dass er mir das Glück gegönnt hat, mir die Gelegenheit [...] zu verschaffen, ihn als den Schlüssel zu unserer wahren Glückseligkeit kennen zu lernen. Ich lege mich nie zu Bette ohne zu bedenken, dass ich vielleicht, so jung als ich bin, den andern Tag nicht mehr sein werde.“

Mozart, der für gewöhnlich Kunst und Privatleben sehr auffällig auseinander hielt, fühlte sich nach mehreren Zeiteugen bestimmten Werken zutiefst verbunden. So ist bekannt, dass das Todesquartett in *Idomeneo* ihn zu Tränen rührte, ebenso wie dass er nach einer Probe zum *Requiem* kurz vor seinem Tod beim *Lacrimosa* in Tränen ausbrach. All dies erklärt vielleicht die außergewöhnliche Ausdruckskraft dieses Meisterwerks, eine auf bewundernswerte Weise dargestellte Art geistiges Testament über die tiefen Wirren des Menschen angesichts des Geheimnis des Todes.

Mozart vermochte wie sonst niemand über diesen Text der christlichen Liturgie alle Seelenzustände auszudrücken, von der Furcht vor dem jüngsten Gericht (*Dies irae*) bis zur Hoffnung auf die Gnade Gottes (*Kyrie*), von der Angst um das nutzlose Leiden (*Recordare*) bis zur Gewissheit eines Jenseits voller Licht (*Luceat eis*). Es ist eine Todesklage, doch vor allem ein heftiges Gebet, das um die Barmherzigkeit Gottes fleht („Sei bei mir zum Zeitpunkt meines Todes“) und Hoffnung auf ein neues Leben schöpft. Selten wurde eine Musik so stark vom Genie, der Ausdruckskraft, dem Glauben und dem Leiden eines Menschen geprägt.

JORDI SAVALL

Übersetzung: Gilbert Bofill i Ball

Wolfgang Amadeus MOZART

1756-1791

Requiem, KV.626

Über das Requiem, Mozarts berühmtestes Kirchenwerk, wurde in den letzten zwei Jahrhunderten bereits viel geschrieben. Aufgrund der Umstände seiner Entstehung und dessen Unvollendetheit ist es von einem geheimnisvollen Nimbus umgeben. Heute ist bekannt, dass Mozart im Sommer 1791 den Auftrag für sein *Requiem* von Graf Walsegg-Stuppach (1763-1827) erhielt, einem Freimaurer wie er. Der Graf, ein leidenschaftlicher Musikliebhaber, der regelmäßig Privatkonzerte auf seinem Schloss veranstaltete, wünschte das Werk zum Gedenken an seine Frau aufführen zu lassen, die am 14. Februar des selben Jahres 20-jährig verstorben war. Walsegg-Stuppach hatte bereits zahlreiche Werke bei anderen Komponisten bestellt (beispielsweise die Flötenquartette von Franz Anton Hoffmeister), und während er sie seinen Gästen vorspielen ließ, bat er diese, deren Urheber zu erraten. Zweifelsohne hatte er vor, beim *Requiem* auch so vorzugehen, und nichts weist darauf hin, dass er wie bisher angenommen beabsichtigte, das Werk als sein eigenes durchgehen zu lassen. Es ist aber bekannt, dass er es eigenhändig kopierte und am 14. Dezember 1793 in Wiener Neustadt persönlich dirigierte. Davor fand am 2. Januar des selben Jahres eine Aufführung in Wien statt, die Baron van Swieten zugunsten von Constanze Mozart veranstaltete.

Den Quellen zufolge nahm Mozart erst nach seiner Rückkehr aus Prag (wo er *La clemenza di Tito* dirigiert hatte) Mitte September 1791 die Arbeit am *Requiem* auf. Am Monatsletzen fand die Uraufführung der *Zauberflöte* statt, und zu jener Zeit entstand auch das *Konzert für Klarinette*. Mozart starb am 5. Dezember und hinterließ das *Requiem* unvollendet. Um es zu Ende zu führen, wandte sich Constanze zunächst an den Komponisten Joseph Eybler (1765-1846) und nach dessen Verzicht an einen anderen Schüler Mozarts, Franz Xaver Süßmayr (1766-1803), der die heute am öftesten gespielte Fassung anfertigte (er „vervollständigte“ auch das *Hornkonzert* in d-Dur KV 412, ebenfalls 1791 datiert). Süßmayr beanspruchte, den *Sanctus*, *Benedictus* und *Agnus Dei* des *Requiem* verfasst zu haben, die Mozarts Unterschrift nicht tragen, doch war sein Beitrag zu diesen Sätzen gewiss von geringerer Bedeutung als ursprünglich angenommen. Der Unterschrift zufolge komponierte Mozart den gesamten *Introitus* und weitgehend das *Kyrie* (mit Instrumentation von Süßmayr), und von den sechs Abschnitten der Sequenz (bis zu dem nach acht Takten abbrechenden *Lacrimosa*) und den

zwei des Offertorius notierte er alle Vokalstimmen und das Basso continuo und hinterließ darüber hinaus zahlreiche Angaben zur Instrumentation.

Bei der Komposition seines *Requiem*s hatte Mozart mehrere Vorbilder seiner österreichischen Zeitgenossen im Sinne, wobei das bedeutendste gewiss von Michael Haydn stammt, der im Dezember 1771 (also zwanzig Jahre zuvor) das Requiem in c-Moll für das Begräbnis von Sigismund von Schrattenbach, dem Fürsterzbischof von Salzburg schrieb. (Vielleicht hatte es Michael Haydn tatsächlich unter dem Schock des Verlustes seiner einzigen Tochter begonnen, die am 27. Januar 1771 einjährig verstarb.) In Mozarts wie auch in Haydns *Requiem* sind die gleiche Struktur bei gewissen Abschnitten sowie mehrere thematische Ähnlichkeiten zu beobachten. Darüber hinaus wird in beiden Werken genau der selbe Text mit der gleichen Technik vertont. Bei beiden fehlen *Gradual*, *Tractus* und *Libera*. Dagegen ist „Te decet hymnus, Deus, in Sion“ im *Introitus* bei Michael Haydn eine abgestimmte Version des ersten gregorianischen Modus, während Mozart an dieser Stelle den „Tonus peregrinus“ verwendet, was nichts außergewöhnliches an sich hatte. In dieser Hinsicht trat Mozart in die Fußstapfen u. a. von Georg Reutter dem Jüngeren (1708-1772). Das Posaunensolo zu Beginn des *Tuba mirum* (von Mozart) greift ebenfalls auf die Tradition zurück, ebenso wie die fugierte Behandlung von „Quam olim Abrahac“.

Das Werk ist eine Verschmelzung von Opern-, freimaurerischen und gehobenen Elementen. Die düsteren Töne sind auf die Abwesenheit von Instrumenten wie Flöte, Oboe und Horn zugunsten des Bassethorns, des Fagotts, der Trompete und der Posaune (einschließlich der Pauke und Streicher) zurückzuführen. Das *Kyrie* ist eine Doppelfuge in d-Moll nach einem Thema, das bei Bach und Händel, aber auch bei Haydn und anderen oft zum Einsatz kommt – Sprung mit absteigender Quint (hier Terz a-f), gefolgt von kleiner Septime (b-cis), die besagte Quint umgibt. Unter den freimaurerischen Elementen sind die Bassethörner zu finden, und mehrmals wurde festgestellt, dass im Solobass aus dem *Tuba mirum* der Klang der Figur des Sarastro aus der *Zauberflöte* wiederhallt und die dramatischen Akzente des *Dies irae* und des *Confutatis* dem Wutgeschrei der Königin der Nacht und des Monostatos stark ähneln.

Es wurde jüngst festgestellt, dass Mozart gegen Ende der achtziger Jahre mehrere Kirchenwerke anvisierte und sogar in Angriff nahm (jedoch nicht zu Ende führte) – in diesem Kontext ist wohl das *Requiem* anzusiedeln. Die abschließende *Kommunion* greift den *Introitus* wieder auf, und das *Kyrie* wendet diese relativ häufige Lösung an, die vielleicht von Süßmayr auf Mozarts Anfrage übernommen wurde, was zumindest den Vorteil hat, zum Abschluss authentische Töne erklingen zu lassen.

