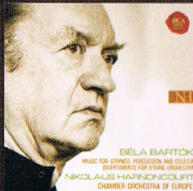
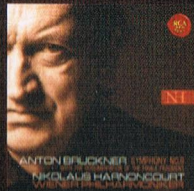


also available:



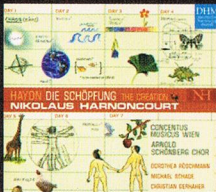
BARTOK: Music for Strings,
Percussion and Celesta
Divertimento for String
Orchestra
Chamber Orchestra of Europe
CD 82876 60353 2



BRUCKNER: Symphony No.9
CD: Workshop Concert with
the original fragments of the
Finale (first recording)
Super Audio CD: Symphony
No.9
Wiener Philharmoniker
Super Audio CD/CD
82876 54332 2



SMETANA: Má Vlast
Wiener Philharmoniker
2 CD 82876 54331 2



HAYDN: Die Schöpfung
Röschmann · Schade · Gerhauer
Arnold Schoenberg Chor
Concentus Musicus Wien
2 CD 82876 58340 2



MOZART: Early Symphonies
Concentus Musicus Wien
Music & Letters
3 CD 82876 58706 2
Music only
2 CD 82876 63970 2

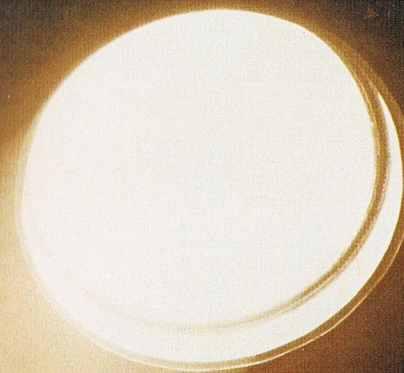


MOZART: Requiem
Schäfer · Fink · Finley · Streit
Arnold Schoenberg Chor
Concentus Musicus Wien
Super Audio CD 82876 58705 2

SONY & BMG
MUSIC ENTERTAINMENT

www.sonybmgmasterworks.de

82876 61244 2



GIUSEPPE VERDI MESSA DA REQUIEM

**ARNOLD SCHOENBERG CHOR
WIENER PHILHARMONIKER
NIKOLAUS HARNONCOURT**

EVA MEI BERNARDA FINK
MICHAEL SCHADE ILDEBRANDO D'ARCANGELO



GIUSEPPE VERDI (1813–1901)

Messa da Requiem (1869/1873–5)

per l'anniversario della morte di Manzoni 22 maggio 1874

New critical edition by/Neue kritische Ausgabe von David Rosen (University of Chicago Press/

Ricordi, Milano 1990), Verdi-Gesamtausgabe/Complete Verdi Edition, WGV III/1

CD 1

1	I. Requiem & Kyrie	8.36
	II. Sequenz: Dies irae	
2	Dies irae	2.34
3	Tuba mirum	3.33
4	Liber scriptus	5.20
5	Quid sum miser	3.51
6	Rex tremendae	3.38
7	Recordare	4.17
8	Ingemisco	3.43
9	Confutatis	5.57
10	Lacrymosa	5.46

CD 2

1	III. Offertorio	4.52
2	Hostias	5.58
3	IV. Sanctus	3.01
4	V. Agnus Dei	4.55
5	VI. Lux aeterna	6.29
6	VII. Libera me	2.39
7	Dies irae	5.41
8	Libera me	6.50

Eva Mei, Sopran/soprano · Bernarda Fink, Mezzosopran/mezzo-soprano

Michael Schade, Tenor · Ildebrando d'Arcangelo, Bass

ARNOLD SCHOENBERG CHOR

WIENER PHILHARMONIKER · NIKOLAUS HARNONCOURT

* Ildebrando d'Arcangelo appears by courtesy of Decca Music Group

Recorded: 6–11 December 2004, Musikverein, Großer Saal, Vienna (Austria) · LIVE RECORDING

Recorded by TELDEX STUDIO BERLIN · Recording producer: Friedemann Engelbrecht

Sound engineer: Michael Brammann · Assistant Engineer: Wolfgang Schiefermair

Editing, Stereo and Surround Mix: Philipp Knop

Executive Producer: Christian Leins · Product Manager: Thomas Becker

Total time: CD 1: 47.15 · CD 2: 40.28

Booklet Editing: Christine Schweitzer, Köln · www.schweitzer-design.de

Cover: ec:ko communications (Cover Photo: photonica/Eric Van den Brulle)

Booklet: Weidenfeld & Nicolson Archives, p. 3, Dieter Nagel p. 10, 18

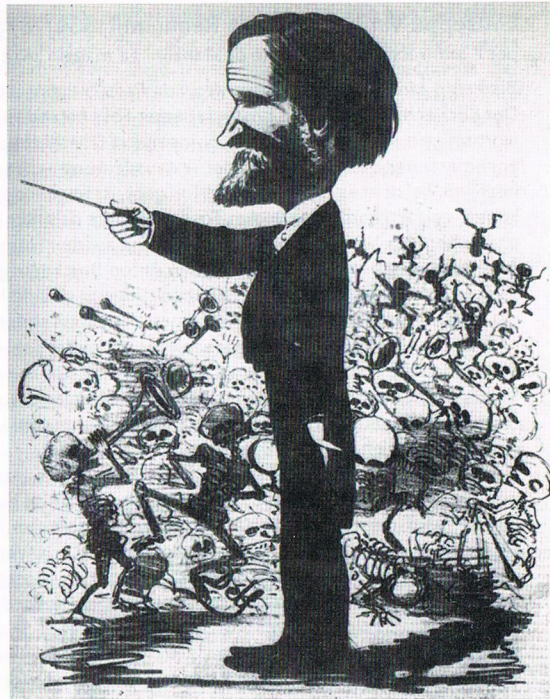
© & © 2005 SONY BMG MUSIC ENTERTAINMENT

Teldex Studio Berlin und Nikolaus Harnoncourt sind durch über dreißig Jahre Zusammenarbeit und viele hundert Aufnahmen eng verbunden. Die Kombination aus modernster Aufnahmetechnik, einer state of the art Surround-Regie sowie der legendären Akustik des 450m² großen Aufnahmesaals machen Teldex Studio Berlin zu einer der größten und vielseitigsten Musikproduktionsstätten Europas.

For more than thirty years Teldex Studio Berlin and Nikolaus Harnoncourt have closely cooperated in the making of hundreds of recordings. With the combination of the latest recording technique, a state of the art surround-control room and the legendary 450m² recording hall, Teldex Studio Berlin is one of the largest and most versatile music production centers in Europe.

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

teldex
Studio Berlin



Verdi dirigiert in Mailand sein Requiem/Verdi conducting his Requiem in Milan
Verdi dirige son Requiem à Milan

Giuseppe Verdi: *Messa da Requiem* (1869/1873–5)

per l' anniversario della morte di Manzoni 22 maggio 1874

Bis heute wird Giuseppe Verdis *Messa da Requiem* gern als ‚opernhaft‘ abqualifiziert. Der Kirchenmusiker Hans Christoph Becker-Foss befand völlig zu recht, dieses Schlagwort sei „ein schlimmer Vorwurf. Er insinuiert Oberflächlichkeit, Effekthascherei, Unangemessenheit der Mittel und der Textausdeutung – dies auf einen liturgischen Text bezogen, bei dem es um Leben und Tod geht, ist ungehörig, wenn nicht Häresie.“ Wie konnte es dazu kommen? Becker-Foss vermutete dahinter den Versuch, „sich von der erschütternden Wirkung, die eine Aufführung auf den Hörer ausübt, zu distanzieren.“ Ähnliches mag bereits für die Sinfonien Anton Bruckners gegolten haben, die auf die Wiener Zuhörer um 1880 geradezu überwältigend gewirkt haben müssen, jedoch von der Kritik in gleicher Weise als „mehr dramatisch denn sinfonisch“ abgekanzelt wurden. Auch die konservative Ästhetik jener Zeit hat mit dieser Fehl-Rezeption zu tun – schließlich fanden die ersten Aufführungen des Requiems in seiner endgültigen Form unter Verdis eigener Leitung in Konzertsälen der Hochburgen europäischer Musik-Kritik statt. (Erstaufführungen mit nachfolgenden weiteren Konzerten: London, 15. Mai 1875; Paris, 9. Juni 1875; Wien, 11. Juni 1875; Köln, 21. Mai 1877)

