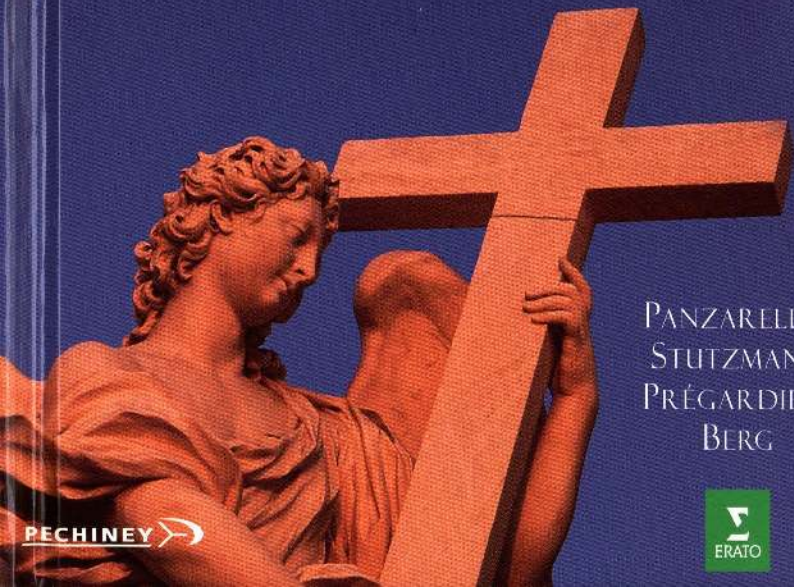


MOZART

REQUIEM

Les Arts Florissants
WILLIAM CHRISTIE



PANZARELLA
STUTZMANN
PRÉGARDIEN
BERG

PECHINEY 





WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791)

REQUIEM KV 626

Ré mineur/D minor

Version de Süßmayr / Süßmayr version

1	Introitus	5'16	9	Domine Jesu	3'41
2	Kyrie	2'18	10	Hostias	4'00
3	Dies irae	1'46	11	Sanctus	1'34
4	Tuba mirum	3'16	12	Benedictus	4'56
5	Rex tremendae	2'11	13	Agnus Dei	3'22
6	Recordare	6'08	14	Lux aeterna	5'15
7	Confutatis	2'52			
8	Lacrimosa	3'19	15	AVE VERUM CORPUS KV 618	3'38

Anna Maria PANZARELLA, soprano

Nathalie STUTZMANN, alto

(by kind permission of BMG Classics Music GmbH)

Christoph PRÉGARDIEN, tenor

(appears by courtesy of EMI Classics)

Nathan BERG, bass

LES ARTS FLORISSANTS

Monica HUGGETT, premier violon/leader

Direction/Conductor :

William CHRISTIE

CHŒUR/CHOIR

Anja Bolkow, Anne Cambier, Violaine Lucas,
Rebecca Ockenden, Brigitte Pelore
Valérie Picard, Anne Richard, Sylviane Pitour,
Stéphanie Révidat, Carys Lloyd Roberts,
Sheila Van Rheenen
(sopranos)

Jean-Xavier Combarieu, Steve Dugardin,
Armand Gavrilidès, Rachel Lambert,
Brigitte Le Baron, Maryseult Wiczorek
(altos)

Bruno-Karl Boès, Alain Brumeau, Richard
Duguay, François Piolino, Jean-Yves Ravoux,
Didier Rebuffet, Deryck Huw Webb
(tenors)

François Bazola, Bertrand Bontoux, Laurent
Collobert, Jean-François Gay, David Le Monnier,
Dominique Metzlé, Jean-Marc Mory,
Paul Willenbrock
(basses)

Assistant musical chargé du chœur/
musical assistant and chorus master :
François Bazola

Conseiller linguistique/linguistic consultant :
Ernst Hoetzl

ORCHESTRE/ORCHESTRA

Monica Huggett, Emilia Benjamin, Roberto Crisafulli,
Peter Van Boxelaere, Sophie Gevers-Demoures,
Myriam Cambreling, Tim Cronin, Jonathan Kahan,
Fabrizio Zanella,
violons / violins I

Myriam Gevers, Simon Heyerick, Michèle Sauvé,
George Wilms, Dario Luisi, Joanna Parker, Gary Clarke,
violons / violins II

Galina Zinchenko, Nadine Davin, Jacques Maillard,
Catherine Puig, Michel Renard, Anne Weber,
altos / violas

David Simpson, Elena Andreyev, Paul Carlioz,
Ulrike Brütt, Gesine Meyer Eggen, Daniel Launay,
violoncelles / Cellos

James Munro, David Sinclair, Hendrick-Jan
Wolfert, Michael Greenberg,
contrebasses / double basses

Guy Van Waas, Lorenzo Coppola,
cors de basset / basset horns

Claude Wassmer, Trudy Van der Wulp,
bassons / bassoons

Per-Olov Lindeke, Gilles Rapin,
trumpettes / trumpets

Claudia Schäfer, Matthias Sprinz, Cas Gevers,
trombones

Emmanuelle Haïm,
orgue / organ (positive organby G. Klop 1990, Hollande)
(Atelier du Clavecin, L. Soumagnac)

Marie-Ange Petit, *percussions / percussion*

propos du Requiem de Mozart

Aucun document ne semble aussi étroitement lié à la biographie musicale de Mozart que son Requiem. Cette œuvre, dont on a fortement mis en doute la valeur artistique et même l'authenticité à peu près dès sa mort, l'accompagne en effet jusqu'à la fin de son existence : elle nous fait prendre conscience d'une perte irréparable – illustrée non seulement par l'état fragmentaire de la partition, mais aussi par celui d'une vie tragiquement écourtée.

Quiconque connaît de près ou de loin le Requiem de Mozart n'est pas sans savoir qu'il s'entoure traditionnellement d'une aura de mystère. Quand bien même on ne saurait réduire les problèmes qu'il soulève à une simple affaire de réalité et de fiction, rappelez brièvement les principales données connues de son histoire :

– Au début de l'été 1791, sans doute à la mi-juillet, Mozart (par le biais d'une lettre signée "un fervent admirateur de votre art") reçut la commande ano-



nyme d'écrire une messe de requiem, à savoir une messe pour les morts.

– Le compositeur demanda une rémunération de 50 ducats, ce qui représente des honoraires assez importants pour une pièce liturgique de longueur moyenne, si l'on se souvient qu'il reçut 100 ducats pour ses grands opéras viennois. Un messager du commanditaire inconnu vint lui fournir

une avance de 25 ducats.