Handwritten musical score for the beginning of the Kyrie. The page contains several staves of music, including vocal lines and piano accompaniment. The tempo marking "allegro" is visible at the top left. The lyrics "Kyrie eleison" are written under the vocal lines. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like "f" (forte).

Handwritten musical score for the continuation of the Kyrie. The page contains several staves of music, including vocal lines and piano accompaniment. The lyrics "Kyrie eleison" are repeated. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like "f" (forte). The page number "6" is written in the top right corner.

Il *Requiem* in re minore Testamento spirituale di Mozart

Il Requiem di Mozart, nonostante la forma frammentaria nella quale ci è giunto (e nonostante il suo completamento postumo da parte di Joseph Eybler e soprattutto di Franz Xaver Süssmayr), resta ancora oggi un'opera totalmente segnata dal genio del suo creatore. La sua paternità è riconoscibile attraverso l'architettura d'insieme dell'opera, e questo indipendentemente dalla differenza di carattere o di qualità delle parti completate.

È per noi impensabile che un musicista mediocre come Süssmayr, che non aveva mai scritto niente di rimarchevole, abbia potuto finire da sé il *Lacrimosa* e scrivere da solo questi *Sanctus*, *Benedictus* ed *Agnus Dei*. Tuttavia non sapremo mai in quale misura Süssmayr abbia avuto a disposizione degli schizzi corrispondenti, o abbia potuto sentire Mozart stesso suonarli, cosa che gli avrebbe permesso di memorizzarli in buona parte. Per quel che riguarda la strumentazione, è oggi necessario reconsiderarla a partire dai contributi di Joseph Eybler e di Süssmayr, cercando di trovare una sintesi – tra queste versioni e lo stato originale dell'autografo – che permetta di farne risultare lo spirito mozartiano con la massima purezza.

Nell'interpretazione, ci siamo avvicinati il più possibile alle condizioni proprie dell'epoca. I solisti e l'insieme vocale (ridotto a 20 elementi), cantano in latino con la trasparenza e l'intensità necessarie alla pronuncia in vigore nella Vienna della fine del XVIII secolo. L'orchestra di strumenti d'epoca, con diapason di 430, comporta un organico di 18 archi, 9 fiati, organo e timpani (con tromboni dotati di bocchini stretti propri dell'epoca, e con corni di bassetto originali a 5 chiavi più registro grave, di Theodor Lotz, il costruttore e collaboratore di Stadler, il clarinetista di Mozart).

Ma tutto questo non sarebbe niente senza una concezione dell'interpretazione che, per tutta l'estensione dell'opera, ci faccia rivivere tutto il caloroso fervore della fede cattolica e la speranza della misericordia divina. Lamento funebre commovente e momento di grazia, è il prodotto di un equilibrio sorprendente tra la forza

declamatoria e ritmica del testo e la sua trascrizione melodica, tra i voli quasi infiniti delle linee polifoniche e la loro aderenza ad una forza armonica inesorabile, tra i dettagli dell'articolazione e i contrasti della dinamica. Essa appare soprattutto attraverso questa percezione del movimento che fa del tempo il vero cuore della musica: soffio o pulsazione, passione o preghiera che ci permettono di accedere, per la giustapposizione in uno stesso slancio di tutte queste forze, ad uno dei più grandi messaggi del genio creativo umano sul mistero della morte.

Questa morte, in quanto riflessione di un credente sul senso profondo della vita, era divenuta presto familiare a Mozart. Così ne dà testimonianza una delle sue lettere, scritta nel 1787, all'età di 31 anni, al padre malato:

“...poiché la morte, a guardarla da vicino, è il vero fine della nostra vita, mi sono talmente familiarizzato, da alcuni anni, con questa vera, perfetta amica dell'uomo, che la sua immagine non soltanto non ha più niente di spaventoso per me, ma mi è molto tranquillizzante e consolante! E io ringrazio il mio Dio di avermi dato la fortuna di avere l'opportunità [...] di imparare a conoscerla come la chiave della nostra vera felicità. Non mi corico mai senza pensare che domani forse, per quanto sia ancora così giovane, possa non esserci più.”

Mozart, che di solito separava in modo sorprendente la sua arte dalla sua vita personale, avrebbe provato – secondo diverse testimonianze dell'epoca – un attaccamento affettivo molto profondo per alcune sue opere: si sa che il quartetto della morte dell'*Idomeneo* lo toccava fino alle lacrime, e si sa anche che in occasione di una prova del Requiem poco tempo prima della sua morte, scoppiò in lacrime al momento del *Lacrimosa*. Tutto questo spiega forse la straordinaria forza espressiva di questo capolavoro: una sorta di testamento spirituale mirabilmente esposto, sul profondo sconvolgimento dell'essere umano davanti al mistero della morte.

Meglio di nessun altro, Mozart ha saputo esprimere, attraverso questo testo della liturgia cristiana, tutti gli stati d'animo che vanno dalla paura del Giudizio (*Dies irae*) alla speranza della clemenza di Dio (*Kyrie*), dall'angoscia della sofferenza vana (*Recordare*) alla certezza di un aldilà pieno di luce (*Luceat eis*). Lamento funebre, ma soprattutto preghiera estrema che implora la misericordia divina, (“Stammi accanto al momento della morte”), essa lascia la speranza di una vita nuova. Raramente una musica è stata una così forte dimostrazione del genio, ed espressione della fede e della sofferenza di un essere umano.

JORDI SAVALL

Traduzione: Luca Chiantore / MUSIKEON.NET

Wolfgang Amadeus MOZART

1756-1791

Requiem, K.626

Il Requiem, l'opera sacra più celebre di Mozart, ha fatto scorrere molto inchiostro durante gli ultimi due secoli. Un'aura di mistero lo circonda, al tempo stesso dovuta alle circostanze della sua composizione e al fatto che rimase incompiuto. Ora sappiamo che nel corso dell'estate del 1791, Mozart ricevette l'ordine del suo Requiem dal conte von Walsegg-Stuppach (1763-1827), massone come lui. Il conte, appassionato di musica, e che aveva l'abitudine di organizzare dei concerti privati nel suo castello, intendeva fare eseguire il lavoro in memoria della moglie, morta il 14 febbraio precedente all'età di vent'anni. Walsegg-Stuppach aveva già commissionato numerose opere ad altri compositori (per esempio dei quartetti con flauto a Franz Anton Hoffmeister), e quando li faceva sentire ai suoi invitati, usava chiedere loro d'indovinarne l'autore. Probabilmente contava di agire allo stesso modo col Requiem, e non c'è motivo di credere che abbia avuto l'intenzione, come si è preteso, di fare passare il lavoro per suo. È anche noto che lo ricopiò di suo pugno, e lo diresse lui stesso a Wiener-Neustadt il 14 dicembre 1793. Prima, il 2 gennaio dello stesso anno, un'esecuzione era stata organizzata a Vienna dal barone van Swieten a favore di Costanza Mozart.

Le fonti indicano che Mozart non scrisse niente del Requiem prima del suo ritorno da Praga (dove aveva rappresentato *La clemenza di Tito*) intorno a metà settembre 1791. Il 30 di questo mese ebbe luogo la prima del *Flauto magico*, ed è nello stesso periodo che fu composto il Concerto per clarinetto. Mozart morì il 5 dicembre lasciando il Requiem incompiuto. Per portarlo a conclusione, Costanza si rivolse per primo al compositore Joseph Eybler (1765-1846), poi, avendo questi rinunciato, a un altro discepolo di Mozart, Franz Xaver Süssmayr (1766-1803) che realizzò la versione più spesso eseguita attualmente (Süssmayr "finì" anche il Concerto per corno in re maggiore K. 412, opera anch'essa del 1791). Süssmayr sostenne di avere "preparato" il *Sanctus*, il *Benedictus* e l'*Agnus Dei* del Requiem, mancanti nell'autografo di Mozart, ma probabilmente il suo contributo a queste sezioni fu meno importante di quanto non si credesse in passato. L'autografo mostra che Mozart compose per intero l'Introito e per l'essenziale il *Kyrie* (la sua strumentazione fu completata da Süssmayr), e che per le sei sezioni

della *Sequenza* (a parte il *Lacrimosa* che s'interrompe al termine di otto battute) e le due dell'Offertorio, egli annotò tutte le parti vocali e il basso continuo, e fornì delle importanti indicazioni di strumentazione.