Eine besondere Frechheit war ein böser Bericht von Hans von Bülow in der *Allgemeinen Zeitung* vom 21. Mai 1874 mit dem Titel ‚Oper im Kirchengewande‘: „Der morgige Tag wird in der aus diesem Anlaß zu einem prächtigen Theaterraum umgestalteten Markus-Kirche von Mailand eine Großaufführung von Verdis Requiem erleben, (...) mit dem der allgewaltige Verderber des italienischen Kunstgeschmacks vermutlich die Reste von Rossinis Unsterblichkeit hinwegzufegen hofft, die seinem Ehrgeiz so sehr zuwider ist.“ Dies machte die Runde: George Bernard Shaw spöttelte nach der Londoner Aufführung, das Requiem sei „Verdis größte Oper“ und würde ihn einst „ebenso unsterblich machen wie der *Messias* George Frederick Handel.“ Dagegen nahm ausgerechnet der konservative Wiener Kollege Eduard Hanslick differenziert Stellung: „Wir müßten, um auf die ungetrübte, unverweltlichte Reinheit katholischer Kirchenmusik zu gelangen, bis auf Palestrina zurückgehen, (...) oder vielmehr bis auf den

nackten gregorianischen Kirchengesang. Die Hauptsache bleibt, daß der Componist mit der Ehrfurcht vor seiner Aufgabe die Treue gegen sich selbst bewahre. Dieses Zeugnis der Ehrlichkeit muß man Verdi zugestehen; kein Satz seines Requiems, der leichtfertig, erlogen oder frivol wäre. Was in Verdis Requiem zu leidenschaftlich, zu sinnlich erscheinen mag, ist eben aus der Gefühlsweite seines Volkes heraus empfunden, und der Italiener hat doch ein gutes Recht, zu fragen, ob er denn mit dem lieben Gott nicht Italienisch reden dürfe?“ So ist es wohl jene ‚Italianità‘, die man heute in der Musik allein mit ‚opernhaft‘ assoziiert, da sich der deutsch-österreichische Kulturkreis vorwiegend nur mit der Oper Italiens beschäftigt. Neuere Instrumentalmusik von dort wird hier von je her kaum rezipiert, und selbst Konzertstücke von Casella, Malipiero, Martucci oder Respighi mussten sich oft den Vorwurf der ‚Opernhaftigkeit‘ gefallen lassen. Andererseits haben liturgische Werke italienischer Meister von Monteverdi, Vivaldi und Rossini bis hin zu Puccini diese ‚Italianità‘ nie verleugnet. Verdis Requiem ist diesbezüglich allenfalls besonders stark geprägt, was auch in der sehr persönlichen Entstehungsgeschichte begründet liegt.

Nachdem Gioacchino Rossini, der Verdi ein hoch geschätztes Vorbild war, am 13. November 1868 in Paris gestorben war, regte Verdi an, dass bedeutende Musiker Italiens zu seinem Gedenken gemeinsam ein Requiem komponieren sollten, das 1869 am ersten Jahrestag seines Todes in Bologna uraufgeführt werden sollte. Diese *Messa per Rossini* wurde tatsächlich fertig – Verdi steuerte das *Libera me* bei –, doch Dünkel, Eitelkeiten und Intrigen in Bologna verhinderten eine Aufführung. (Das Stück galt lange als verschollen. Erst David Rosen, Mit-Herausgeber der Verdi-Gesamtausgabe, entdeckte die Partitur und initiierte 1988 die Uraufführung.) Verdi ließ sein *Libera* bei dem Verleger Ricordi liegen, doch am 21. April 1873 forderte er das Autograph zurück – die Idee, auf dessen Grundlage ein eigenes Requiem auszuarbeiten, mag ihn öfter beschäftigt haben. Endgültiger Auslöser dafür, diese Idee in die Tat umzusetzen, war schließlich der Tod des Dichters Alessandro Manzoni am 22. Mai 1873. Verdi war zutiefst erschüttert, denn sein Lieblingsautor war nicht nur eine Leitfigur des *Risorgimento*, der italienischen Befreiungsbewegung; er war ihm am 30. Juni 1868 kurz vor Rossinis Tod in Mailand auch persönlich begegnet. Der Tod zweier Leitfiguren ita-

lienischer Kunst so kurz hintereinander motivierte Verdi zur Ausarbeitung des Requiems, das am 15. April 1874 beendet war und dem Bauplan der *Messa per Rossini* in vielem folgte. Nach der Uraufführung unter seiner Leitung am 22. Mai 1874 in San Marco zu Mailand nahm Verdi einige Korrekturen vor und ersetzte insbesondere im Januar 1875 das *Liber scriptus* – ein problematisches Fugato für Chor – durch das heute bekannte Mezzosopran-Solo.

Wie absurd der Vorwurf des ‚Opernhaften‘ gegenüber dem Requiem an sich ist, zeigt schon die Anlage des Textes. Die Requiems-Liturgie, wie Verdi sie verwendete, ist kein Libretto, keine dramatische Handlung, sondern eine Abfolge von Gebeten in zwei großen Teilen zu insgesamt sieben Sätzen. Am Anfang steht die Bitte für die Toten um ewige Ruhe (*Requiem aeternam*), Frieden und Erbarmen (*Kyrie*). Die Sequenz (*Dies irae*) dichtete Thomas von Celano (1220–1249) in den Jahren der Heimsuchung durch die schwarze Pest auf der Grundlage des *Libera*, das die Einsegnung der Toten vor der Beerdigung begleitete. (Es ist ein merkwürdiger Zufall, dass Verdis kompositorischer Prozess die Sequenz ebenfalls aus dem früher von ihm vertonten *Libera* herleitete.) Der Beter wird darin von seiner Furcht vor den Schrecken des jüngsten Gerichts überwältigt, steigert sich hinein in seine Ängste, ähnlich übrigens wie im Psalm 130 (*De profundis*). Ein Durchbruch wird erst mit dem Offertorium erreicht, das an die Verheißung Gottes erinnert (*Quam olim Abrahae*). *Sanctus*, *Agnus Dei* und *Lux Aeterna* drücken als Gegenstück zur Sequenz die Hoffnung auf das Heil aus, und das *Libera me* fasst die Gedanken der Requiems-Liturgie nochmals zusammen. Es gab regionale Unterschiede in der Ausführung, die allgemein den Vorgaben des Tridentinischen Konzils (1570) folgte. Verschiedene Requiems-Vertonungen haben immer wieder Teile ausgelassen; bei Verdi fehlen insbesondere der Tractus *Absolve Domine* und die in Frankreich übliche Antiphon *In Paradisum*, die bei der Grab-Prozession gesungen wurde. Denn in Mailand galt zu jener Zeit die (heute nicht mehr geübte) *Missa sicca* ohne Consecration nach ambrosianischem Ritus, und es kostete Verdi einen längeren Briefwechsel mit der Kirchen-Obrigkeit, um bei der Aufführung im Gedenkgottesdienst für Manzoni die römischen Bestandteile des Requiems damit in Einklang zu bringen.

Der Vorwurf des ‚Opernhaften‘ gegenüber Verdis Requiem mag auch kirchengeschichtliche Gründe haben: Er entstand in der Hochblüte des Cäcilianismus, jener erzkonservativen Reformbewegung, die unter anderem vehement gegen alle Mittel der Kirchenmusik antrat, welche die Seele des Menschen ‚unkeusch‘ berührten. Den Cäcilianern war die Instrumentalbegleitung, ja sogar die Mehrstimmigkeit zuwider; jeder Affekt im Sinne des Barock war verdammenswert. Selbst der konservative Anton Bruckner fand dies übertrieben und hielt sich überhaupt nicht daran; auch Hanslicks oben zitierte Rezension kritisiert den Cäcilianismus unverhohlen. Das Requiem von Verdi musste hier auf Widerstand stoßen – zumal Verdi möglicherweise ohnehin eher Freigeist und Agnostiker war und wohl schon gar nicht an Dogmen glaubte, auch wenn er in seiner Jugend oft Orgeldienste in der Kirche versehen hatte. Schon zur Uraufführung hatte Verdi Schwierigkeiten mit dem Klerus: Frauenstimmen waren in der Kirchenmusik verboten, doch Knabenstimmen schienen ihm unmöglich. Erst eine Ausnahme ermöglichte deren Teilnahme, unter der Bedingung, dass die Geschlechtszugehörigkeit durch schwarzen Anzug und Kopfbedeckung unkenntlich gemacht wurde. Auch die effektvolle Behandlung des Orchesters und die Ausdrucksvielfalt des gesamten Apparats musste Konservative aufschrecken: Schon die Klänge der großen Trommel im *Dies irae* schlagen unablässig ein wie Granaten, die Trompeten rufen im *Tuba mirum* aus allen Himmelsrichtungen zum Gericht, und im *Mors stupebit* eröffnet das Bass-Solo menschliche Abgründe.