– Lorsque Mozart mourut le 5 décembre de cette même année, l'œuvre n'était pas encore finie. Certains de ses meilleurs élèves et amis furent chargés par Constance, sa veuve, d'y porter la dernière main. Une fois le travail fait, celle-ci livra la partition au commanditaire anonyme (sans l'informer du fait que Mozart l'avait laissée inachevée), et reçut le solde qui restait dû.

– On en sut un peu plus en 1800, au moment où les éditions Breitkopf & Härtel, de Leipzig, publièrent le Requiem pour la première fois. Tandis que le comte Franz von Walsegg (révélant enfin son identité) en revendiquait les droits de reproduction, Franz Xaver Süssmayr, qui avait assisté Mozart en

1791 dans divers projets, informait l'éditeur (et le public) que la pièce avait été achevée par ses soins. De nos jours, la véritable origine de l'œuvre ne fait plus aucun doute : Walsegg commanda un requiem à la mémoire de son épouse, décédée le 14 février 1791 en pleine jeunesse, à l'âge de 21 ans. En ce qui concerne les raisons de l'anonymat de sa démarche, le comte, musicien amateur passionné, projeta de diriger lui-même l'exécution de l'ouvrage. Un rapport de son secrétaire (archivé en 1839, bien après la mort de Walsegg) évoque ainsi les soirées musicales qu'il avait coutume de donner : "Préparées en secret, les partitions étaient généralement copiées de sa propre main... et il nous fallait deviner qui en était l'auteur. Nous suggérions d'ordinaire qu'il s'agissait du comte en personne, car il composait de temps à autre quelque petite chose ; il souriait, ravi de constater que nous avions été mystifiés (du moins le croyait-il)". Le 14 février 1793 eut lieu à Wiener-Neustadt une exécution liturgique du Requiem à la mémoire de la comtesse, sous la direction du comte, la partition étant alors intitulée "Requiem composito da Conte Walsegg". Il est peu probable que Constance ait eu vent de l'affaire ou, à l'inverse, que Walsegg ait su que la

véritable première du Requiem achevé avait été donnée le 2 janvier 1793 à Vienne, dans le cadre d'un concert au bénéfice de la veuve et des enfants de Mozart, sous le patronage du baron van Swieten. En outre, il ignorait certainement que le 10 décembre 1791, lors de l'office qui eut lieu à Vienne en la chapelle Saint-Michel à la mémoire du compositeur, on avait exécuté le premier mouvement du Requiem inachevé. Cet office avait été organisé par Emanuel Schikaneder – le librettiste de *La Flûte enchantée* – au nom des amis et collègues de Mozart, et plus particulièrement des musiciens attachés à la cour ou aux théâtres viennois. S'il est important de déterminer ce qui se passa réellement après la mort de Mozart afin de savoir comment la partition fut achevée, observons néanmoins les événements antérieurs au 5 décembre 1791, qui nous renseigneront sur la composition proprement dite de l'œuvre. A en juger par de récentes études chronologiques, Mozart, selon toute probabilité, ne se mit à travailler au Requiem qu'à son retour de Prague, à la mi-septembre 1791. Sa maladie allant se déclarer le 20 novembre, il lui restait à peine plus de deux mois pour s'atteler à cette tâche et, entre autres, pour apporter les dernières retouches à *La*

Flûte enchantée (qui allait être créée le 30 septembre), ou encore composer de nouvelles œuvres d'envergure telles que le Concerto pour clarinette KV 622 et la Cantate maçonnique KV 623 (dernière entrée de son catalogue personnel, en date du 15 novembre).

Vraisemblablement, Mozart ne commença pas à se consacrer à fond au Requiem avant octobre – il ne fut disponible qu'une fois les premières représentations de *La Flûte enchantée* données. Compte tenu de ses habitudes de travail, on est également en droit de penser que pour rédiger la partition définitive (l'esquisse n'en constituant que la couche initiale), il attendit d'avoir une idée claire de l'ouvrage dans son entier, et qu'il procéda essentiellement suivant l'ordre effectif des mouvements. Livrons à ce sujet quelques observations.

Le "Lacrimosa" a souvent été tenu pour la dernière pièce que Mozart écrivit : l'esquisse autographe s'interrompant au bout de huit mesures, le compositeur aurait à ce moment de la composition – selon l'anecdote romantique – fondu en larmes (lacrimae). Quoi qu'il en soit, rien ne nous dit véritablement que les premières mesures du "Lacrimosa" aient été écrites après l'Offertoire. Dans ce cas,

pourquoi cette interruption au terme de huit mesures ? Deux raisons viennent à l'esprit. Premièrement, le texte du "Lacrimosa" de la Séquence s'achève sur les mêmes termes que l'Agnus Dei, à savoir "dona eis requiem". Il eût été logique pour le compositeur de faire correspondre à ces paroles une musique identique, mais il aurait alors fallu que l'Agnus Dei ait atteint un certain degré d'achèvement. Deuxièmement, même si Mozart n'a esquissé que l'exposition de la fugue sur "Amen" à la suite du "Lacrimosa", il semble clair qu'il ait souhaité conclure la Séquence par une section fuguée. Le sujet principal en est l'inversion du thème qui ouvre le Requiem. Si l'on considère par ailleurs que les premières mesures du "Lacrimosa" font elles-mêmes référence au tout début du Requiem, cette interruption après huit mesures, loin d'être le fait de la maladie qui allait emporter Mozart, nous signale qu'il venait d'atteindre un important point stratégique de la composition, ce qui lui imposait de réfléchir sur le lien avec deux passages apparentés, quoique distants, à savoir le début du Requiem et la fin de l'Agnus Dei. Les esquisses du "Rex tremendae" et de l'"Amen" répondent tout à fait à l'orientation stylistique globale du Requiem : Mozart s'est focalisé presque

exclusivement sur l'écriture vocale à quatre parties, la composante instrumentale se réduisant au minimum. Après examen de toute la partition autographe, il s'avère que le plan et le processus de composition adoptés dans le Requiem ressemblent de très près à la technique mise en œuvre dans les quatuors à cordes de la maturité. Mozart y aborde l'écriture à quatre parties comme un tout évoluant en phrases et en sections, sans que jamais une voix ne se détache trop longtemps de l'ensemble. Sur ce point, le Requiem diffère fondamentalement de la musique sacrée des années salzbourgeoises aussi bien que de la Messe en ut mineur, œuvre de maturité signée en 1783. En d'autres termes, aux côtés d'un certain nombre d'ouvrages de la dernière période, le Requiem marque dans le domaine de la musique sacrée la volonté d'un nouveau commencement auquel le compositeur n'aura pu donner suite, la mort ayant tragiquement mis un terme à sa trop brève existence. On ne saurait donc omettre que les œuvres dites du dernier Mozart reflètent pour la plupart l'intention d'exploiter de nouveaux filons. Bon nombre de compositions inachevées, restées sur le métier, en sont un témoignage éloquent – sans oublier, bien entendu, les douzaines de pages

blanches de son catalogue personnel.