Mozart, nel comporre il suo Requiem, aveva in testa parecchi modelli di suoi contemporanei austriaci, i più importanti dei quali sono certamente quello in do minore scritto nel dicembre del 1771 (ossia vent'anni prima) da Michael Haydn per il funerale di Sigismund von Schrattenbach, principe-arcivescovo di Salisburgo (forse Michael Haydn l'aveva in realtà cominciato sotto lo choc per la perdita della figlia unica, morta il 27 gennaio 1771 all'età di un anno). Si osserva nel Requiem di Mozart ed in quello di Michael Haydn la stessa struttura in certe sezioni, così come parecchie somiglianze tematiche. I due lavori mettono inoltre in musica, con le stesse tecniche, esattamente lo stesso testo. Mancano nell'uno e nell'altro caso il *Graduale*, il *Tratto* e il *Libera*. Notiamo però che nell'*Introito*, il "Te decet hymnus, Deus, in Sion" è in Michael Haydn una versione misurata del primo modo gregoriano, mentre Mozart utilizza in questo punto il "tonus peregrinus", cosa che non rappresentava niente di straordinario: Mozart era stato preceduto su questo piano, fra gli altri, da Georg Reutter il Giovane (1708-1772). L'assolo di trombone che Mozart scrisse per l'inizio del *Tuba mirum* si collega anch'esso alla tradizione, e lo stesso si può dire dell'elaborazione fugata di *Quam olim Abrahæ*.

L'opera è una sintesi di elementi operistici, massonici ed eruditi. Trae i suoi colori scuri dall'assenza di strumenti come il flauto, l'oboe, il corno, in favore del corno di bassetto, del fagotto, della tromba e del trombone (senza dimenticare i timpani e gli archi). Il *Kyrie* è una doppia fuga in re minore su un soggetto di un tipo frequentemente impiegato da Bach e Haendel, ma anche da Haydn e vari altri: salto di quinta discendente (qui è, in realtà, una terza, la-fa), seguito della settima diminuita (si bemolle-do diesis) che abbraccia la sudedda quinta. Tra gli elementi massonici figurano i corni di bassetto, e si è notato più di una volta che il solo del basso nel *Tuba mirum* riprendeva il tono del personaggio di Sarastro nel *Flauto magico*, e che gli accenti drammatici del *Dies irae* e del *Confutatis* somigliavano molto alle grida di rabbia della Regina della Notte e di Monostatos nella stessa opera.

Si è stabilito recentemente che Mozart progettò e anche intraprese (senza condurle a termine) parecchie opere sacre alla fine degli anni 1780: è anche in questo contesto che bisogna considerare il Requiem. Il *Communio* finale riprende l'*Introito* e il *Kyrie*. Questa soluzione relativamente corrente, e che fu adottata forse da Süssmayr su richiesta di Mozart, ha almeno il vantaggio di fare sentire nella conclusione degli accenti autentici.

MARC VIGNAL

Traduzione: Luca Chiantore / MUSIKEON.NET

I. INTROITUS**I. INTROÏT****I. INTROITUS****1. REQUIEM****1. REQUIEM****1. REQUIEM****Chorus**

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

Chœur

Seigneur, donnez-leur le repos éternel,
et faites luire pour eux la lumière
perpétuelle.

Chorus

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

Sopranus

Te decet hymnus, Deus, in Sion
Et tibi reddetur votum in Ierusalem.

Soprano

Dieu, à Sion sont chantées dignement
vos louanges,
et à Jérusalem, on sait vous rendre
hommage.

Soprano

You are praised in Zion, O God,
and homage shall be paid to you in
Jerusalem.

Chorus

Exaudi orationem meam,
Ad te omnis caro veniet.
Requiem aeternam dona eis, Domine
Et lux perpetua luceat eis.

Chœur

Ecoutez ma prière,
Vous, vers qui iront tous les mortels.
Seigneur, donnez-leur le repos éternel,
et faites luire pour eux la lumière
perpétuelle.

Chorus

Hear my prayer,
All flesh shall come before you.
Grant them eternal rest, O Lord,
and let perpetual light shine upon
them.

II. KYRIE ELEISON**II. KYRIE ELEISON****II. KYRIE ELEISON****2. KYRIE ELEISON****2. KYRIE ELEISON****2. KYRIE ELEISON****Chorus**

Kyrie eleison.
Christie eleison.

Chœur

Seigneur, ayez pitié.
Christ, ayez pitié.

Chorus

Lord, have mercy.
Christ, have mercy.

I. INTROITO**I. INTROITUS****I. INTROITO****1. REQUIEM****1. REQUIEM****1. REQUIEM****Coro**

Dales descanso eterno, Señor,
y que la luz perpetua los ilumine.

Chor

Ewige Ruhe gib ihnen, Herr,
und ewiges Licht leuchte ihnen.

Coro

L'eterno riposo dona loro, Signore,
e splenda ad essi la luce perpetua.

Soprano

Mereces un himno en Sión, oh Dios,
y te ofrecerán votos en Jerusalén.

Sopran

Dir gebühret Lobgesang, Gott in
Zion,
und Anbetung soll dir werden in
Jerusalem.

Soprano

Si innalzi un inno a te, o Dio, in
Sion,
a te si sciogla il voto in
Gerusalemme.

Coro

Atiende mi oración,
toda la carne va hacia a ti.
Dales descanso eterno, Señor,
y que la luz perpetua los ilumine.

Chor

Erhöre mein Gebet,
zu dir kommt alles Fleisch.
Ewige Ruhe gib ihnen, Herr,
und ewiges Licht leuchte ihnen.

Coro

Esaudisci la mia preghiera,
a te viene ogni mortale.
L'eterno riposo dona loro, Signore,
e splenda ad essi la luce perpetua.

II. KYRIE ELEISON**II. KYRIE ELEISON****II. KYRIE ELEISON****2. KYRIE ELEISON****2. KYRIE ELEISON****2. KYRIE ELEISON****Coro**

Señor, ten piedad.
Cristo, ten piedad.

Chor

Herr, erbarme dich!
Christ, erbarme dich!

Coro

Signore, pietà!
Cristo, pietà!

III. SEQUENTIA

3. DIES IRAE

Chorus

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

Quantus tremor est futurus
Quando iudex est venturus
Cuncta stricte discussurus!

4. TUBA MIRUM

Bassus

Tuba mirum spargens sonum
Per sepulcra regionum
Coget omnes ante thronum.

Tenor

Mors stupebit et natura
Cum resurget creatura
Judicanti responsura.

Liber scriptus proferetur
In quo totum continetur
Unde mundus iudicetur.

Alto

Iudex ergo cum sedebit
Quidquid latet apparebit,
Nil inultum remanebit.

III. SEQUENCE

3. DIES IRAE

Chœur

Jour de colère que ce jour-là,
où le monde sera réduit en cendres,
selon les oracles de David et de la Sibylle.

Quelle terreur nous envahira,
lorsque le Juge viendra
pour délivrer son impitoyable sentence !

4. TUBA MIRUM

Basse

La trompette répandant la stupeur
parmi les sépulcres,
réunit tous les hommes devant le
trône.

Ténor

La mort et la nature seront dans
l'effroi,
lorsque ressuscitera la créature
pour rendre compte au Juge.

Le livre tenu à jour sera apporté,
ce livre contiendra
tout ce sur quoi le monde sera jugé.

Alto

Alors quand le Juge tiendra séance,
tout ce qui est caché sera connu,
et rien ne demeurera impuni.

III. SEQUENZ

3. DIES IRAE

Chorus

This day, this day of wrath
shall consume the world in ashes,
as foretold by David and the Sibyl.

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

4. TUBA MIRUM

Bass

The trumpet, scattering a wondrous
sound
through the sepulchres of the regions,
summons all before the throne.