Auf der anderen Seite war Verdi daran gelegen, „daß diese Messe nicht wie eine Oper gesungen werden darf, und daß also Phrasierungen und Dynamik, wie sie auf dem Theater angebracht sind, mir hier nicht, aber auch schon gar nicht zusetzen. Das gleiche gilt für die Akzentsetzung usw. usw.“ Freilich darf man nicht übersehen, dass es offenbar in Europa weit auseinanderliegende Ansichten gab, was denn eigentlich ‚opernhafte‘ sei. So fand Verdi die Aufführung in Paris besonders gelungen, weil er „Akzente und Phrasierungen erzielte, die weniger theatralisch wirkten als in Italien üblich.“ Andererseits fand der Kritiker August Guckeisen die Aufführung 1877 in Köln „seltsam, weit ab von unserem volkseigenen Empfinden,“ denn Verdi habe „scharfere und grillere Töne“ bevorzugt, „als wir in Deutschland gewohnt sind.“ Man darf

auch nicht übersehen, dass Hanslick in Wien ausgerechnet den „theatralischen Vortrag“ des Soloquartetts kritisierte („... wenn eine Sängerin Jesum Christum anruft, so darf man nicht meinen, sie schmachte nach ihrem Geliebten ...“), obwohl Teresa Stolz, Maria Waldmann, Giuseppe Capponi und Ormino Masini das Werk unter Verdi selbst etliche Male gesungen hatten und mit den Intentionen des Maestro doch wohl bestens vertraut waren. Am Besten sollte man also den alten Streit um das ‚opernhafte‘ Requiem begraben und sich darauf verständigen, dass es sich hier um ein undogmatisches Werk handelt, in dem sich Verdi erschütternd wahrhaftig mit Leben und Sterben des Menschen auf zeitlose Weise auseinandergesetzt hat. Ja, die Fassungslosigkeit, die in seinem letzten, nurmehr gestammelten „Libera me“ zum Ausdruck kommt, ist geradezu bestürzend aktuell. Denn wovor sollen wir eigentlich gerettet werden? Man könnte das ‚jüngste Gericht‘ ohne weiteres als eine Metapher für menschliche Rechthaberei überhaupt betrachten: Dogmatische Menschen, institutionalisierte Religionen wie auch politische Systeme maßen sich an, rechten zu können über Gut und Böse. Das Dilemma dabei ist, dass sie dabei das Böse selbst anwenden müssen, um das vermeintlich Gute zu erreichen.

Der Mensch ist heute durch Verteilungskriege im Zuge der Globalisierung und immer neue biologische und nukleare Waffen aus den Laboren der Rüstungskonzerne der Supermächte in seiner Existenz bedrohter als je zuvor. Es ist also hoch aktuell, wenn Verdi die grundlegenden zivilisatorischen Übel anprangert – das Kreisen um sich selbst, den blinden Fortschrittswahn und das Verharren in alten Denkmustern. Denn sämtliche Themen des Requiems sind auf drei Gruppen von Motiven aufgebaut, die sich diesen drei Bereichen zuordnen lassen – fortschreitende Zerlegungen von Dreiklängen und Akkorden (erstmal in den Streichern gleich zu Beginn), an die Psalmodie erinnernde Motive, die auf einem Rezitationston beharren (gleich der erste Choreinsatz „Requiem“) sowie Motive, die gleichsam in sich kreisen – meist im Raum einer Terz – und die an den Gregorianischen Choral erinnern (erstmal mit dem „Te decet hymnus“ im *Introitus*). Aus genau den gleichen Motivgruppen hatte 70 Jahre zuvor Ludwig van Beethoven bereits den musikalischen Erkenntnis-Prozess seiner *Sinfonia Eroica* geformt. Solche Werke eröffnen einen Ausweg, auch wenn Verdi am

Ende hörbar pessimistisch wirkt: Der Mensch muss weg kommen von der Rechthaberei und vom Stillstand, seine Seele befreien durch positive Schöpfungskraft, wie sie sich in der Musik in der unendlichen Vielfalt des rhythmischen, melodischen und harmonischen Flusses darstellt, und sich dem Leben hingeben, auf dass es sich im Tod erfüllen kann.

© 2005, Benjamin-Gunnar Cohrs, Bremen

[Der Autor ist Dirigent und Mitautor der Bruckner-Gesamtausgabe Wien]

Zum Notentext und zur Aufführungspraxis

Ein Faksimile-Nachdruck des Autographs ist 1941 bei Ricordi (Milano) erschienen. Die Einspielung folgt dem Text der neuen kritischen Ausgabe von David Rosen (University of Chicago Press / Ricordi, Milano 1990) im Rahmen der Verdi-Gesamtausgabe, WGV III/1, die in Appendices auch die frühere Version des *Libera me* sowie des *Liber scriptus* mitteilt, welche allerdings in dieser Einspielung nicht berücksichtigt wurden. Rosen wies insbesondere auf die nicht eindeutig zu lösende Frage der Besetzung des tiefsten Blechblasinstrumentes hin. Der Komponist selbst wünschte, diese Partie mit einem Instrument zu besetzen, das „mit den anderen [Posaunen] verschmilzt.“ (Verdi an Ricordi, 24. Dezember 1871) Insbesondere verabscheute er das Bass-Bombardon, das die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts aus den Orchestern verschwundene Ophicleide oft ersetzte. Aus diesem Grund zog Nikolaus Harnoncourt nicht wie heute meist üblich eine Tuba, sondern jene Ventil-Bassposaune heran, die heutzutage meist auch für die Besetzung der Cimbasso-Partien in Verdis Opern verwendet wird. In der Aufführungspraxis trug Harnoncourt insbesondere dem Umstand Rechnung, dass Verdi seine differenzierten Angaben zur Dynamik aus der Stille heraus entwickelt und nicht wie heute üblich aus dem Forte. Untersuchungen haben überdies ergeben, dass das bei vielen Sängern heute so beliebte, übertriebene Portamento offenbar von Verdi selbst so nicht gewünscht wurde. Deswegen haben die Solisten hier auf das Portamento verzichtet, insofern es nicht gerade ausdrücklich notiert ist. Der Chor sollte in den Mittelstimmen besonders stark besetzt sein; Verdi wollte, wie er zur Oper *Aida* schrieb, sicher auch im Requiem „die nötige Tonwelle erzielen – jene gewaltige, kräftige Fülle, die die schrillen Oberstimmen mildert.“ Auch Verdis oft ignorierte Vorschrift, einige Passagen nur von vier Choristen pro Stimme singen zu lassen, wurde hier streng eingehalten. Ursprünglich folgten nach dem langen *Dies irae* in der Liturgie Evangelium und Predigt; dementsprechend hat Verdi selbst auch bei Aufführungen im Konzertsaal immer eine längere Pause gemacht – schon aus praktischen Gründen. So konnte der Chor für die im *Sanctus* geforderte Doppelchörigkeit umgestellt werden (übrigens eine sinnfällige Anspielung auf Jesaja, wo „Duo Seraphim“ sich den Lobgesang von verschiedenen Wolken aus zrufen). Die Aufteilung auf zwei Tonträger berücksichtigt Verdis heute oft vernachlässigte Zweiteilung in Abschnitte zu etwa 45 und 40 Minuten.



Giuseppe Verdi: *Messa da Requiem* (1869/1873–5) per l'anniversario della morte di Manzoni 22 maggio 1874

To this day, critics are fond of dismissing the Verdi Requiem as 'operatic'. The church musician Hans Christoph Becker-Foss quite rightly deemed this to be "a dreadful reproach. It insinuates that the work is superficial, full of cheap showmanship and inappropriate in its use of musical resources and its interpretation of the text: to imply this about a liturgical score dealing with life and death is impertinent, if not heresy". How did 'experts' come to dismiss the Requiem thus? Becker-Foss believes they were trying "to distance themselves from the distressing effect that a performance of the work has on the listener". This may well have applied to the symphonies of Anton Bruckner, too, which must have seemed nothing short of overwhelming to audiences in 1880 Vienna, but were likewise rejected by the critics as "more dramatic than symphonic" in character. The misunderstanding of Verdi's work was also a product of the conservative aesthetics of his time—after all, Verdi himself conducted the first performances of the Requiem in its final form in the strongholds of Europe's music criticism: London, 15th May 1875; Paris, 9th June 1875; Vienna, 11th June 1875; Cologne, 21st May 1877, with follow-up concerts in each case.

A particularly impudent article by Hans von Bülow was published in the *Allgemeine Zeitung* of 21st May 1874 with the title "Opera in ecclesiastical vestments": "Tomorrow, St. Mark's Church in Milan, which has been turned into a splendid theatre auditorium for the occasion, will witness a large-scale performance of Verdi's Requiem, (...) with which the ubiquitous corrupter of Italian artistic taste presumably hopes to sweep away the remains of Rossini's immortality that his own ambition finds so loathsome." Von Bülow's broadside was passed around: after the first London performance, George Bernard Shaw mocked the Requiem as "Verdi's biggest opera", destined to make him "as immortal as the *Messiah* made Handel". Surprisingly, perhaps, none other than the conservative Viennese critic Eduard Hanslick was more discriminating in his judgment: "To find the genuine, unsecularized purity of Catholic church music, we need to go back as far as Palestrina (...), or rather right back to naked Gregorian chant. The

main thing is that the composer remains true to himself and shows respect for his chosen task. And one has to allow Verdi this display of honesty: there is not one movement in his Requiem that is thoughtlessly done, dishonest or frivolous. What may seem too sensual or passionate in Verdi's Requiem simply reflects the emotional range of the composer's own people, and an Italian is surely entitled to ask whether he may not be permitted to talk to God in Italian!" So we are actually looking at an example of that 'Italianness' that German-speaking critics, at least, tend to see as exclusively operatic nowadays, since opera alone receives their attention as a rule. Modern instrumental music from Italy scarcely appears on their critical radar, and even concert pieces by such composers as Casella, Malipiero, Martucci or Respighi have often been accused of being 'operatic' in character. On the other hand, liturgical works by Italian masters from Monteverdi, Vivaldi and Rossini up to Puccini have never denied their national provenance, and the Verdi Requiem is at most particularly Italian in character, owing at least in part to the highly personal story of its composition.