Revenons aux principes stylistiques du Requiem : la primauté absolue d'une écriture vocale transparente et cohérente, à quatre parties, apparaît pour la première fois dans le motet Ave verum Corpus KV 618, daté du 17 juin 1791. Le Requiem, même s'il est plus différencié sur le plan du geste, de la texture, ou encore de l'intégration d'éléments anciens et pour le moins novateurs, adopte donc l'option stylistique inédite définie par cette œuvre. Il semble que Mozart ait voulu engager le genre de la musique sacrée, où il était resté assez inactif depuis bien longtemps, dans une voie totalement nouvelle – comme il le fit pour un certain nombre d'autres genres dès la fin des années 1780. Ajoutons qu'ayant été nommé début mai 1791 Kapellmeister honoraire (non salarié) de Saint-Étienne, il avait dû saisir cette commande inattendue comme l'occasion de réaborder la musique religieuse en l'élevant à un nouveau degré.


L'exécution commémorative du Requiem donnée le 10 décembre 1791, cinq jours après la mort de Mozart, dut donc se limiter au premier mouvement, le seul que le compositeur ait entièrement achevé – à quelques doublures de cuivres près.

Qu'advint-il du reste du fragment ? Celui-ci se constituait, jusqu'à l'Offertoire inclus, de la partition vocale complète à laquelle s'ajoutait pour l'essentiel un squelette détaillé de l'accompagnement instrumental. Constance, se sentant obligée d'honorer la commande, mit à contribution plusieurs musiciens parmi les plus proches associés de Mozart, de sorte que l'œuvre fut achevée à la fin du printemps de 1792. Franz Xaver Süßmayr mena le projet à bien.

Plus tard, dans une lettre du 8 février 1800 à Breitkopf (chez qui parut l'édition originale, nous l'avons vu), Süßmayr s'exprima en détail sur son modeste concours à la composition du Requiem, exposant les points suivants : 1) Constance s'était adressée à plusieurs "maîtres" pour achever la pièce ; or les uns étaient occupés par leurs commandes, et les autres ne souhaitaient pas mêler leur talent à celui de Mozart. 2) C'est donc lui, en définitive, qui fut sollicité : au cours des derniers mois précédant la mort du compositeur, tous deux avaient souvent joué et chanté d'un bout à l'autre les mouvements achevés ; de surcroît, ils avaient eu de fréquentes discussions sur l'élaboration de l'œuvre ainsi que sur la méthode et les raisons de son instrumentation.

3) Mozart avait intégralement écrit la partition vocale à quatre parties – et la basse continue jusqu'à l'Offertoire compris –, à ceci près qu'il n'avait composé le "Lacrimosa" que jusqu'à la mesure 8 incluse ; quant à l'instrumentation, il en avait indiqué ici et là le "motivum". 4) Lui-même, Süßmayr, avait achevé le "Lacrimosa" à partir de la mesure 9 ; le Sanctus, le Benedictus et l'Agnus Dei étaient de son cru. 5) Il avait finalement pris la liberté, pour la section finale de l'Agnus Dei, de reprendre en grande partie le mouvement initial (y compris la fugue du Kyrie), afin de mieux unifier l'œuvre.

Cette lettre constitue le témoignage le plus important et, d'une manière générale, le plus fiable sur l'achèvement du Requiem et le rôle qu'y joua Süßmayr. Toutefois, ce dernier mourut peu après, en 1803, laissant désormais sans réponse les questions qui se posèrent plus tard – en particulier, celle de savoir si les mouvements écrits de sa plume (Sanctus, Benedictus et Agnus Dei) comportaient des idées originales de Mozart. Dans les autres mouvements, dont le compositeur avait fourni lui-même la substance, il n'y avait pas eu grand-chose à faire. Jacob Freistädler, Joseph Eybler et Süßmayr, les



associés de Mozart, s'étaient contentés d'assurer grosso modo la continuité du premier au dernier mouvement, et de garantir à l'ensemble une certaine uniformité.

Quant au Sanctus, au Benedictus et à l'Agnus Dei, leur substance vocale porte à croire que le matériau mozartien, quoique limité, a été parfaitement déterminant. Les liens thématiques ou motiviques et les réminiscences qui parcourent le Requiem entier (y compris les trois derniers mouvements) reflètent bien l'ingénieux plan cyclique de Mozart, tandis que rien de tel ne s'observe dans la production assez abondante de Süßmayr. D'un autre côté, Süßmayr n'a pas eu nécessairement tort d'affirmer à Breitkopf être l'auteur des trois derniers mouvements, la matière laissée par Mozart ayant été tout au plus esquissée. La charge de la composition, sinon de l'invention, avait donc bien reposé sur ses épaules. Ses efforts ont ainsi abouti à un curieux mélange d'idées brillantes et d'élaborations insuffisantes, agrémenté çà et là de malentendus (comme le choix contestable de reprendre en si bémol le "Hosanna" en ré majeur, par exemple) – nous sommes loin d'une entité homogène. Pourtant, cet inestimable document historique va au-delà d'un simple témoi-

gnage de ce que Süßmayr a orchestré, rédigé et composé ; c'est aussi la seule source qui permette de découvrir les idées initialement mozartiennes : éléments musicaux de base, motifs, fragments, formes et techniques. Rejeter d'emblée cette partition, comme on l'a fait, signifie tout simplement que l'on se prive d'une chance unique, celle de conserver les traces du matériau original de Mozart.

De ce seul fait, la partition de Süßmayr mérite toute notre attention. Sur le plan historique, textuel et musical, elle constitue le document-clef du Requiem de Mozart. Pour l'auditeur attentif, elle possède en outre, indépendamment de l'histoire dont elle est chargée, une dimension esthétique qu'aucune des versions ultérieures n'a pu atteindre. C'est là un incorruptible témoin qui incarne la vérité originale et essentielle de l'ouvrage resté fragmentaire. L'achevé et l'inachevé s'y opposant de manière souvent abrupte et formant une union bien imparfaite, nous n'en saisissons que mieux l'embaras des proches de Mozart au moment où, ayant sous les yeux les fragments du Requiem, ils se trouvaient face à la responsabilité de gérer ce redoutable héritage musical – trop conscients d'en être incapables.