Tenor

Death and nature shall marvel
when mankind arises
to answer before the Judge.

The written book shall be brought forth,
in which all is contained,
whereby the world shall be judged.

Alto

When therefore the judge shall sit,
all that is hidden shall appear:
nothing shall remain unpunished.

III. SECUENCIA

3. DIES IRAE

Coro

Día de ira será el día
en que el siglo se hará ceniza,
como anunciaron David y la Sibila.

¡Cuánto terror habrá en el futuro
cuando venga el juez
a juzgarlo todo con rigor!

4. TUBA MIRUM

Bajo

La trompeta, esparciendo un sonido
portentoso
por los sepulcros de las regiones,
reunirá a todos ante el trono.

Tenor

Muerte y naturaleza se asombrarán
cuando resuciten las criaturas
para responder ante el juez.

Y con el profético libro
en que todo está contenido
el mundo será juzgado.

Alto

Y, cuando el juez se siente,
aparecerá todo lo oculto,
no habrá nada sin castigo.

III. SEQUENZ

3. DIES IRAE

Chor

Tag der Zornes, Tag der Klage,
der die Welt in Asche wandelt,
wie Sybill' und David zeuget.

Welches Zagen wird sie fassen,
wenn der Richter wird erscheinen,
Recht und Unrecht streng zu richten.

4. TUBA MIRUM

Bass

Die Posaune wundertönend
durch die grabgewölbten Hallen,
Alle vor den Richter fordert.

Tenor

Tod und Leben wird erbeben,
wenn die Welt sich wird erheben,
Rechenschaft dem Herrn zu geben.

Ein geschriebenes Buch erscheint,
darin alles ist enthalten,
was die Welt einst sühnen soll.

Alt

Wird sich dann der Richter setzen,
tritt zu Tage was verborgen;
nichts wird ungerächt verbleiben.

III. SEQUENZA

3. DIES IRAE

Coro

Giorno d'ira, quel giorno
dissolverà il mondo nelle fiamme,
oracolo di Davide e della Sibilla.

Quanto terrore vi sarà,
quanto verrà il giudice,
a valutare con rigore ogni cosa.

4. TUBA MIRUM

Basso

Una tromba, diffondendo un
mirabile suono
nei sepolcri di tutto il mondo,
chiamerà tutti davanti al trono.

Tenore

La morte e la natura stupiranno,
quando ogni creatura risorgerà,
per rispondere al giudice.

Verrà aperto il libro,
nel quale tutto è contenuto,
ciò su cui il mondo sarà giudicato.

Alto

Come il giudice si sarà assiso,
apparirà ciò che è nascosto,
nulla resterà impunito.

Sopranus

Quid sum miser tum dicturus?
 Quem pratonum rogaturus,
 Cum vix iustus sit securus?

Soli

Cum vix iustus sit securus?

5. REX TREMENDAE**Chorus**

Rex tremendae majestatis
 Qui salvandos salvas gratis,
 Salva me fons pietatis!

6. RECORDARE**Soli**

Recordare, Iesu pie
 Quod sum causa tuae viae,
 Ne me perdas illa die.

Quarens me, sedisti lassus,
 Redemisti crucem passus;
 Tantus labor non sit cassus.

Soprano

Ô Infortuné, que dirai-je alors ?
 Quel protecteur invoquerai-je
 quand, même le juste sera dans
 l'inquiétude ?

Solistes

quand, même le juste sera dans
 l'inquiétude ?

5. REX TREMENDAE**Chœur**

O Roi, dont la majesté est redoutable,
 sauveur par votre grâce
 ô source de miséricorde, sauvez-moi.

6. RECORDARE**Solistes**

Souvenez-vous ô doux Jésus,
 que je suis cause de votre venue sur
 terre.
 Ne me perdez donc pas en ce jour.

En me cherchant, vous vous êtes
 fatigué,
 vous m'avez racheté par le supplice
 de la croix ;
 que tant de souffrances ne soient pas
 perdues.

Soprano

What shall I, a wretch, say then?
 To which protector shall I appeal,
 when even the just man is hardly
 safe?

Soloists

when even the just man is hardly
 safe?

5. REX TREMENDAE**Chorus**

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

6. RECORDARE**Soloists**

Remember, merciful Jesus,
 that I am the reason for your time on
 earth:
 do not cast me out on that day.

Seeking me, you sank down wearily,
 you saved me by enduring the Cross;
 let not so much travail be in vain.

Soprano

y Solistas)
 ¿Qué diré, pobre de mí?
 ¿A qué protector rogaré,
 cuando ni el justo está seguro?

Solistas

cum vix iustus sit securus?

5. REX TREMENDAE**Coro**

Rey de tremenda majestad,
 que a quien salvas salvas por tu
 gracia,
 ¡sálvame, fuente de misericordia!

6. RECORDARE**Solistas**

Recuerda, misericordioso Jesús,
 que soy la causa de tu venida,
 no me pierdas ese día.

Buscándome, te sentiste cansado,
 me redimiste sufriendo en la cruz;
 que tanto trabajo no sea vano.

Sopran

Was werd', Armer, ich dann
 sprechen?
 welchen Mittler soll ich rufen,
 da selbst der Gerechte zittert?

Solisten

da selbst der Gerechte zittert?

5. REX TREMENDAE**Chor**

Herr, dess' Allmacht Schrecken
 zeuget,
 der ich fromm den Frommen neiget,
 rette mich Urquell der Gnade!

6. RECORDARE**Solisten**

Ach! gedenke, treuer Jesu,
 dass du einst für mich gelitten;
 lass mich jetzt nicht untergehen!

Müde, hast du mich gesucht,
 Kreuzestod auf dich genommen;
 lass die Müh' nicht fruchtlos werden.

Soprano

E allora io, misero, che dirò,
 chi chiamerò in mia difesa,
 se a stento il giusto è sicuro?

Solisti

se a stento il giusto è sicuro?

5. REX TREMENDAE**Coro**

Re di tremenda maestà,
 tu che salvi per tua grazia,
 salvami, o fonte di pietà.

6. RECORDARE**Solisti**

Ricordati, o Gesù buono,
 che sono il motivo della tua via,
 non perdermi, in quel giorno.

Cercandomi ti sedesti stanco,
 mi hai salvato morendo in croce;
 fa' che tanta fatica non sia vana.

Iuste iudex ultionis,
Donum fac remissionis
Ante diem rationis.

Ingemisco, tanquam reus,
Culpa rubet vultus meus;
Supplicanti parece, Deus.

Qui Mariam absolvisti
Et Latronem exaudivisti
Mihî 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 secuestra
Statuens in parte dextra.

7. CONFUTATIS

Chorus

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

Ô Juge qui punissez justement,
que votre grâce remette mes péchés
avant le jour où je devrai en rendre
compte.

Je gémiss comme un coupable et le
rouge
couvre mon visage à cause de mes
péchés ;
pardonnez, mon Dieu, à qui vous
implore.

Vous qui avez absous Marie-Madeleine,
vous qui avez exaucé le bon larron :
à moi aussi vous donnez l'espérance.

Mes prières ne sont pas dignes d'être
exaucées,
mais vous, plein de bonté et de
miséricorde,
faites que je ne brûle pas au feu éternel.

Accordez-moi une place parmi les brebis
et séparez-moi des égarés
en me plaçant à votre droite.

7. CONFUTATIS

Chœur

Et après avoir réprouvé les maudits
et leur avoir assigné le feu cruel,
appelez-moi parmi les élus.

Just judge of vengeance,
give the gift of forgiveness
before the day of reckoning.

I groan, sinner that I am:
my face reddens in guilt:
spare the supplicant, O God.

You, who absolved Mary Magdalen,
and heard the words of the thief,
have also given me hope.

My prayers are not worthy:
but you, who are good, in pity
do not let me burn in the eternal fire.

Grant me a place among the sheep,
and separate me from the goats,
let me stand at your right hand.

7. CONFUTATIS

Chorus

When the damned have been rebuked,
and consigned to the acrid flames,
call me among the blessed.

Justo juez de venganza,
otórgame el don del perdón
antes del día del juicio.