After Gioachino Rossini, whose music Verdi held in great regard, had died in Paris on 13th November 1868, Verdi suggested that leading Italian composers should join forces and write a Requiem in his honour, to be performed on the first anniversary of his death in Bologna. This *Messa per Rossini* was actually completed, with Verdi contributing the *Libera me*, but conceit, personal vanity and local intrigues in Bologna stopped it from being performed. (In fact the work was long believed to have been lost until David Rosen, co-editor of the Complete Verdi Edition, discovered the score and arranged for its first performance in 1988.) Verdi left his *Libera me* behind in the offices of his publisher, Ricordi, but then on 21st April 1873 he asked for the autograph manuscript to be returned—this was not the only time he had the idea of using it as the starting-point for his own setting of the Requiem. In the end, it was another death that prompted him to put the idea into practice, namely the demise of the novelist and poet Alessandro Manzoni on 22nd May 1873. Verdi was deeply upset by Manzoni's death: not only did Manzoni play an important role in the risorgimento—the Italian independence movement—, Verdi had also met him in person in Milan on 30th June 1868—the year of

Rossini's death. The deaths of two of Italy's leading artists in the space of a few years motivated him to finally elaborate his idea for the Requiem, which he finished on 15th April 1874. After he had conducted the first performance on 22nd May of that year in St. Mark's Church in Milan, Verdi made a few corrections: in particular, in January 1875 he replaced the *Liber scriptus*—a difficult choral fugato—with the mezzo-soprano solo we know today.

Just how absurd it is to attack the Requiem as 'operatic' is already evident from the layout of the text. The liturgy of the Requiem as Verdi used it is not a libretto or a dramatic story, it is simply a sequence of prayers in two large parts, adding up to a total of seven movements. The work opens with the plea for eternal rest for the dead (*Requiem aeternam*), peace and mercy (*Kyrie*). The text of the Sequence (*Dies irae*) was written by Thomas von Celano (1220–1249) in the years when the plague was ravaging Europe, based on the *Libera* that accompanied the blessing of the dead before they were buried. (It is an odd coincidence that Verdi's process of composition also derived the Sequence from the *Libera* he had previously written.) Here, the supplicant is overwhelmed by his fear of the terrors of the Last Judgment, similar to the description in Psalm 130 (*De profundis*). We only reach a breakthrough in the Offertorium, which reminds us of the Lord's promise (*Quam olim Abrahamae*). As counterparts to the Sequence, the *Sanctus*, *Agnus Dei* and *Lux Aeterna* express the hope for salvation, and the *Libera me* sums up the ideas of the Requiem liturgy one last time.

There were regional differences in actual practice, which generally followed the guidelines laid down by the Council of Trent in 1570. Different settings of the Requiem text have repeatedly left out individual sections: in particular, Verdi omits the tractus *Absolve Domine* and the antiphon *In Paradisum* that used to be sung during the funeral procession in France. The background to this is that in Milan in Verdi's day the *Missa sicca* without Consecration after the Ambrosian ritual was customary, so that the composer had to engage in a lengthy correspondence with the ecclesiastical authorities in order to bring the Roman elements of the Requiem into line with local practice at the performance at the Manzoni memorial service.

There may also be reasons behind the accusation that the Verdi Requiem is 'operatic' that are rooted in Church history: the accusation was first made during the heyday of Cecilianism, the extremely reactionary reform movement that lashed out against anything in church music that was believed to touch the human soul in 'unchaste' fashion. The Cecilianists rejected instrumental accompaniment and even polyphony; in fact they roundly condemned any display of emotion in the Baroque sense. Even the conservative Anton Bruckner found this stance exaggerated and did not adhere to it at all, and the same applied to Hanslick, who openly criticized Cecilianism in the above-cited review. Here, Verdi's setting of the Requiem was obviously going to encounter resistance—particularly as the composer was possibly a free thinker and an agnostic, and probably rejected all dogmas, even though he often played the organ in church in his youth. Verdi experienced difficulties with the clergy at the very first performance: women's voices were not allowed in church music, and boys' voices seemed unacceptable to him. In the end, the church authorities permitted women to sing on the condition that they wore black suits and hats to conceal their gender! Conservative spirits must likewise have been startled by the orchestral effects and the expressive diversity of the entire battery of instruments: the unremitting sound of the big drums in the *Dies irae* is like regular grenade explosions, in the *Tuba mirum* the trumpets sound the call to the Last Judgment from all directions, and the bass solo in the *Mors stupebit* opens up terrifying spiritual depths.

On the other hand, Verdi also emphasized that "this Mass must not be sung like an opera, i.e. phrasing and dynamics that are appropriate in the theatre are not at all what I want here. The same applies to the setting of accents, etc." In this context, though, we must not overlook the fact that there were obviously widely differing ideas about what exactly was 'operatic' in different parts of Europe. Thus Verdi found the performance in Paris particularly successful thanks to "accents and phrasing less theatrical than is customary in Italy". The critic August Guckeisen reported that the performance given in 1877 in Cologne was "strange and far removed from our national feeling" as Verdi had used "sharper and more piercing sounds than we are accustomed to in Germany".

Nor must we forget that Hanslick in Vienna criticized the "theatrical singing" of the four soloists, even though Teresa Stolz, Maria Waldmann, Giuseppe Capponi und Ormino Masini had already sung the Requiem under the composer's baton countless times and were completely familiar with the maestro's intentions. (Hanslick: "...when a female singer appeals to Jesus Christ, it shouldn't sound as if she was pining for her lover...") The best solution is to abandon the old dispute about whether or not the Requiem is 'operatic' and simply agree that this is an undogmatic work in which Verdi deals in timeless and profoundly moving fashion with the subject of human mortality. Indeed, the mood of utter bewilderment expressed by the final "Libera me", now scarcely more than a stammer, is alarmingly relevant to the present-day listener. What, after all, do we actually want to be saved from? One could see the 'Last Judgment' as a metaphor for human dogmatism in the widest sense: self-opinionated individuals, institutionalised religions and political systems presume to pass judgment on what is right and what is wrong. And they find themselves in the dilemma of having to use means that are wrong to achieve what they believe is right.

We live in a time when Man finds his very existence under greater threat than ever before from globalisation and from new biological and nuclear weapons developed by the superpowers. Against this background, it is nothing if not relevant when Verdi denounces the fundamental evils of human civilisation: the tendency of individuals to revolve around their axis, the crazed belief in progress for its own sake and the adherence to outmoded ways of thinking. All the themes of the Requiem are built up on three groups of motifs that can be assigned to these three areas: progressive dissection of triads and chords (first found in the strings at the opening of the work), motifs reminiscent of the psalmody that seem to turn on their own axis and maintain a constant recitation tone (e.g. the first choral section "Requiem") and motifs—generally in the space of a third—that are reminiscent of Gregorian chant (first heard in "Te decet hymnus" in the *Introitus*). Seventy years earlier, Ludwig van Beethoven had moulded the musical process of insight in his *Eroica* symphony from precisely the same groups of motifs. Such compositions do offer a solution to the human dilemma, even if Verdi

sounds undeniably pessimistic at the end of the Requiem: we need to stop thinking that we 'know it all', we need to abandon standing still and to free our souls through positive creativity as represented in music by the endless diversity of rhythm, melody and harmony. We need to give ourselves to life so that life can reach fulfilment in death.

© 2005, Benjamin-Gunnar Cohrs, Bremen

[The author is a conductor, musicologist and one of the editors of the Complete Bruckner Edition, Vienna]
English Translations: Clive Williams

Notes on the score and the performing practice

The Milan publishers Ricordi brought out a facsimile reprint of the autograph score in 1941. The present recording follows the text of the new critical edition by David Rosen (University of Chicago Press/Ricordi, Milan 1990) as part of the *Complete Verdi Edition*, WGV III/1. This also contains appendices with the earlier version of the *Libera me* and the *Liber scriptus*, but these have not been used for this recording. Rosen draws particular attention to the matter of the instrument to be used for the lowest brass part as a question to which there is no clear answer. The composer himself wanted an instrument for this part that, as he said in a letter to Ricordi on 24th December 1871, "will blend it with the others" (by which he meant the other trombones). He was particularly allergic to the bass bombardon, which was often used as a replacement for the ophicleide that was gradually disappearing from orchestras in the second half of the 19th century. This prompted Nikolaus Harnoncourt to use not a tuba, as is generally done today, but instead the bass valve trombone now generally used for the cimballo parts in Verdi's operas.

In his performing practice Harnoncourt paid particular attention to the fact that Verdi evolved his highly differentiated instructions on dynamics not from the forte, as is customary nowadays, but from a state of silence. Moreover, surveys have shown that the exaggerated portamento so beloved of today's singers was not actually desired by Verdi at all. Thus the soloists do not use portamento here unless the score specifically calls for it. The chorus should be particularly strong in numbers in the middle parts. What Verdi wrote about *Aida* doubtless applied to the Requiem as well: he wanted "to achieve the colossal volume of sound that moderates the shrill sound of the sopranos". Verdi's frequently ignored instruction to have certain passages sung by only four choral singers to a part was likewise strictly followed here. Originally, the long *Dies irae* was followed in the liturgy by the gospel and the sermon; Verdi accordingly always took a longer break when performing the work in a concert hall, for practical reasons if nothing else. This gave time to change around the choir for the double-choir layout that the *Sanctus* called for—which, incidentally, was an obvious reference to the passage in the *Book of Isaiah* where "duo seraphim" recite the hymn of praise to each other from different clouds. This recording is spread over two CD's, doing justice to Verdi's division into two parts of 45 and 40 minutes length respectively—something often neglected nowadays.