Traduit par Virginie Bauzou

n Mozart's Requiem

There is hardly a more eloquent document to be linked with Mozart's musical biography than his Requiem. A work whose artistic merit, and even its authenticity, has been the subject of heated and acrimonious debate almost from the moment of Mozart's death, the Requiem follows the composer to his end : it creates the awareness of an irretrievable loss — a loss clearly extending beyond the Requiem fragment as such and casting a light on the much larger fragment of a tragically abbreviated life's work. Anyone who knows anything about Mozart's Requiem is aware of the mysterious veil traditionally surrounding this work. Although the Requiem problems should not and cannot be reduced to the issue of fact and fiction, let us briefly consider the principal known data of the Requiem's history :

- In the early summer of 1791 – probably in mid-July – Mozart received an anonymous commission in a letter signed “a devotee of your art” for a Requiem Mass, a Mass for the Dead.
- Mozart asked for a fee of 50 ducats, a rather sub-



stantial honorarium for a liturgical piece of medium size if one considers the fact that he received 100 ducats for his major Viennese operas. A messenger from the anonymous patron brought him an advance of 25 ducats.

- When Mozart died on December 5 of the same year the piece was not finished. His widow, Constanze,

asked some of Mozart's best students and friends to complete the work, submitted the finished score to the anonymous patron (without informing him that the piece had been left unfinished by Mozart), and received the balance of the fee.

- Further details emerged when the Leipzig music publisher, Breitkopf & Härtel, first published the Requiem in 1800 and Count Franz von Walsegg (now revealing his identity) claimed the copyright to it. At the same time Franz Xaver Süßmayr, who had assisted Mozart in 1791 with several projects, informed the publisher (and the public) that he had completed the unfinished work.

The actual origin of the work is now clearly established : Walsegg ordered a Requiem in memory of

his wife, who had died at the youthful age of 21 on February 14, 1791. Regarding the reason for the anonymity of the commission, the Count, a passionate amateur musician, planned to conduct the performance himself. A report by the Count's secretary (filed long after Walsegg's death, in 1839) described the Count's musical soirees: "The secretly organized scores were generally copied out by the Count in his own hand... and we had to guess who the composer was. Usually we suggested it was the Count himself, because from time to time he actually composed some small things; he smiled and was pleased that we (as he thought) had been mystified." A liturgical performance of the Requiem in memory of the Countess took place on February 14, 1793, in Wiener-Neustadt, under the direction of the Count from a score entitled "Requiem composto da Conte Walsegg." It is unlikely that Constanze ever heard about these circumstances or, in turn, that Walsegg knew anything about the actual premiere of the completed Requiem on 2 January 1793, in Vienna, sponsored by Baron van Swieten as a benefit concert for Constanze and her children. What Count Walsegg surely did not know is that at the memorial service

for Mozart on December 10, 1791, at St. Michael's in Vienna, the court chapel, the first movement of the Requiem fragment had been performed as part of the liturgical obsequies. This service was organized by Emanuel Schikaneder, the librettist of *Die Zauberflöte*, on behalf of Mozart's friends and colleagues, especially the Viennese theatre and court musicians.

It is important to determine what in fact happened after Mozart's death in order to find out how the Requiem score was completed. If we also investigate the course of events prior to 5 December 1791, this opens new perspectives on the actual composition.

Recent chronological studies indicate that Mozart, in all likelihood, began working on the Requiem only after his return from Prague, in mid-September, 1791, leaving hardly more than two months before the beginning of his illness (November 20) for working on the Requiem, in addition to, among other things, putting the finishing touches to *Die Zauberflöte* (premiered on September 30) and composing new larger works such as the clarinet concerto K 622 or the Masonic Cantata K 623 (dated November 15, the last entry

in his own worklist).

It seems plausible that Mozart in fact did not start working consistently on the Requiem until October, that is until after the first performances of *Die Zauberflöte*. Considering Mozart's working habits, it is also reasonable to assume that he did not begin preparing the final score (and the draft score is nothing but the initial layer of what was to become the final score) until he had at least a clear concept for the work as a whole, and that he would basically proceed according to the actual sequence of movements. A few observations are in order at this point.

The "Lacrimosa" movement has often been considered the last piece composed by Mozart because the autograph draft breaks off after only 8 measures, giving rise to the Romantic anecdote of the composer breaking into tears (= lacrimae) over this movement. However, there is actually no reason to assume that the opening measures of the "Lacrimosa" were written after the Offertory. Why, then, did Mozart break off after only 8 measures? Two reasons come to mind. First, the "Lacrimosa" verse of the Requiem Sequence ends with the same phrase as does the Agnus Dei, namely "dona eis

requiem". It would make sense for the composer to make these identical text phrases correspond musically as well, but this would mean that the Agnus Dei had to be near completion for the composer to finalize the "Lacrimosa" ending. Secondly, sketches had been made only for the exposition of the "Amen" fugue which was to follow, but it seems clear that Mozart wanted to conclude the sequence with a fugue. The main subject of the "Amen" fugue represents the inversion of the theme of the opening Requiem. Seeing as the opening bars of the "Lacrimosa" also refer to the beginning of the Requiem, Mozart broke off after 8 measures not because he was terminally ill, but more probably because he had reached a significant strategic point in the composition, causing the composer to reflect on the connection between two distant but related passages, the Requiem opening as well as the Agnus Dei ending.

The surviving sketches for the "Rex tremendae" and "Amen" movements reveal the unity of style of the Requiem : Mozart focused virtually exclusively on the 4-part vocal setting ; the instrumental component is reduced to a minimum. An examination of the entire autograph score suggests that Mozart's

compositional planning and procedure in the Requiem resembled very closely his mature practice of string-quartet composition. He deals with the four-part setting as a whole, he lets it unfold in phrases and sections, he never singles out one voice over a longer period. In this respect the Requiem differs fundamentally from Mozart's Salzburg church music and also from the mature style of the C minor Mass of 1783. In other words, along with a number of works from Mozart's final years, the Requiem actually represents in the area of church music a deliberately new beginning, but one that the composer was unable to pursue any further since his life was tragically cut short. It is important to realize, though, that for the most part Mozart's so-called late works reveal his intention to explore new horizons. A significant number of unfinished compositions, work in progress, provide an eloquent testimony to this effect, as do, of course, the several dozen unfilled pages in Mozart's own work catalog.