Gimo, como un reo,
la culpa me enrojece el rostro;
perdona, oh Dios, al suplicante.

Tú que absolviste a Magdalena
y escuchaste al ladrón,
también a mí me diste esperanza.

Mis plegarias no son dignas,
más tú que eres bueno actúa con bondad
para que no arda en fuego eterno.

Ponme entre las ovejas
y sepárame de los cabríos
colocándome a tu derecha.

7. CONFUTATIS

Coro

Rechazados los malditos,
condenados a llamas ardientes,
llámame con los benditos.

Richter im Gericht der Rache,
lass von mir die Gnade finden,
eh' der letzte Tag erscheint.

Schuldig seufze ich und bange,
Schuld errötet meine Wangen;
Herr, lass Flehen dich versöhnen!

Der Marien hat erlöset,
und erhöret hat den Schächer,
mir auch Hoffnung hat gegeben.

All' mein Flehen ist nicht würdig,
doch, du guter, übe Gnade,
lass mich ewig nicht verderben.

Lass mich unter deiner Herde,
von der Strafe freigesprochen,
dann zu deiner Rechten steh'n.

7. CONFUTATIS

Chor

Wenn Empörung, Fluch und Rache
wird gebüßt in heißen Flammen,
o! dann rufe mich zu dir!

O giudice che punisci con giustizia,
donami la remissione dei peccati
prima del giorno del giudizio.

Piango perché sono peccatore,
il mio volto arrossisce per la colpa:
risparmia chi ti supplica, o Dio.

Tu che hai assolto Maria Maddalena,
e hai esaudito il ladrone,
anche a me hai dato speranza.

Le mie preghiere non sono degne,
ma tu, buono, fa' benigno,
che io non bruci nel fuoco eterno.

Dammi un posto tra le pecore,
allontanami dai capri,
ponendomi alla tua destra.

7. CONFUTATIS

Coro

Confusi i maledetti,
gettati nelle vive fiamme,
chiamami tra i benedetti.

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

8. LACRIMOSA

Chorus

Lacrimosa dies illa
Qua resurget et favilla
Iudicandus homo reus.
Huic ergo parce, Deus.

Pie Iesu, Domine,
Dona eis requiem. Amen.

IV. OFFERTORIUM

9. DOMINE JESU

Chorus

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,

Suppliant et prosterné, je vous prie,
le cœur brisé et comme réduit en
cendres :
de prendre soin de ma dernière heure.

8. LACRIMOSA

Chœur

Jour de larmes que ce jour,
qui verra naître de leurs cendres,
les hommes coupables et en jugement :
Epargnez-les donc, mon Dieu !

Seigneur, bon Jésus,
donnez-leur le repos éternel. Amen.

IV. OFFERTOIRE

9. DOMINE JESU

Chœur

Seigneur, Jésus-Christ, Roi de gloire,
délivrez les âmes de tous les fidèles
défunts
des peines de l'enfer et de l'abîme
sans fond.

Délivrez-les de la gueule du lion,
que l'horrible gouffre ne les
engloutisse pas
et qu'elles ne tombent pas au cœur
des ténèbres.

Suppliant and kneeling I pray,
my contrite heart like ashes,
help me in my final hour.

8. LACRIMOSA

Chorus

That day of weeping,
when from the ashes shall arise
all sinful men to be judged:
Spare the sinner, O Lord.

Gentle Lord Jesus,
grant them eternal rest. Amen.

IV. OFFERTORIUM

9. DOMINE JESU

Chorus

Lord Jesus Christ, King of glory,
deliver 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.

Te ruego, suplicando e inclinado,
el corazón contrito, casi cenizas:
hazte cargo de mi destino.

8. LACRIMOSA

Coro

De lágrimas será el día
en que resurja de la ceniza
para ser juzgado el hombre reo.
Perdónalo, pues, oh Dios.

Misericordioso Jesús, Señor,
dales el descanso. Amén.

IV. OFERTORIO

9. DOMINE JESU

Coro

Señor Jesucristo, rey de gloria,
libra las almas de todos los fieles
difuntos
de las penas del infierno y del lago
profundo.

Libralas de la boca del león,
que el Tártaro no las devore,
ni caigan en las tinieblas,

Flehend demutvoll ich rufe,
und mein Herz beugt sich im Staube:
sorgend denk' ich der Erlösung!

8. LACRIMOSA

Chor

Tränenvollster aller Tage,
wenn die Welt der Asch' entsteiget,
sündvoll sich dem Richter neiget:
Herr, dann wolle ihr verzeihen!

Treuer Jesu, Weltenrichter,
sel'ge Ruhe ihr verleihen! Amen!

IV. OFFERTORIUM

9. DOMINE JESU

Chor

Herr Jesu Christ! König der Ehren!
Befreie die Seelen allen treuen
Abgeschiedenen
von den Strafen der Hölle und von
dem tiefen Abgrunde.

Errette sie aus dem Rachen der
Löwen,
dass die Hölle nicht verschlinge,
und sie nicht fallen in die Tiefe:

Ti prego supplice e prostrato,
il cuore contrito come cenere,
abbi cura della mia fine.

8. LACRIMOSA

Coro

Giorno di lacrime, quel giorno,
quando risorgerà dal fuoco
l'uomo reo per il giudizio.
Ma tu risparmialo, o Dio.

Signore Gesù buono,
dona loro il riposo! Amen!

IV. OFFERTORIO

9. DOMINE JESU

Coro

Signore Gesù Cristo! Re di gloria!
Libera le anime di tutti i fedeli
defunti
dalle pene dell'inferno e dalla fossa
profonda!

Liberale dalla bocca del leone,
affinché non vengano inghiottite dal
Tartaro,
e non cadano nell'oscurità;

Soli

Sed signifer sanctus Michael
Repraesentet eas in lucem sanctam,

Chorus

Quam olim Abrahae promisisti
Et semini eius.

10. HOSTIAS ET PRECES**Chorus**

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 eius.

V. SANCTUS**II. SANCTUS****Chorus**

Sanctus, sanctus,
Sanctus Dominus Deus sabaoth.
Pleni sunt caeli et terra gloria tua.
Hosanna in excelsis.

Solistes

Que Saint-Michel, le porte-étendard,
les introduise dans la sainte lumière.

Chœur

Promise jadis à Abraham
et sa postérité.

10. HOSTIAS ET PRECES**Chœur**

Nous vous offrons, Seigneur,
nos sacrifices, nos prières, nos
louanges:
recevez-les pour ces âmes
dont nous évoquons ici la mémoire.
Seigneur, faites-les passer
de la mort à la vie.
Que vous avez promise jadis à Abraham
et sa postérité.

V. SANCTUS**II. SANCTUS****Chœur**

Saint, saint,
saint le Seigneur, Dieu de l'univers.
Le ciel et la terre sont remplis de
votre gloire.
Hosanna au plus haut des cieux.

Soloists

Let the holy standard-bearer, Michael,
bring them into holy light,

Chorus

as was promised to Abraham
and to his seed.

10. HOSTIAS ET PRECES**Chorus**

Lord, in praise we offer you
Sacrifices and prayers.
Receive them on behalf of those
souls
Whom we remember today.
Lord, let them pass
from death to life,
as once you promised to Abraham
and to his seed.

V. SANCTUS**II. SANCTUS****Chorus**

Holy, holy, holy
Lord God of hosts!
Heaven and earth are full of your
glory.
Hosanna in the highest!

Solistas

sino que san Miguel abanderado
las conduzca a la santa luz,

Coro

como antaño prometiste a Abraham
y a su descendencia.

10. HOSTIAS ET PRECES**Coro**

Sacrificios y plegarias, Señor,
te ofrecemos en alabanza.
Acéptalos en nombre de las almas
en cuya memoria hoy los hacemos.
Hazlas pasar, Señor,
de la muerte a la vida,
como antaño prometiste a Abraham
y a su descendencia.

V. SANCTUS**II. SANCTUS****Coro**

Santo, santo,
santo Señor Dios de los Ejércitos.
Llenos están los cielos y la tierra de
tu gloria.
Hosanna en las alturas.