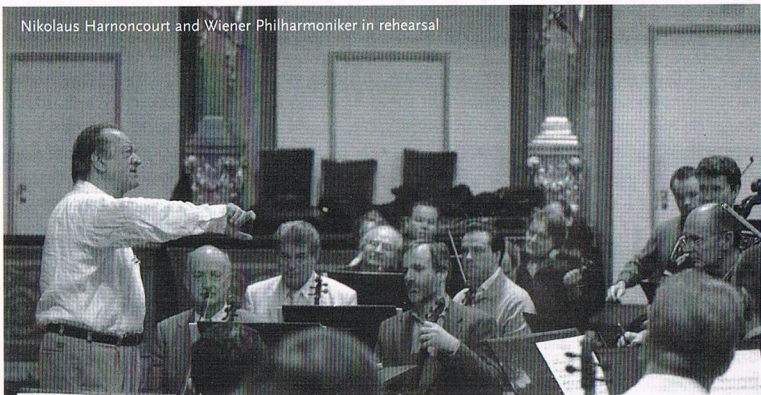
Giuseppe Verdi: *Messa da Requiem* (1869/1873–5)

per l'anniversario della morte di Manzoni 22 maggio 1874

Aujourd'hui encore, on dénigre volontiers la *Messa da Requiem* de Giuseppe Verdi en raison de son caractère prétendument théâtral. Hans Christoph Becker-Foss, compositeur de musique sacrée, a pleinement raison lorsqu'il juge ce qualificatif « un méchant reproche ». Le terme insinue, en l'occurrence, un caractère superficiel, une recherche de l'effet, une inconvenance dans les moyens mis en œuvre et l'interprétation du texte — qui appliquée à un texte liturgique qui traite de la vie et de la mort est déplacée, voire une hérésie. » Comment en est-on arrivé là ? Becker-Foss soupçonne derrière ce reproche la tentative « de prendre ses distances par rapport à l'effet bouleversant que produit l'exécution sur l'auditeur. » Une réaction analogue a pu affecter les Symphonies d'Anton Bruckner qui, vers 1880, firent forte impression sur le public viennois, mais qui, de même, ont été réprochées par la critique à cause de leur « caractère plus dramatique que symphonique ». L'esthétique conservatrice de cette époque est aussi pour quelque chose dans cet accueil immérité fait au Requiem — les premières exécutions de l'œuvre sous sa forme définitive n'eurent-elles pas lieu sous la direction de Verdi en personne, dans les salles de concerts situées dans les bastions de la critique musicale européenne. (Premières auditions suivies de plusieurs concerts à Londres le 15 mai 1875, à Paris, le 9 juin 1875, à Vienne, le 11 juin 1875, à Cologne, le 21 mai 1877)

Dans un article acerbe, publié dans l'*Allgemeine Zeitung* du 21 mai 1874, sous le titre de « Un opéra en habit liturgique » Hans von Bülow a l'impudence d'écrire : « La journée de demain verra, dans l'église Saint-Marc de Milan, transformée pour l'occasion en un magnifique espace théâtral, la grandiose exécution du Requiem de Verdi, (...) grâce auquel le tout-puissant corrupteur du goût artistique italien espère sans doute balayer les ultimes restes de l'immortalité de Rossini qui répugne tant à son ambition. » Ce point de vue fit la ronde : après la première londonienne, George Bernard Shaw eut ces propos moqueurs sur le Requiem : « C'est le plus grand opéra de Verdi » ; il lui apporterait l'immortalité « comme le fit jadis le *Messie* pour George Frederick Haendel. » Eduard Hanslick, son très conservateur collègue viennois, adopta pour sa

Nikolaus Harnoncourt and Wiener Philharmoniker in rehearsal



part une position plus différenciée : « Pour retrouver toute la pureté et le caractère sacré de la musique liturgique catholique, il nous faudrait remonter jusqu'à Palestrina, (...) ou mieux encore jusqu'à la nudité du chant grégorien. Ce qui importe c'est que le compositeur soit, avec tout le respect pour la tâche qui lui incombait, resté fidèle à lui-même. Il convient d'accorder à Verdi cette preuve d'honnêteté ; il n'est, dans son Requiem, pas une seule partie où se manifestent légèreté, hypocrisie ou frivolité. Les traits trop passionnés, trop sensuels qui peuvent apparaître dans le Requiem de Verdi sont tout simplement l'expression de la force de sentiment propre à son peuple, et c'est bien le droit des Italiens de revendiquer qu'il leur soit permis de parler italien avec le Bon Dieu ? » Aussi est-ce donc bien à cette « italianità » que l'on assimile aujourd'hui la théâtralité en musique. La culture austro-allemande porte en effet un intérêt quasi exclusif à l'opéra italien et n'a eu, de tout temps, qu'une curiosité restreinte pour la musique instrumentale italienne contemporaine ; et il n'est pas rare que l'on dénonce la « théâtralité » de pièces de concert de Casella, Malipiero, Martucci ou

Respighi. Les œuvres liturgiques de maîtres italiens, de Monteverdi, Vivaldi et Rossini jusqu'à Puccini n'ont, par ailleurs, jamais renié cette « italianità » ; le Requiem de Verdi en est, au mieux, fortement imprégné et ce trait est aussi lié à la genèse très personnelle de l'œuvre.

Après le décès, le 13 novembre 1868 à Paris, de Gioacchino Rossini qui fut pour Verdi un modèle qu'il tenait en haute estime, celui-ci invita les grands compositeurs de l'Italie à écrire ensemble un Requiem à sa mémoire, l'œuvre devait être créée en 1869, à Bologne, le premier jour anniversaire de sa mort. Cette *Messa per Rossini* fut effectivement achevée – Verdi composa le *Libera me* –, mais elle ne fut pas exécutée en raison de susceptibilités, vanités et d'intrigues qui agitaient alors le monde musical de Bologne. (On crut longtemps l'œuvre disparue. La partition fut redécouverte par David Rosen, co-éditeur de l'intégrale des œuvres de Verdi, qui prit l'initiative de la création en 1988.) Verdi déposa son *Libera* chez l'éditeur Ricordi, mais il en exigea l'autographe le 21 avril 1873 – l'idée de l'utiliser comme fondement pour la composition d'un propre Requiem lui est probablement venue maintes fois. L'événement décisif qui l'incita à mettre ce projet à exécution fut la mort du poète Alessandro Manzoni, le 22 mai 1873. Verdi fut profondément bouleversé par cette disparition. Son auteur préféré était, il est vrai, aussi une des grandes figures du Risorgimento, du mouvement de libération de l'Italie, et lui avait été personnellement présenté à Milan, le 30 juin 1868, peu de temps avant la mort de Rossini. La disparition, dans une période aussi courte, de deux figures importantes de l'art italien incita Verdi à mener à bonne fin la composition du le Requiem qui, achevé le 15 avril 1874, reprenait en de nombreux points la structure de la *Messa per Rossini*. Après en avoir dirigé la création, le 22 mai 1874, à l'église San Marco de Milan, Verdi procéda à quelques corrections et remplaça notamment, en janvier 1875, le *Liber scriptus* – un fugato pour chœur qui posait problème – par le solo de la mezzo-soprano exécuté aujourd'hui.

Il suffit d'examiner le plan du texte liturgique pour constater à quel point est absurde le reproche de « théâtralité » fait au Requiem. La liturgie du Requiem reprise par Verdi n'est ni un livret d'opéra ni une action dramatique, mais une succession de prières réparties en sept mouvements et deux parties. Elle s'ouvre par la prière d'accorder aux

morts le repos éternel (*Requiem aeternam*), la paix et la pitié (*Kyrie*). La Séquence (*Dies irae*), écrite par Thomas de Celano (1220–1249) au cours des années du fléau de la peste noire, se réfère au *Libera* qui accompagnait la bénédiction des morts avant l'inhumation. (Par un singulier hasard, pour la composition de la Séquence, Verdi s'est, de même, inspiré du *Libera* qu'il avait mis en musique auparavant.) Le fidèle y est dominé par la crainte et l'effroi du Jugement dernier, obnubilé par ses angoisses comme, du reste, dans le Psaume 130 (*De profundis*). C'est avec l'Offertoire seulement qu'apparaît une lueur d'espoir avec le rappel de la promesse de Dieu (*Quam olim Abrahae*). Les *Sanctus*, *Agnus Dei* et *Lux Aeterna*, pendants de la Séquence, disent l'espérance du salut et le *Libera me* résume, une fois encore, les idées qui fondent la liturgie du Requiem. Il a existé des variantes régionales pour l'exécution qui, d'une manière générale, suit les prescriptions du Concile de Trente (1570). Les diverses compositions du Requiem ont toutes écarté différentes parties du texte ; Verdi omet le trait *Absolve Domine* ainsi que l'antienne *In Paradisum*, habituellement chantée en France lors du cortège funèbre. A Milan, à cette époque, on célébrait en effet la *Missa sicca* (qui n'est plus en usage aujourd'hui) sans consecration selon le rite ambrosien et il en coûta à Verdi une longue correspondance avec les autorités ecclésiastiques avant de réussir à harmoniser ce rite avec les composantes romaines du Requiem en vue de l'exécution au cours de l'office célébré à la mémoire de Manzoni.