Returning to the stylistic premises of the Requiem, the absolute precedence of a transparent and consistent 4-part vocal setting can first be found in the motet *Ave verum Corpus* K 618, dated June 17,

1791. The Requiem, though much more varied in style, textured and integration of both retrospective and decidedly forward-looking elements, takes the *Ave verum* and its novel stylistic orientation as a point of departure. It seems as though Mozart wanted to give the genre of sacred music, in which he had been relatively inactive for so long, a completely new direction — as he did with quite a number of other genres from the late 1780s on. In this context it may be relevant that, in early May 1791, he had been appointed honorary, non-salaried Kapellmeister of St. Stephen's, and he must have welcomed the unexpected Requiem commission as an opportunity to turn his attention to a new genre and, at the same time, elevate it to a new level.

The commemorative Requiem performance on December 10, 1791, five days after Mozart's death, had to be limited to the first movement of the work, the only movement that had been entirely finished by the composer — short of only a few doubling brass parts. What happened to the rest of the fragment which consisted, up to and including the Offertory section, of the complete vocal score and, for the most part, a detailed skeleton of the instrumental accompaniment? Constanze Mozart,

feeling herself obliged to deliver the commissioned Requiem, organized the efforts that involved several of Mozart's closest associates and led to the work's completion by the end of the spring, 1792. Franz Xaver Süßmayr spearheaded the project.


Later, in a letter of 8 February 1800 to Breitkopf (the publisher of the first edition of the Requiem), Süßmayr emphasized his inadequate contribution to Mozart's Requiem and stated the following.

1) That the completion of the work had been assigned by Constanze to several "masters", some of whom could not undertake the project owing to other commitments, others refusing to become involved because they did not want to mix their talents with Mozart's. 2) That, finally, he was approached because during Mozart's last months he had often played and sung through the finished movements with the composer, who had also frequently discussed with him how to work out the score and the method and rationale of its instrumentation. 3) That Mozart had completely written out the 4-part vocal score and the continuo up to the end of the Offertory, except for the "Lacrimosa", which he had set up to and including bar 8, and that for the instrumentation Mozart had

here and there indicated the "motivum". 4) That he, Süßmayr, had finished the "Lacrimosa" from bar 9 on, and that the Sanctus, Benedictus and Agnus Dei were newly composed by him. 5) Finally, that he took the liberty of using for the concluding section of the Agnus Dei a major part of the opening movement (including the Kyrie fugue) in order to give the work greater unity.

Süßmayr's letter provides the most important and generally reliable testimony on the completion of the Requiem and his own role in it. However, he died shortly thereafter, in 1803, and had no chance to amplify the matter in view of questions that emerged later, particularly those of whether the movements newly composed by Süßmayr (Sanctus, Benedictus, and Agnus Dei) included genuine Mozartean ideas, concepts, and designs. Not much could be done about the other movements where the compositional substance had been provided by Mozart himself. There was not very much left for Mozart's associates, Jacob Freistädler, Joseph Eybler, and Süßmayr whose editorial hand provided both some rudimentary continuity from the first to the last movements as well as some basic overall uniformity.

As for the Sanctus, Benedictus, and Agnus Dei



movements, the vocal substance suggests that Mozartean material, however limited, quite definitely formed at least the point of departure for them. Thematic-motivic connections and cross-references that permeate the entire Requiem, including the three last movements, are especially indicative of Mozart's ingenious cyclical planning, a feature completely absent in Süßmayr's rather substantial musical oeuvre. On the other hand, Süßmayr's statement to Breitkopf that he had newly composed the last three movements is not necessarily incorrect, for the material left by Mozart would have been sketchy at best. Consequently, the burden of composition, rather than of ingenuity, indeed rested on Süßmayr's shoulders.

The results of his efforts, then, depict a curious mixture of brilliant ideas and inadequate elaborations, mingled here and there with misunderstandings (as, for example, the questionable repeat of the D-Major Hosanna in B-flat), and embody anything but a homogeneous entity. Yet this invaluable historical document is more than the record of what Süßmayr orchestrated, edited, and composed; it is also the only source that offers the

opportunity to discover the ideas that originated with Mozart: basic musical elements, motifs, fragments, forms, and techniques. Rejecting this score out of hand, as has been done, means nothing less than sacrificing the chance of preserving what traces there are of Mozart's original material.

For that reason alone, Süßmayr's score deserves to be preserved. The bottom line is that it represents the decisive historical, textual, and musical documentation of the Mozart Requiem. To the attentive listener, moreover, Süßmayr's score offers an aesthetic dimension as well, one that no later score or version can match, not least on account of its history. As an irrefutable historical witness it embodies the original and essential musical truth of the unfinished work. In its often abrupt opposition and imperfect union of the finished and the unfinished, it draws us spellbound into the situation of the inner Mozart circle as they looked on the unfinished Requiem and faced the responsibility of dealing with their daunting musical legacy – only too conscious that they could not fulfil the task.

Christoph Wolff

Prononciation

du latin

dans les œuvres vocales

Si l'on s'efforce de prononcer le plus clairement possible le texte d'une œuvre lorsqu'il est écrit dans une langue vivante, il n'en va pas toujours de même lorsqu'il est écrit dans une langue morte, comme le latin. En outre, les interprètes connaissent trop rarement les différentes manières de prononcer le latin, influencées par les langues qui lui sont dérivées : manières italienne, espagnole, française, érasmique (c'est-à-dire germanique), et diction classique reconstituée – d'innombrables nuances dialectales venant colorer chaque type de prononciation.

Le musicien doit donc choisir "son" latin en fonction de la culture dont est issu le compositeur, du genre auquel appartient l'œuvre, ou encore du contexte des exécutions données à l'époque. La diction choisie jouera un rôle déterminant dans l'interprétation.

Pour le Requiem de Mozart, il faut faire son choix entre la diction italienne et la diction érasmique, de coloration autrichienne. La balance pencherait tout d'abord en faveur de la première, car Joseph II, l'empereur d'Autriche, était très italoophile, et les artistes vivant à la cour viennoise étaient presque tous italiens. Mais au temps de Mozart, Vienne avait pour cardinal Migazzi, natif du Tirol du sud, de langue maternelle allemande et, d'une manière générale, très germanophile. Pour le latin d'église, il semble avoir préféré la diction érasmique à la diction italienne.