Solisten

sondern das Panier des heiligen Michael
begleite sie zum ewigen Lichte,

Chor

welches du verheißest hast
Abraham und seinem Geschlechte.

10. HOSTIAS ET PRECES**Chor**

Opfer und Gebet bringen dir,
Herr, lobsendig wir dar.
Nimm es gnädig an für jene Seelen,
deren wir heut' gedenken:
Lass sie, o Herr,
vom Tode zu dem Leben übergehen,
welches du verheißest hast
Abraham und seinem Geschlechte.

V. SANCTUS**II. SANCTUS****Chor**

Heilig, heilig,
heilig ist der Herr Gott Zebaoth!
Voll sind Himmel und Erde deiner
Ehre!
Hosanna in der Höhe!

Solisti

ma l'alfiere san Michele
le porti nella luce santa,

Coro

che un tempo hai promesso ad Abramo
e alla sua discendenza.

10. HOSTIAS ET PRECES**Coro**

Offerte e preghiere, o Signore,
a Te offriamo con lodi.
Accogliete per quelle anime,
delle quali oggi facciamo memoria:
falle passare, o Signore,
dalla morte alla vita,
che un tempo hai promesso ad
Abramo
e alla sua discendenza.

V. SANCTUS**II. SANCTUS****Coro**

Santo, Santo, Santo
Il Signore Dio dell'universo.
I cieli e la terra sono pieni della tua
gloria.
Osanna nell'alto dei cieli.

VI. BENEDICTUS**VI. BENEDICTUS****VI. BENEDICTUS****12. BENEDICTUS****12. BENEDICTUS****12. BENEDICTUS****Soli**

Benedictus qui venit
In nomine Domini.

Solistes

Béni soit celui qui vient
au nom du Seigneur.

Soloists

Blessed is he who comes
in the name of the Lord.

Chorus

Hosanna in excelsis.

Chœur

Hosanna au plus haut des cieux.

Chorus

Hosanna in the highest!

VII. AGNUS DEI**VII. AGNUS DEI****VII. AGNUS DEI****13. AGNUS DEI****13. AGNUS DEI****13. AGNUS DEI****Chorus**

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

Chœur

Agneau de Dieu qui enlevez les
péchés du monde,
donnez leur le repos.
Agneau de Dieu qui enlevez les
péchés du monde,
donnez leur le repos éternel.

Chorus

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

VIII. COMMUNIO**VIII. COMMUNIO****VIII. COMMUNIO****14. LUX AETERNA****14. LUX AETERNA****14. LUX AETERNA****Sopranus**

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

Soprano

Que luise pour eux la lumière
éternelle, Seigneur,
au milieu de vos Saints et à jamais,
car vous êtes miséricordieux.

Soprano

May perpetual light shine on them,
Lord,
with your saints forever,
for you are merciful.

VI. BENEDICTUS**VI. BENEDICTUS****12. BENEDICTUS****12. BENEDICTUS****Solistas**

Bendito el que viene
en el nombre del Señor.

Solisten

Gesegnet sei, der da kommt
im Namen des Herrn!

Coro

Hosanna en las alturas.

Chor

Hosanna in der Höhe!

VII. AGNUS DEI**VII. AGNUS DEI****13. AGNUS DEI****13. AGNUS DEI****Coro**

Cordero de Dios, que quitas los
pecados del mundo,
danos la paz.
Cordero de Dios, que quitas los
pecados del mundo,
dales el descanso eterno.

Chor

Lamm Gottes, das du trägst die
Sünde der Welt,
schenke ihnen Ruhe.
Lamm Gottes, das du trägst die
Sünde der Welt,
schenke ihnen ewige Ruhe.

VIII. COMMUNIO**VIII. COMMUNIO****14. LUX AETERNA****14. LUX AETERNA****Soprano**

Que la luz eterna los ilumine, Señor,
con tus santos por la eternidad,
porque eres misericordioso.

Sopran

Ewiges Licht leuchte ihnen, Herr,
mit allen deinen Heiligen in
Ewigkeit, denn du bist ewig gut.

VI. BENEDICTUS**12. BENEDICTUS****Solisti**

Benedetto colui che viene
nel nome del Signore.

Coro

Osanna nell'alto dei cieli.

VII. AGNUS DEI**13. AGNUS DEI****Coro**

Agnello di Dio, che togli i peccati
del mondo,
dona loro la pace.
Agnello di Dio, che togli i peccati
del mondo,
dona loro la pace eterna.

VIII. COMMUNIO**14. LUX AETERNA****Soprano**

Splenda ad essi la luce perpetua,
Signore,
con i tuoi santi in eterno, poiché tu
sei buono.

Chorus

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.

Chœur

Que luise pour eux la lumière
éternelle, Seigneur,
au milieu de vos Saints et à jamais,
car vous êtes miséricordieux.
Seigneur, donnez-leur le repos éternel
faites luire pour eux la lumière
perpétuelle.
Au milieu de vos Saints et à jamais,
car vous êtes miséricordieux.

Chorus

May perpetual light shine on them,
Lord,
with your saints forever,
for you are merciful.
Grant them eternal rest, Lord,
and let perpetual light shine on them,
with your saints forever,
for you are merciful.

Traduction : Irène Bloc

Translated by Jacqueline Minett

Coro

Que la luz eterna los ilumine, Señor,
con tus santos por la eternidad,
porque eres misericordioso.
Descanso eterno dales, Señor,
y que la luz perpetua los ilumine,
con tus santos por la eternidad,
porque eres misericordioso.

Chor

Ewiges Licht leuchte ihnen, Herr,
mit allen deinen Heiligen in
Ewigkeit,
denn du bist ewig gut.
Ewige Ruhe gib ihnen, Herr,
und ewiges Licht leuchte ihnen
mit allen deinen Heiligen in Ewigkeit,
denn du bist ewig gut.

Coro

Splenda ad essi la luce perpetua,
Signore,
con i tuoi santi in eterno,
poiché tu sei buono.
L'eterno riposo dona loro, Signore,
e splenda ad essi la luce perpetua,
con i tuoi santi in eterno,
poiché tu sei buono.

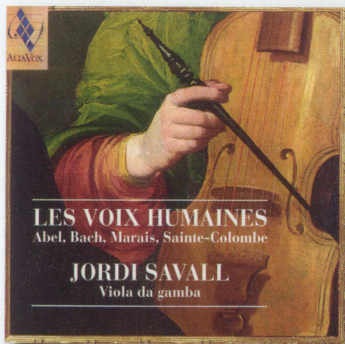
Traducción: Juan Gabriel López Guix

Übersetzung: Gilbert Bofill i Ball

Traduzione: Luca Chiantore / MUSIKEON.NET



Ref. AV 9801

Ref. AV 9802 – CD Version
Ref. AVSA 9802 – SACD Stereo Hybrid Version

Ref. AV 9803



Ref. AV 9804

Ref. AV 9805 – CD Version
Ref. AVSA 9805 – SACD Stereo Hybrid VersionRef. AV 9807 – CD Version
Ref. AVSA 9807 – SACD Stereo Hybrid VersionRef. AV 9806 – CD Version
Ref. AVSA 9806 – SACD Hybrid Multichannel