Le reproche de « théâtralité » opposé au Requiem de Verdi a peut-être aussi son origine dans des événements propres à l'histoire de l'Eglise : il vit en effet le jour à l'apogée du cécilianisme, mouvement de réforme profondément conservateur qui s'opposa, entre autre, avec véhémence, à tous les moyens mis en œuvre dans la musique sacrée qui attentaient de manière « impudique » à l'âme des fidèles. Les Céciliens avaient pour l'accompagnement instrumental, voire la polyphonie, la plus profonde aversion ; tout « affect », au sens baroque du terme, devait être répréhensible. Même le très conservateur Anton Bruckner trouvait cette exigence exagérée et ne s'y tint pas ; Hanslick, lui aussi, dans la recension citée, critique ouvertement le cécilianisme. Il était inéluctable que le Requiem de Verdi se heurte sur ce point à des résistances – d'autant que le compositeur était probablement libre-penseur et agnostique et n'admettait nullement

les dogmes de l'Eglise même si, dans sa jeunesse, il avait souvent tenu l'orgue de sa paroisse. Dès la création, il eut maille à partir avec le clergé : les voix de femmes étaient certes interdites dans la musique d'église, mais pour Verdi il était impensable d'utiliser des voix de garçons. La présence de femmes au sein du chœur ne fut tolérée qu'après dérogation, à la condition toutefois qu'elles portent costume et coiffure et ne laissent ainsi rien paraître de leur sexe. De même le traitement riche en effets de l'orchestre et la richesse expressive de l'effectif requis devaient susciter l'émoi des conservateurs : dès le *Dies irae* les battements de la grosse caisse ne cessent d'exploser comme des grenades, dans le *Tuba mirum* les trompettes annoncent, des quatre points cardinaux, le Jugement dernier et, dans le *Mors stupebit*, le solo de la basse entrouvre des abîmes de l'âme humaine.

Il importait par ailleurs à Verdi que « cette messe ne soit pas chantée comme un opéra » et il déclare « que les phrasés et la dynamique tels que l'opéra les exige, ne sont ici pas de mon goût, mais vraiment pas du tout. Il en va de même de l'accentuation, etc., etc. ». Il ne faut certes pas oublier que, manifestement, il existait en Europe de fortes divergences de vues à propos de la « théâtralité » proprement dite. Ainsi Verdi trouva-t-il l'exécution donnée à Paris particulièrement réussie parce qu'il avait obtenu « des accents et des phrasés d'un effet moins théâtral qu'en Italie ». Le critique August Guckeisen trouva, quant à lui, « étrange » l'exécution donnée en 1877 à Cologne « très éloignée de la sensibilité propre à notre peuple, » car Verdi avait privilégié « des sonorités plus acérées et plus stridentes que celles auxquelles nous sommes habitués en Allemagne. » Il ne faut pas non plus oublier que Hanslick, à Vienne, critiqua précisément « l'exposé théâtral » du quatuor de solistes (« quand une chanteuse appelle 'Jesus Christum', elle ne doit pas nous faire penser qu'elle se languit de son amoureux... »), et ce, bien que Teresa Stolz, Maria Waldmann, Giuseppe Capponi et Ormino Masini eussent maintes fois chanté l'œuvre sous la direction du compositeur et qu'ils fussent parfaitement au courant des intentions du maestro. Mieux vaudrait enterrer cette vieille querelle sur la « théâtralité » du Requiem et convenir qu'on est présence d'une œuvre non dogmatique dans laquelle Verdi s'est penché de manière intemporelle et avec une bouleversante vérité sur la vie et la mort de l'homme. Il est vrai que

I. Requiem & Kyrie

[Coro]

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

Te decet hymnus, Deus in Sion,
et tibi reddetur votum in Jerusalem.
Exaudi orationem meam,
ad te omnis caro veniet.

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

[Soprano, Mezzosoprano, Tenore, Basso, Coro]

Kyrie eleison.

Christe eleison.

Kyrie eleison.

II. Sequenz: Dies irae

[Coro]

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

[Coro]

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

[Basso]

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

[Mezzosoprano, Coro]

Liber scriptus proferetur,

I. Requiem & Kyrie

[Chor]

Ewige Ruhe gewähre ihnen, Herr,
und lasse immerwährendes Licht ihnen leuchten.

Dir gebühret Lobgesang, Gott, in Zion,
und Dir soll Anbetung zuteil werden in Jerusalem.
O höre mein Gebet,
denn zu Dir kommt alles Fleisch.

Ewige Ruhe gewähre ihnen, Herrn
und lasse immerwährendes Licht ihnen leuchten.

[Sopran, Mezzosopran, Tenor, Bass, Chor]

Herr, erbarme Dich unser!

Christus, erbarme Dich unser!

Herr, erbarme Dich unser!

II. Sequenz: Dies irae

[Chor]

Tag der Rache! Tag der Sünden!
Das Weltenrund wird sich entzünden,
wie Sibyll und David künden!
Welch ein Graus wird sein und Zagen,
wenn der Richter kommt, mit Fragen
streng zu prüfen alle Klagen!

[Chor]

Laut wird die Posaune klingen,
durch der Erde Gräber dringen,
alle hin zum Throne zwingen!

[Bass]

Schauernd sehen Tod und Leben
sich die Kreatur erheben,
Rechenschaft dem Herrn zu geben.

[Mezzosopran, Chor]

Und ein Buch wird aufgeschlagen.

I. Requiem & Kyrie

[Choir]

Eternal rest grant them, o Lord,
And let perpetual light shine upon them.

A hymn, o God, becometh Thee in Zion,
And a vow shall be paid to Thee in Jerusalem.
O hear my prayer,
All flesh shall come to Thee.

Eternal rest grant them, o Lord,
And let perpetual light shine upon them.

[Soprano, Mezzosoprano, Tenor, Bass, Choir]

Lord have mercy on us.

Christ have mercy on us.

Lord have mercy on us.

II. Sequence: Dies irae

[Choir]

Day of wrath and doom impending
David's word with Sibyl's blending
Heaven and earth in ashes ending.
Oh, what fear man's bosom rendeth,
When from heaven the Judge descendeth,
On whose sentence all dependeth!

[Choir]

Wondrous sound the trumpet flingeth,
Through earth's sepulchres it ringeth,
All before the Throne it bringeth.

[Bass]

Death is struck and nature quaking,
All creation is awaking,
To its Judge an answer making.

[Mezzo-Soprano, Choir]

Lo! The book exactly worded,

la stupeur qui s'exprime dans son dernier « Libera me », à peine murmuré, revêt une actualité proprement émouvante. De quoi, en effet, devons-nous être vraiment sauvés ? Il serait parfaitement possible de voir dans le « Jugement dernier » une métaphore de cette volonté humaine à avoir toujours raison : les esprits dogmatiques, les religions institutionnalisées, de même que les systèmes politiques s'arrogent le droit de juger du Bien et du Mal. Le dilemme est qu'ils doivent alors faire eux-mêmes usage du Mal pour atteindre au prétendu Bien.

En ces temps où prévaut un capitalisme rapace et impitoyable, engagé dans des guerres de partage économique issues de la globalisation, et où, dans les laboratoires des industries d'armement des superpuissances, naissent des armes nucléaires et biologiques toujours plus perfectionnées, l'homme se sent plus que jamais menacé dans son existence. Rien n'est donc plus actuel lorsque Verdi dénonce les maux inhérents à notre civilisation – le nombrilisme, la croyance aveugle dans le progrès et l'attachement à des modes de pensée révolus. L'ensemble des thèmes du Requiem relèvent en effet de trois groupes de motifs qui se rattachent à ces trois domaines – démembrements avancés d'accords parfaits et d'accords (d'abord aux cordes, dès les

in quo totum continetur,
unde mundus judicetur.
Judex ergo cum sedebit,
quidquid latet apparebit,
nil inultum remanebit.
Dies irae, dies illa,
solvat saeculum in favilla,
teste David cum Sibylla.

[Soprano, Mezzosoprano, Tenore]
Quid sum miser tunc dicturus?
Quem patronum rogaturus.
cum vix justus sit securus?

[Soprano, Mezzosoprano, Tenore, Basso, Coro]
Rex tremendae majestatis,
qui salvandos salvat gratis,
salva me, fons pietatis.

[Soprano, Mezzosoprano]
Recordare, Jesu pie,
quod sum cause tuae viae,
ne me perdas illa die.
Quaerens me sedisti lassus,
redemisti crucem passus,
tantus labor non sit cassus.
Juste judex ultionis,
donum fac remissionis,
ante diem rationis.