La première reprise liturgique du Requiem de Mozart ayant elle-même été donnée en l'église de l'abbaye cistercienne de Wiener Neustadt (ville de province située au sud de Vienne, dans un cadre très autrichien), nous avons choisi de prononcer le latin à l'autrichienne. Le résultat devrait donc se rapprocher de la diction adoptée pour cette première exécution. De surcroît, ce type de prononciation – avec voyelles fermées et consonnes non aspirées – ne rend l'œuvre que plus intimiste, pure, ascétique.

Ernest Hoetzl

Traduit par Virginie Bauzou



*note on
the Latin pronunciation*

It goes without saying that anyone recording a musical setting of words in a living language will pay particularly close attention to the way in which those words are pronounced in order to achieve maximum intelligibility. In the case of a language such as Latin, where there is no longer a living tradition of speaking it, this aspect may seem less important and, indeed, may be neglected altogether. Furthermore, performers are all too rarely aware of the various traditional ways of pronouncing Latin, all of which have been influenced by languages related to Latin: it is customary in this context to distinguish between Italian, Spanish, French and Erasmian (i.e., Germanic) forms of pronunciation, as well as classical Latin as reconstructed by scholars. Each, moreover, has countless dialectal nuances and variations.

The musician must decide, therefore, which form of Latin to use, a choice that will be affected by the cultural background of the composer in question, the particular type of music being performed and the circumstances surrounding the first – and other authentic – performances. The pronunciation adopted will have a decisive effect on the actual sound of the music in performance.

In the case of Mozart's Requiem, there is a choice between Italianate and Erasmian Latin, with – in both cases – an Austrian inflection. One might initially incline to an Italianate style, since the Austrian emperor Joseph II evinced a marked predilection for all things Italian, while almost all the artists at the Viennese Court were Italian. But the Cardinal of Vienna at this time, Christoph Bartholomäus Anton Migazzi, hailed from South Tyrol; his mother tongue was German and his tastes, in general, were German. It appears that in church, too, he preferred Erasmus's Latin to its Italian equivalent.

Mozart's Requiem received its first public performance as part of the liturgy at the Cistercian Abbey at Wiener Neustadt, a provincial town to the south of Vienna that was markedly Austrian in outlook. We took account of this cultural and historical background when deciding to adopt an Austrian pronunciation of Latin for the present recording. As a result, what you will hear almost certainly comes closest to the ideal of an authentic performance, while the closed vowels and unaspirated consonants characteristic of this region additionally lend the music an intimate, pure and penitential quality.

Ernest Hoetzl

Translated by Stewart Spencer

R

REQUIEM KV 626

1 INTROITUS

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.

2 KYRIE

Kyrie eleison.
Christe eleison.
Kyrie eleison.

SEQUENTIA

3 Dies irae

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

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

4 Tuba mirum

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

Mors stupebit et natura
Cum resurget creatura
Judicanti responsura.

Liber scriptus proferetur,
In quo totum continetur,
Unde mundus judicetur.

INTROÏT

Seigneur, donnez-leur le repos éternel,
et faites luire pour eux la lumière sans déclin.
Dieu, c'est à Sion qu'on chante dignement vos louanges ;
à Jérusalem on vient vous offrir des sacrifices.
Écoutez ma prière, Vous, vers qui iront tous les mortels.
Seigneur, donnez-leur le repos éternel,
et faites luire pour eux la lumière sans déclin.

KYRIE

Seigneur, ayez pitié.
Christ, ayez pitié.
Seigneur, ayez pitié.

SÉQUENCE

Dies irae
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 saisira,
Lorsque le Juge viendra
Pour tout examiner rigoureusement !

Tuba mirum

La trompette répandant la stupeur
Parmi les sépulchres,
Rassemblera tous les hommes devant le trône.

La mort et la nature seront dans l'effroi,
Lorsque la création ressuscitera
Pour rendre compte au Juge.

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

INTROÏT

Eternal rest grant them, O Lord ;
and let perpetual light shine upon them.
A hymn becometh Thee, O God, in Sion:
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.

KYRIE

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

SEQUENCE

Dies irae
Day of wrath and doom impending,
David's word with Sibyl's blending!
Heaven and earth in ashes ending!

O, what fear man's bosom rendeth,
When from heaven the Judge descendeth,
On whose sentence all dependeth!

Tuba mirum

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

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

Lo! the book exactly worded,
Wherein all hath been recorded;
Thence shall judgment be awarded.

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

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

5 **Rex tremendae**

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

6 **Recordare**

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

Quaerens me sedisti lassus :
Redemisti crucem passus :
Tantus labor non sit cassus.

Juste judex ultionis,
Donum fac remissionis
Ante diem rationis.

Ingemisco tamquam reus :
Culpa rubet vultus meus :
Supplicanti parce, Deus.

Qui Mariam absolvisti,
Et latronem exaudisti,
Mihi quoque spem dedisti.

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



Quand donc le Juge tiendra séance,
Tout ce qui est caché sera connu,
Et rien ne demeurera impuni.

Malheureux que je suis, quel dirai-je alors ?
Quel protecteur invoquerai-je,
Quand le juste lui-même sera dans l'inquiétude ?

Rex tremendae

O Roi dont la majesté est redoutable,
Vous qui sauvez par la grâce,
Sauvez-moi, ô source de miséricorde.

Recordare

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

En me cherchant, vous vous êtes assis de fatigue,
Vous m'avez racheté par le supplice de la croix :
Que tant de souffrances ne soient pas perdues.

Ô Juge qui punissez justement,
Accordez-moi la grâce de la rémission de péchés
Avant le jour où je devrai en rendre compte.

Je gémiss comme un coupable : la rougeur me
Couvre le visage à cause de mon péché ;
Pardonnez, mon Dieu, à celui qui vous implore.

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

Mes prières ne sont pas dignes d'être exaucées,
Mais vous, plein de bonté, faites par votre
Miséricorde que je ne brûle pas au feu éternel.

When the Judge His seat attaineth,
And each hidden deed arraigneth,
Nothing unavenged remaineth.

What shall I, frail man, be pleading?
Who for me be interceding,
When the just are mercy needing?

Rex tremendae

King of majesty tremendous,
Who dost free salvation send us,
Fount of pity, then befriend us.

Recordare

Think, kind Jesus my salvation
Caused Thy wondrous Incarnation;
Leave me not to reprobation.

Faint and weary Thou hast 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.

Guilty now I pour my moaning,
All my shame with anguish owning;
Spare, O God, Thy supplicant groaning.

Thou the sinful woman shriven,
Thou the dying thief forgiven;
Thou to me a hope hast given.