Ref. AV 9808



Ref. AV 9809 A+B



Ref. AV 9810



Ref. AV 9814 – CD Version

Ref. AVSA 9814 – SACD Stereo Hybrid Version



Ref. AV 9815



Ref. AV 9812



Ref. AV 9813



Ref. AV 9816 A+B



Ref. AV 9820



Ref. AV 9819 A/C



Ref. AV 9817

Ref. AV 9818 – CD Version
Ref. AVSA 9818 – SACD Hybrid Multichannel

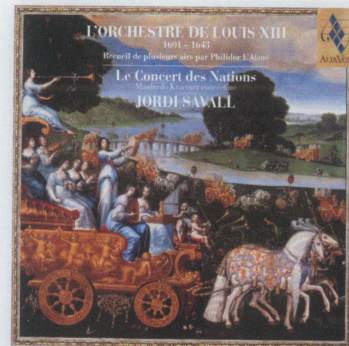
New Remastering 2001

Ref. AV 9821 – CD Version
Ref. AVSA 9821 – SACD Hybrid Multichannel

Ref. AV 9822 A/C



Ref. AV 9823 A+B



Ref. AV 9824



Ref. AV 9825



Ref. AV 9826



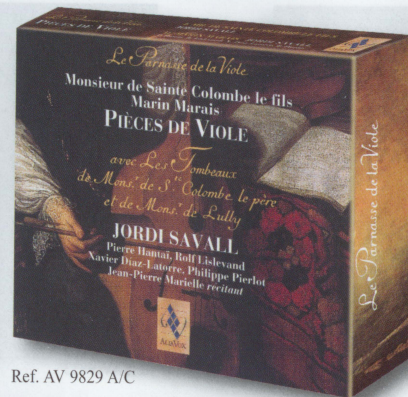
Ref. AV 9830

Ref. AVSA 9831
SACD Stereo Hybrid Version

Ref. AV 9827 A+B



Ref. AV 9828



Ref. AV 9829 A/C



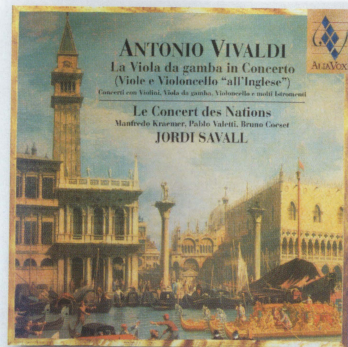
Ref. AV 9832



Ref. AV 9833



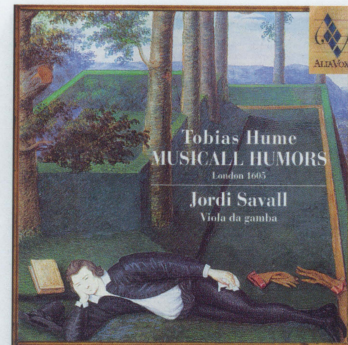
Ref. AV 9834



Ref. AV 9835



Ref. AV 9836



Ref. AV 9837



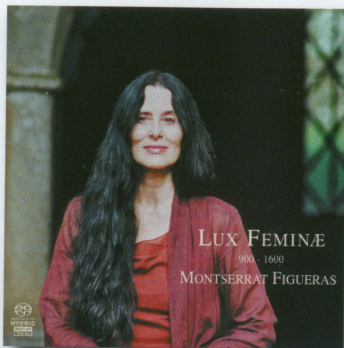
Ref. AV 9838 – CD Version

Ref. AVSA 9838 – SACD Hybrid Multichannel



Ref. AV 9839

Ref. AVSA 9839 – SACD Hybrid Multichannel



Ref. AVSA 9847 – SACD Hybrid Multichannel

Ref. AV 9848 – CD Version
Ref. AVSA 9848 – SACD Hybrid Multichannel

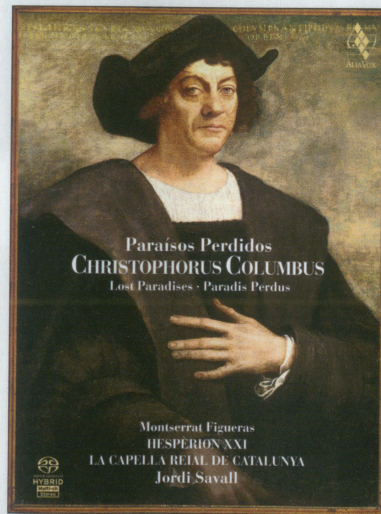
Ref. AV 9849



Ref. AVSA 9851 – SACD Hybrid Multichannel

ÉDITION DE LUXE LIMITÉE

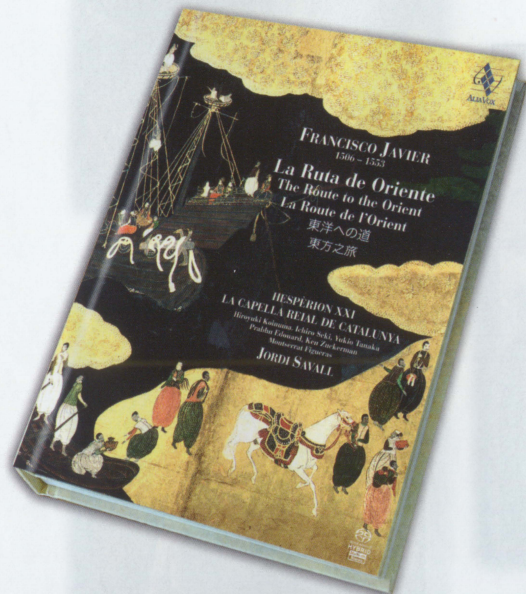
*Les musiques arabo-andalouses,
juives et chrétiennes
de l'ancienne Hesperia
jusqu'à la découverte
du Nouveau Monde.*

Livre - CD Ref. AVSA9850 A+B
SACD Hybrid MultichannelRef. AV 9852 – CD Version
Ref. AVSA 9852 – SACD Hybrid Multichannel

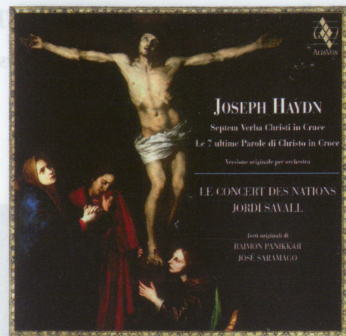
Ref. AV 9853

ÉDITION DE LUXE LIMITÉE

*Musique de l'époque de
Francisco Javier et de la culture musicale
des divers peuples et régions qu'il a connus
durant son palpitant périple oriental.*



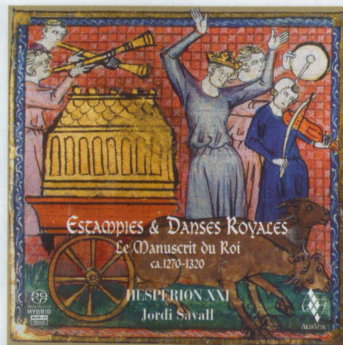
Livre - CD Ref. AVSA9856 A+B
SACD Hybrid Multichannel



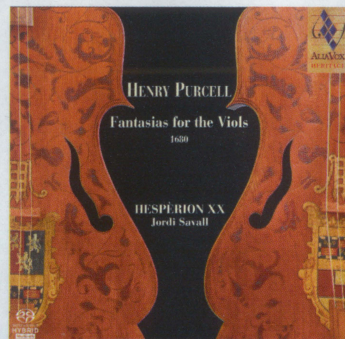
Ref. AV 9854 – CD Version
Ref. AVSA 9854 – SACD Hybrid Multichannel



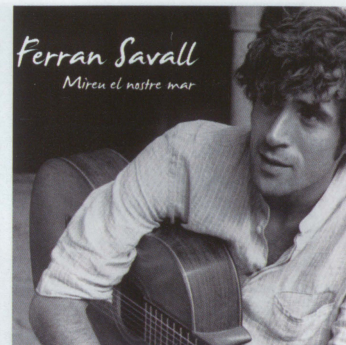
Ref. AVSA 9855 – SACD Hybrid Multichannel



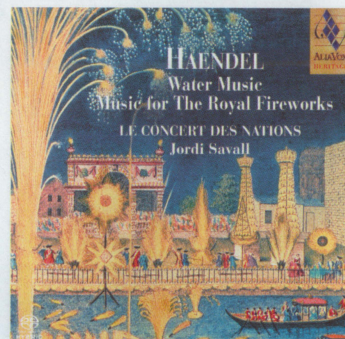
Ref. AV 9857 – CD Version
Ref. AVSA 9857 – SACD Hybrid Multichannel