[Tenor]
Ingemisco tamquam reus,
culpa rubet vultus meus,
supplicanti parce, Deus.
Qui Mariam absolvisti,
et latronem exaudisti,
mihi quoque spem dedisti.
Preces meae non sunt dignae,

Treu darin ist eingetragen
jede Schuld aus Erdentagen.
Sitzt der Richter dann, zu richten,
wird sich das Verborg'ne lichten:
Nichts kann mehr vor Strafe flüchten!
Tag der Rache! Tag der Sünden!
Das Weltenrund wird sich entzünden,
wie Sibyll und David künden!

[Sopran, Mezzosopran, Tenor]
Weh! Was soll ich Armer sagen?
Welchen Anwalt mir erfragen,
wenn Gerechte selbst verzagen?

[Solo-Quartett, Chor]
König schrecklicher Gewalten:
frei ist Deiner Gnade Schalten.
Gnadenquell, laß Gnade walten!

[Sopran, Mezzosopran]
Milder Jesus, wollst erwägen,
daß Du kamest meinewegen:
Wirf mir nicht den Fluch entgegen!
Bist, mich suchend, müd' gegangen,
mir zum Heil am Kreuz gegangen.
Mög dies Müh'n zum Ziel gelangen!
Richter Du gerechter Rache,
Nachsicht üb' in meiner Sache,
eh' ich zum Gericht erwache!

[Tenor]
Seufzend steh' ich schuldbefangen,
schamrot glühen meine Wangen:
Laß mein Bitten Gnad' erlangen!
Hast vergeben einst Marien,
hast dem Schächer dann verziehen,
hast auch Hoffnung mir verliehen.
Wenig gilt vor Dir mein Flehen.

Wherein all hath been recorded:
Thence shall Judgement be awarded.
When the Judge His seat attaineth
And each hidden deed arraigneth,
Nothing unavenged remaineth.
Day of wrath and doom impending
David's word with Sibyl's blending
Heaven and earth in ashes ending.

[Soprano, Mezzo-Soprano, Tenor]
What shall I, frail man, be pleading?
Who for me be interceding,
When the just are mercy needing?

[Solo-Quartet, Choir]
King of majesty tremendous,
Who dost free salvation send us,
Found of pity, then befriend us.

[Soprano, Mezzo-Soprano]
Think, kind Jesus, my salvation,
Caused Thy wondrous Incarnation,
Leave me not to reprobation!
Faint and weary Though has sought me,
On the Cross of suffering bought me,
Shall such grace be vainly brought me?
Righteous Judge, for sin's pollution,,
Grant Thy gift of absolution,
Ere that day of retribution.

[Tenor]
Guilty now I pour my moaning,
All my shame with anguish owning.
Spare, o God, Thy suppliant groaning,
Through the sinful woman shriven,
Through the dying thief forgiven,
Though to me a hope hast given.
Worthless are my prayers and sighing,

premières mesures), motifs rappelant la psalmodie qui s'obstinent à conserver un ton de récitation (dès la première entrée du chœur « Requiem ») ainsi que motifs qui tournent sur eux-mêmes – le plus souvent dans l'espace d'une tierce – et qui évoquent le chant grégorien (première occurrence dans le « Te decet hymnus » de l'Introït). C'est précisément à partir des mêmes groupes de motifs que, 70 ans auparavant, Ludwig van Beethoven avait déjà donné forme au processus de connaissance de sa *Sinfonia Eroica*. De telles œuvres ouvrent une issue et, même si Verdi laisse pour finir une impression de pessimisme musical, l'homme doit s'affranchir de ce travers qui consiste à vouloir toujours avoir raison ainsi que de l'immobilisme, libérer son âme en usant d'une force de création positive telle qu'elle apparaît dans la musique à travers la variété infinie du flux rythmique, mélodique et harmonique et s'abandonner à la vie afin qu'elle puisse trouver son accomplissement dans la mort.

© 2005, Benjamin-Gunnar Cohrs, Brême
[L'auteur est chef d'orchestre, musicologue et collaborateur à l'édition intégrale Bruckner de Vienne]

sed tu, bonus, fac benigne,
ne perenni cremer igne.
Inter oves locum praesta,
et ab hoedis me sequestra,
statuens in parte dextra.

[Basso]

Confutatis maledictis,
flammis acribus addictis,
voca me cum benedictis.
Oro supplex et acclinis,
cor contritum quasi cinis,
gere curam mei finis.

[Coro]

Dies irae, dies illa,
solvat saeculum in favilla,
teste David cum Sibylla.

[Soprano, Mezzosoprano, Tenore, Basso, Coro]

Lacrymosa dies illa,
qua resurget ex favilla,
judicandus homo reus.
Huic ergo parce Deus,
pie Jesu, Domine,
dona eis requiem. Amen.

III. Offertorio

[Soprano, Mezzosoprano, Tenore, Basso]

Domine Jesu Christe, rex gloriae,
libera animas omnium fidelium defunctorum
de poenis inferni et de profundo lacu!

Libera eas de ore leonis,
ne absorbeat eas Tartarus,
ne cadant in obscurum,
Sed signifer sanctus Michael representet eas

Doch aus Gnade laß geschehen,
daß ich mög' der Höll' entgehen!
Bei den Schafen gib mir Weide.
Von der Böcke Schar mich scheide,
stell mich auf die rechte Seite.

[Bass]

Wird auch Hölle ohne Schonung
den Verdammten zur Belohnung
so ruf doch mich zur Sel'gen Wohnung!
Schuldgebeugt zu Dir ich schreie,
tief zerknirscht, in Herzens Reue:
Sel'ges Ende mir verleihe!

[Chor]

Tag der Rache! Tag der Sünden!
Das Weltenerd wird sich entzünden,
wie Sibyll und David künden!

[Solo-Quartett, Chor]

Tag der Tränen! Tag der Wehen!
Wenn vom Grab wird auferstehen
zum Gericht der Mensch, voll Sünden:
Laß ihn, Gott, Erbarmen finden!
Milder Jesus, Herrscher Du:
Schenk den Toten ew'ge Ruh! Amen.

III. Offertorium

[Solo-Quartett]

Herr, Jesus Christus, König der Ehren:
Befreie die Seelen aller verstorbenen Gläubigen
von den Qualen der Hölle
und aus dem tiefsten Abgrund.
Errette sie aus dem Rachen des Löwen,
damit der Tartarus sie nicht verschlinge
und sie nicht in die Finsternis hinabstürzen.
Der heilige Michael möge sie vielmehr unter
seinem Banner

Yet, good Lord, in grace complying,
Rescue me from fires undying!
With Thy favoured sheep o place me,
Nor among the goats abase me,
But to Thy right hand upraise me.

[Bass]

When the wicked are confounded,
Doomed to flames of woe unbounded,
Call me, with Thy Saints surrounded.
Low I kneel, with heart submission!
See, like ashes my contrition!
Help me in my last condition!

[Choir]

Day of wrath and doom impending
David's word with Sibyl's blending
Heaven and earth in ashes ending.

[Solo-Quartet, Choir]

Ah! That day of tears and mourning!
From the dust of earth returning,
Man for judgement must prepare him.
Spare, o God, in mercy spare him,
Lord, all pitying Jesus blest,
Grant them Thine eternal rest. Amen.

III. Offertory

[Solo-Quartet]

O Lord Jesus Christ, King of Glory,
Deliver the souls of all the faithful departed
From the pains of hell and from the deep pit;
Deliver them from the lion's mouth
Don't let them be swallowed by hell,
Don't let them fall into darkness.
But have the holy standard-bearer, Michael,
Lead them into the holy light

A propos du texte de la partition et de la pratique d'exécution

Une impression en fac similé de l'autographe est parue en 1941 chez l'éditeur Ricordi de Milan. Le présent enregistrement suit le texte de l'édition critique de David Rosen (University of Chicago Press / Ricordi, Milano 1990) dans le cadre de l'intégrale de l'œuvre de Verdi, WGV III/1. Dans des appendices, elle présente également les versions anciennes du *Libera me* ainsi que du *Liber scriptus* qui n'ont toutefois pas été retenues pour le présent enregistrement. Rosen a notamment attiré l'attention sur la question de la distribution du cuivre le plus grave qui ne peut être résolue de manière claire. Le compositeur lui-même souhaitait attribuer cette partie à un instrument « qui se fonde avec les autres [trombones] » (Verdi dans une lettre à Ricordi, 24 décembre 1871). Il avait notamment en horreur la bombarde basse qui, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, venait souvent se substituer à l'ophicléide en voie de disparition au sein des orchestres. C'est pour cette raison que Nikolaus Harnoncourt n'a pas utilisé, comme c'est le plus souvent le cas aujourd'hui, un tuba, mais un trombone à pistons qui aussi est le plus fréquemment employé de nos jours pour les parties de cimbasso des opéras de Verdi. Pour la pratique d'exécution, Harnoncourt tint notamment compte du fait que Verdi, dans ses indications différenciées pour la dynamique prend le silence pour référence et non le *forte* comme c'est le cas aujourd'hui. Différentes études ont en outre montré que le portamento tant aimé, voire abusé des chanteurs de notre époque, ne répond pas, manifestement, aux vœux du compositeur. C'est pourquoi les solistes ont ici renoncé au portamento dans la mesure où il n'était pas expressément noté. Le chœur devrait présenter un effectif particulièrement important dans les voix médianes; Verdi voulait, comme il l'a écrit à propos de l'opéra *Aida*, disposer certainement, dans le Requiem aussi, « de cette vague sonore indispensable – cette plénitude forte et puissante qui adoucit la stridence des voix aiguës. » De même, la prescription souvent ignorée de Verdi, de laisser chanter certains passages par

in lucem sanctam,
quam olim Abrahae promisisti et semini ejus.