Worthless are my prayers and sighing,
Yet, good Lord, in grace complying,
Rescue me from fires undying.

Inter oves locum praesta,
Et ab haecis me sequestra,
Stans in parte dextra.

7 **Confutatis**

Confutatis maledictis,
Flammis acerbis addictis :
Voca me cum benedictis.

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

8 **Lacrimosa**

Lacrimosa dies illa,
Qua resurget ex favilla
Judicandus homo reus.

Huic ergo parce, Deus :
Pie Jesus Domine,
Dona eis requiem. Amen.

OFFERTORIUM

9 **Domine Jesus**

Domine Jesus Christe, Rex gloriae,
Libera animas omnium fidelium defunctorum
De poenis inferni, et de profundo lacu :
Libera eas de ore leonis,
Ne absorbeat eas tartarus, ne cadant in
obscurum :
Sed signifer sanctus Michael
Repraesentet eas in lucem sanctam :
quam olim Abrahae promisisti et semini ejus.

10 **Hostias**

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

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

Confutatis

Et après avoir réproché les maudits
Et leur avoir assigné le feu cruel,
Appelez-moi parmi les élus.

Suppliant et prosterné, je vous prie,
Le cœur brisé et comme réduit en cendres :
Prenez soin de mon heure dernière.

Lacrimosa

Oh ! jour plein de larmes,
Où l'homme ressuscitera de la poussière :
Cet homme coupable que vous allez juger :

Épargnez-le, mon Dieu !
Seigneur, bon Jésus,
Donnez-leur le repos éternel. Amen.

OFFERTOIRE

Domine Jesus

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,
afin que le gouffre horrible ne les engloutisse pas
et qu'elles ne tombent pas dans le lieu des ténèbres.
Que Saint Michel, le porte-étendard,
les introduise dans la sainte lumière.
Que vous avez promise jadis à Abraham et à sa postérité.

Hostias

Nous vous offrons, Seigneur, le sacrifice
et les prières de notre louange ; recevez-les pour ces âmes
dont nous faisons mémoire aujourd'hui.
Seigneur, faites-les passer de la mort à la vie.
Que vous avez promise jadis à Abraham et à sa postérité.

With Thy favoured sheep O place me,
Nor among the goats abase me
But to Thy right hand upraise me.

Confutatis

When the wicked are confounded,
Doomed to flames of woe unnumbered,
Call me, with Thy Saints surrounded.

Low I kneel, with heart-submission!
See, like ashes, my contrition!
Help me in my last condition!

Lacrimosa

Ah ! that day of tears and mourning!
From the dust of earth returning,
Man for judgment must prepare him;

Spare, O God, in mercy spare him!
Lord, all pitying, Jesu blest,
Grant them Thine eternal rest. Amen.

OFFERTORY

Domine Jesus

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,
lest hell swallow them up,
lest they fall into darkness:
And let the standard-bearer,
St. Michael, bring them into the holy light.
Which Thou didst promise of old to Abraham and his seed.

Hostias

We offer Thee, O Lord, a sacrifice of praise and prayer: accept
them 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.

11 **SANCTUS**

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

12 **BENEDICTUS**

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

13 **AGNUS DEI**

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

COMMUNIO

14 **Lux aeterna**

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

Requiem aeternam

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

AVE VERUM CORPUS KV 618

- 15 Ave verum Corpus,
natum de Maria Virgine,
vere passum, immolatum
in cruce pro homine.
Cujus latus perforatum
unda fluxit et sanguine ;
Esto nobis praegustatum
in mortis examine.

SANCTUS

Saint, Saint, Saint le Seigneur,
 Dieu des Forces célestes.
 Le ciel et la terre sont remplis de votre gloire.
 Hosanna au plus haut des cieux !

BENEDICTUS

Béni soit celui qui vient au nom du Seigneur.
 Hosanna au plus haut des cieux !

AGNUS DEI

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.

COMMUNION**Lux aeterna**

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

Requiem aeternam

Seigneur, donnez-leur le repos éternel,
 et faites luire pour eux la lumière sans déclin.
 Au milieu de vos Saints et à jamais,
 Seigneur, car vous êtes miséricordieux.

AVE VERUM CORPUS KV 618

Salut, ô vrai Corps,
 né de la Vierge Marie,
 qui avez vraiment souffert et avez été immolé
 sur la croix pour les hommes.
 Vous dont le côté percé
 a versé du sang et de l'eau.
 Puisseons-nous, à la mort,
 goûter votre présence avant le jugement.

SANCTUS

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

BENEDICTUS

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

AGNUS DEI

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

COMMUNION**Lux aeterna**

Let eternal light shine upon them, O Lord,
 with Thy saints for ever, because Thou art merciful.

Requiem aeternam

Eternal rest grant them, O Lord ;
 and let perpetual light shine upon them.
 With Thy saints for ever, because Thou art merciful.

AVE VERUM CORPUS KV 618

Hail, true body of Christ,
 born of the Virgin Mary,
 verily suffered, sacrificed
 upon the Cross for mankind.
 From whose pierced side
 flow water and blood,
 that unto us a foretaste
 of our death we may behold.

WILLIAM CHRISTIE

Né en 1944, à Buffalo, William Christie débute ses études musicales avec sa mère, puis poursuit l'étude du piano, de l'orgue et du clavecin, notamment avec Ralph Kirkpatrick qui sait l'encourager dans sa prédisposition pour la musique française. Diplômé de Harvard et de Yale, il s'installe en France en 1971 et enregistre son premier disque pour l'ORTF, en collaboration avec Geneviève Thibault de Chambure. Il continue parallèlement ses études de clavecin avec Kenneth Gilbert et David Fuller et se produit dans la plupart des grands festivals européens.

De 1971 à 1975, il fait partie du "Five Centuries Ensemble", groupe expérimental consacré aux musiques ancienne et contemporaine, et participe ainsi à de nombreuses créations d'œuvres de compositeurs comme L. Berio, S. Bussotti, M. Feldman, L. De Pablo.

Il rejoint l'ensemble "Concerto Vocale", dirigé par René Jacobs, en 1976 ; il y tient le clavecin et l'orgue jusqu'en 1980.

C'est en 1979 qu'il fonde *Les Arts Florissants*, ensemble avec lequel il se consacre à la redécouverte des patrimoines musicaux français, italien et anglais des XVII^e et XVIII^e siècles ; la singularité de cet

ensemble, qui se produit aussi bien en formation de chambre qu'avec des solistes, chœurs et orchestres, et qui défend le répertoire sacré comme le répertoire de théâtre, lui permet d'exprimer complètement ses goûts pour les musiques de cette époque et de participer au renouveau d'un art vocal baroque.