Ref. AVSA 9859 – SACD Hybrid Multichannel



Ref. AV 9858



Ref. AVSA 9860 – SACD Hybrid Multichannel



Ref. AV 9861 A+B



Ref. AVSA 9862 – SACD Hybrid Multichannel

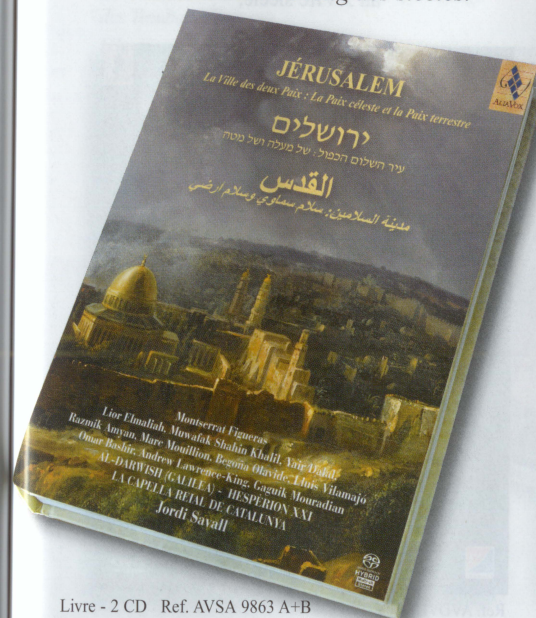
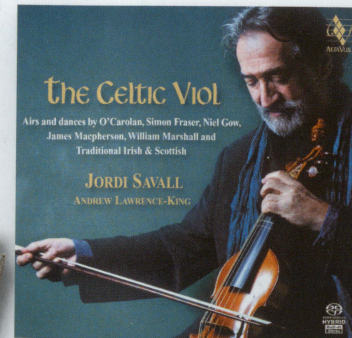


Ref. AV 9811

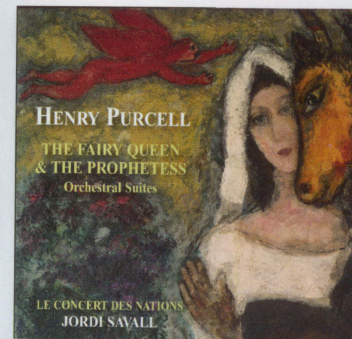


Ref. AVSA 9864 A+B – SACD Hybrid Multichannel

ÉDITION DE LUXE LIMITÉE
*Histoire de la ville de Jérusalem
présentée à travers les musiques
des diverses
traditions religieuses qui l'ont
construite tout au long des siècles.*

Livre - 2 CD Ref. AVSA 9863 A+B
SACD Hybrid Multichannel

Ref. AVSA 9865 – SACD Hybrid Multichannel



Ref. AVSA 9866 – SACD Hybrid Multichannel



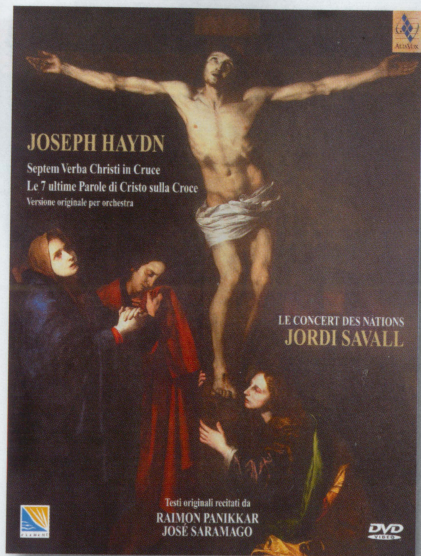
Ref. AVSA 9867 – SACD Hybrid Multichannel



Ref. AV 9869

DVD

Production enregistrée
dans l'Église de la Santa Cueva à Cádiz,
lieu ou cette merveilleuse œuvre
avait été interprétée pour la première fois
au XVIII^e siècle.



Ref. AVDVD 9868

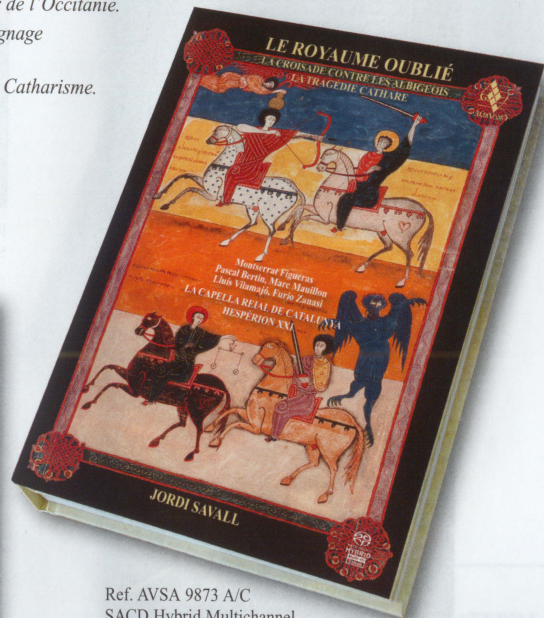
LE ROYAUME OUBLIÉ

La Tragédie Cathare et la Croisade contre les Albigeois

Un fresque musicale et historique passionnant
Le Rayonnement des Catharismes et l'Essor de l'Occitanie.
La Croisade contre les Albigeois et le témoignage
des Troubadours.
L'Inquisition : persécution et élimination du Catharisme.
950-1465



Ref. AVSA 9870 – SACD Hybrid Multichannel



Ref. AVSA 9873 A/C
SACD Hybrid Multichannel
LIVRE avec 3 CDs



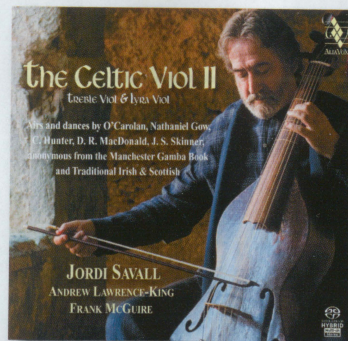
Ref. AVSA 9871 A+B
SACD Hybrid Multichannel



Ref. AVSA 9877
SACD Hybrid Multichannel



Ref. AVSA 9876
SACD Hybrid Multichannel



Ref. AVSA 9878
SACD Hybrid Multichannel

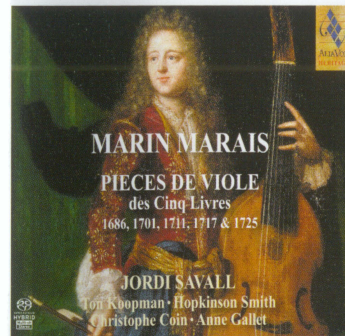
DINASTIA BORGIA

Chiesa e potere nel Rinascimento

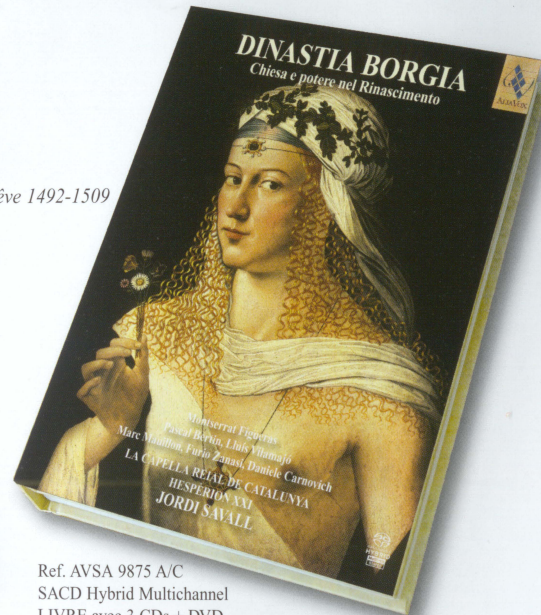
Un fresque musicale et historique passionnant
*Les chemins vers le pouvoir :
origines et expansion d'une dynastie c.1238-1492*

Supremus est mortalibus : Culmination et fin d'un rêve 1492-1509

*Du "règne" convulsif d'Alexandre VI
au triomphe spirituel de François Borgia 1510-1671*



Ref. AVSA 9872 A/E
SACD Hybrid Multichannel - Box 5 CD



Ref. AVSA 9875 A/C
SACD Hybrid Multichannel
LIVRE avec 3 CDs + DVD

ALIA VOX

Apartat de Correus 113 E-08193 BELLATERRA
Tel. +34 93 594 47 67 Fax +34 93 580 56 06
Email: info@alia-vox.com www.alia-vox.com



La Capella Reial de Catalunya & Le Concert des Nations (1991)