Hostias et preces tibi, Domine,
laudis offerimus.

Tu suscipe pro animabus illis,
quarum hodie memoriam facimus:
fac eas, Domine, de morte transire ad vitam,
quam olim Abrahae promisisti et semini ejus.

Libera animas omnium fidelium defunctorum
de poenis inferni,
fac eas de morte transire ad vitam.

IV. Sanctus

[Doppio coro]

Sanctus, Sanctus, Sanctus,
Dominus Deus Sabaoth!
Pleni sunt coeli et terra gloria tua!

Hosanna in excelsis!
Benedictus qui venit in nomine Domini.

Hosanna in excelsis!
Pleni sunt coeli et terra gloria tua!
Hosanna in excelsis!

V. Agnus Dei

[Soprano, Mezzosoprano]

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

[Coro]

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

zum geheiligten Licht geleiten,
wie Du es einst dem Stamme Abrahams
verheißest hast.

Opfer und Gaben, Herr,
bringen wir Dir zum Lobe dar.
Nimm sie von uns an für jene Seelen,
derer wir heute gedenken.

Und dafür, Herr, laß sie vom Tode hinüberwech-
seln ins Leben, wie Du einst dem Stamme
Abrahams verheißest hast.

Befreie die Seelen aller verstorbenen Gläubigen
von den Qualen der Hölle
und laß sie vom Tode hinüberwechseln ins Leben!

IV. Sanctus

[Doppel-Chor]

Heilig! Heilig! Heilig ist Gott,
der Herr der Heerscharen!
Die Himmel und Erde sind erfüllt von Deiner
Herrlichkeit:

Hosianna in der Höhe!
Gesegnet sei, wer immer da kommt im Namen
des Herrn.

Hosianna in der Höhe!
Die Himmel und Erde sind erfüllt
von Deiner Herrlichkeit:
Hosianna in der Höhe!

V. Agnus Dei

[Sopran, Mezzosopran]

Lamm Gottes, das Du trägst die Sünde der Welt:
gewähre ihnen Ruhe.

[Chor]

Lamm Gottes, das Du trägst die Sünde der Welt:
gewähre ihnen Ruhe.

Which Thou didst promise of old
to Abraham and his seed.
We offer to Thee, o Lord,
A sacrifice of praise and prayer;
Accept on behalf of the souls,
We commemorate this day.
And let them, o Lord, pass from death to life
Which Thou didst promise of old
to Abraham and his seed.
Deliver the souls of all the faithful departed
From the pains of hell,
Make them pass from death to life.

IV. Sanctus

[Double Choir]

Holy, holy, holy,
Lord God of Hosts.
Heaven and earth are full of Thy glory.

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

Hosanna in the highest!
Heaven and earth are full of Thy glory.
Hosanna in the highest!

V. Agnus Dei

[Soprano, Mezzo-Soprano]

Lamb of God, who takest away
the sins of the world, Grant them rest.

[Choir]

Lamb of God, who takest away
the sins of the world, Grant them rest.

quatre choristes par voix seulement, a été ici strictement respectée. A l'origine, la longue Séquence était suivie, dans la liturgie, de l'évangile et du sermon; Verdi lui-même faisait toujours, en conséquence, lors des exécutions en salle de concerts, une pause relativement longue – ne serait-ce que pour des raisons pratiques. Le chœur pouvait ainsi changer de place pour l'exécution à double chœur requise dans le *Sanctus* (d'ailleurs une allusion judicieuse à Isaïe où les deux séraphins alternent le chant de louange depuis différents nuages). La répartition sur deux supports acoustiques tient compte de la division en deux parties d'environ 45 et 40 minutes, voulue par Verdi et souvent négligée aujourd'hui.

Traduction: Christian Hinzelin

[Soprano, Mezzosoprano, Coro]

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

Dona eis requiem sempiternam.

6. Lux aeterna (Communio)

[Mezzosoprano, Tenore, Basso]

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

VII. Libera me

[Soprano, Coro]

Libera me, Domine, de morte aeterna,
in die illa tremenda,
quando coeli movendi sunt et terra,
dum veneris judicare saeculum per ignem.

Tremens factus sum ego et timeo
dum discussio venerit atque ventura ira;
quando coeli movendi sunt et terra.

Dies irae, dies illa,
calamitatis et miseriae,
dies magna et amara valde.

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

Libera me, Domine, de morte aeterna,
in die illa tremenda.

Libera me, quando coeli movendi sunt et terra,
dum veneris judicare saeculum per ignem.

Libera me, Domine, de morte aeterna,
in die illa tremenda.

Libera me!

[Sopran, Mezzosopran, Chor]

Lamm Gottes, das Du trägst die Sünde der Welt:
gewähre ihnen Ruhe.

Gewähre ihnen ewigliche Ruhe.

VI. Lux aeterna

[Mezzosoprano, Tenor, Bass]

Ewiges Licht leuchte ihnen, O Herr,
mitsamt Deinen Heiligen in Ewigkeit.
Ewige Ruhe gewähre ihnen, Herr,
und lasse immerwährendes Licht ihnen leuchten.

VII. Libera me

[Sopran, Chor]

Errette mich, Herr, vor dem ewigen Tod
an jenem Schreckenstag,
an dem Himmel und Erde erbeben,
da Du kommt, zu richten die Zeitalter durch Feuer.

Das macht mich zittern und zagen,
den Tag des Gerichts und Zornes zu erwarten,
an dem Himmel und Erde erbeben.

Tag des Zornes,
Tag des Unheils und des Elends,
Tag der großen und bitteren Qualen!

Ewige Ruhe gewähre ihnen, Herr,
und lasse immerwährendes Licht ihnen leuchten.

Errette mich, Herr, vor dem ewigen Tod
an jenem Schreckenstag.

Errette mich, wenn Himmel und Erde erbeben,
da Du kommt, zu richten die Zeitalter durch Feuer.

Errette mich, Herr, vor dem ewigen Tod
an jenem Schreckenstag.

Errette mich!

[Traditionelle deutsche Übertragung, neu durchgesehen von
Benjamin-Gunnar Cohrs, © 2004]

[Soprano, Mezzo-Soprano, Choir]

Lamb of God, who takest away the sins of the world,
Grant them rest.

Grant them eternal rest.

VI. Lux aeterna (Communion)

[Mezzo-Soprano, Tenor, Bass]

Let eternal light shine upon them, o Lord,
With Thy saints in eternity, for Thou art merciful.
Eternal rest grant them, o Lord,
And let perpetual light shine upon them.

VII. Libera me

[Soprano, Choir]

Deliver me, o Lord, from eternal death
On that dreadful day
When the heavens and the earth shall be moved
When Thou shalt come to judge the world by fire.

I quake with fear and I trembe
Awaiting the day of account and the wrath to come,
When the heavens and the earth shall be moved.

The day of wrath, that day,
Of calamity and misery,
Dread day of bitter sorrow.

Eternal rest grant them, o Lord,
and let perpetual light shine upon them.

Deliver me, o Lord, from eternal death
On that dreadful day.

Deliver me when the heavens and the earth shall be
moved

When Thou shalt come to judge the world by fire.

Deliver me, o Lord, from eternal death
On that dreadful day.

Deliver me!

NIKOLAUS HARNONCOURT
on RCA RED SEAL and
deutsche harmonia mundi

BARTÓK: Music for Strings, Percussion and Celesta
Divertimento for String Orchestra
RCA RED SEAL Chamber Orchestra of Europe
CD 82876 60353 2

BRUCKNER: Symphony No.5
Super Audio CD: Symphony No.5
CD: Excerpts from the rehearsals
Wiener Philharmoniker
RCA RED SEAL 2 Super Audio CD/CD 82876 60749 2

BRUCKNER: Symphony No.9
Super Audio CD: Symphony No.9 & CD: Workshop
Concert with the original fragments of the Finale
(first recording)
Wiener Philharmoniker
RCA RED SEAL 2 Super Audio CD/CD 82876 54332 2

HAYDN: Die Schöpfung
Röschmann · Schade · Gerhaher
Arnold Schoenberg Chor · Concentus Musicus Wien
deutsche harmonia mundi 2 CD 82876 58340 2

HAYDN: The Paris Symphonies
Concentus Musicus Wien
deutsche harmonia mundi 3 CD 82876 60602 2

MOZART: Early Symphonies, Vol. 1
Concentus Musicus Wien
deutsche harmonia mundi
Music & Letters: 3 CD 82876 58706 2
Music only: 2 CD 82876 63970 2

MOZART: Requiem
Schäfer · Fink · Finley · Streit
Arnold Schoenberg Chor · Concentus Musicus Wien
deutsche harmonia mundi
Super Audio CD 82876 58705 2

SMETANA: Má Vlast
Wiener Philharmoniker
RCA RED SEAL 2 CD 82876 54331 2