Homme de théâtre, sa passion pour la déclamation française le conduit à aborder la Tragédie Lyrique Française et il se voit rapidement confier la direction musicale de productions d'opéras avec *Les Arts Florissants* ; il connaît ainsi certains de ses plus beaux succès, avec la complicité des metteurs en scène Jean-Marie Villégier, Robert Carsen, Alfredo Arias, Jorge Lavelli, Adrian Noble, Pier-Luigi Pizzi, Pierre Barrat et des chorégraphes Francine Lancelot, Béatrice Massin, Ana Yepes, Shirley Wynne, Maguy Marin, François Raffinot.

En 1982, il devient le premier Américain titulaire au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, et prend en charge la classe de musique ancienne ; dans ce cadre, et avec la participation



d'autres institutions pédagogiques prestigieuses (Conservatoire Royal de La Haye, Guildhall School of Music and Drama de Londres, Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon), il prend régulièrement la responsabilité de productions d'élèves.

William Christie contribue largement à la redécouverte de l'œuvre de Marc-Antoine Charpentier en lui consacrant une part importante de la discographie des Arts Florissants, douze titres parmi lesquels les opéras *Médée* et *David & Jonathas* ainsi que les intermèdes musicaux du *Malade Imaginaire*.

Jean-Philippe Rameau est également l'un des compositeurs de prédilection de William Christie : il grave l'intégrale des Œuvres pour clavecin, *Anacréon*, *Les Indes Galantes*, *Pygmalion*, *Nélée & Myrthis*, *Castor et Pollux*, et les Grands Motets.

De très nombreux prix internationaux (France, Grande Bretagne, États-Unis, Allemagne, Japon, Argentine, Hollande, Suisse...) couronnent ses enregistrements avec *Les Arts Florissants*, soit plus de 40 titres parus.

Début 1994, William Christie rejoint en exclusivité Erato/Warner Classics pour une production disco-

graphique comprenant, entre autres, les Grands Motets de Rameau, *Médée* de Charpentier, *King Arthur* et *Dido and Aeneas* de Purcell...

Sa fidélité aux Arts Florissants ne l'empêche pas de répondre occasionnellement aux invitations de grands orchestres (Paris, Lyon, Londres, Genève, Boston, San Francisco,...).

Au cours de l'été 1996, il dirigera *Theodora* de Haendel au Festival de Glyndebourne dans une mise en scène de Peter Sellars.

Amoureux de l' "Art de vivre à la française", William Christie se passionne pour la gastronomie de son pays d'adoption et pour les jardins.

William Christie s'est vu décerner la Légion d'Honneur en janvier 1993.

WILLIAM CHRISTIE

Born in Buffalo, NY, in 1944, William Christie received his first music lessons from his mother. He studied the piano and organ in Buffalo, then went to Harvard University, taking a degree in art history, before going to Yale School of Music, where he studied the harpsichord with Ralph Kirkpatrick, who was able to encourage his interest in French music. He settled in France in 1971 and soon afterwards made his first recording for ORTF with Geneviève Thibault de Chambure. At the same time he continued to study the harpsichord with Kenneth Gilbert and David Fuller and appeared at most of the great European music festivals.

Between 1971 and 1975 he was a member of the Five Centuries Ensemble, an experimental group dedicated to performing early and contemporary music, with whom he took part in the premières of many works by composers such as Luciano Berio, Sylvano Bussotti, Morton Feldman and Luis de Pablo.

He joined René Jacobs' Concerto Vocale in 1976, playing the harpsichord and organ for the group until 1980.

It was in 1979 that William Christie founded *Les Arts Florissants*, a vocal and instrumental ensemble

with whom he has devoted himself to rediscovering the French, Italian and English repertory of the 17th and 18th centuries. The group performs not only as a chamber ensemble but also with soloists, choir and orchestra and is equally committed to sacred as well as theatrical works. As such, it is a unique body, a uniqueness that allows it to give full expression to its predilection for the music of this period and to contribute to the rebirth of the vocal art of the Baroque Age.

William Christie is a man of the theatre, whose passion for the French declamatory style led him to broach the French tragédie lyrique, as a result of which he soon found himself invited to conduct opera performances with *Les Arts Florissants*; he has enjoyed some of his greatest successes working with directors of the stature of Jean-Marie Villégier, Robert Carsen, Alfredo Arias, Jorge Lavelli, Adrian Noble, Pier Luigi Pizzi and Pierre Barrat, and with choreographers such as Francine Lancelot, Béatrice Massin, Ana Yepes, Shirley Wynne, Maguy Marin and François Raffinot.



In 1982 William Christie became the first American to be appointed professor at the Conservatoire National Supérieur de Musique in Paris, where he was placed in charge of the early music course; within this context and with the participation of other leading teaching institutions such as the Royal Conservatory in The Hague, the Guildhall School of Music and Drama in London and the Conservatoire National Supérieur de Musique in Lyons he has mounted several student productions.

William Christie has played a major part in the rediscovery of the music of Marc-Antoine Charpentier by devoting a considerable number of *Les Arts Florissants'* recordings to his works: among the dozen albums released to date are the operas *Médée* and *David et Jonathas* and the intermèdes from Molière's *Le Malade Imaginaire*.

Jean-Philippe Rameau is another of William Christie's favourite composers: he has recorded the composer's complete works for harpsichord and the *Grands Motets*, in addition to *Anacréon*, *Les Indes galantes*, *Pygmalion*, *Nélée et Myrthis* and *Castor et Pollux*.

Countless international prizes from France, Great Britain, the United States, Germany, Japan, Argentina, the Netherlands, Switzerland and else-

where have been showered on the recordings of *Les Arts Florissants*, more than forty of which have appeared.

At the beginning of 1994 William Christie signed an exclusive contract with Erato/Warner Classics for a series of recordings to be released from the autumn onwards. Among the first works to be issued are Rameau's *Grands Motets*, Charpentier's *Médée* and Purcell's *King Arthur* and *Dido and Aeneas*.

William Christie's close ties with *Les Arts Florissants* have not prevented him from accepting invitations to conduct some of the world's leading orchestras in Paris, Lyons, London, Geneva, Boston and San Francisco. During the summer of 1996 he will conduct Handel's *Theodora* at the Glyndebourne Festival in a new production by Peter Sellars.

William Christie is particularly fond of the French way of life and among his interests are the gardens and gastronomy of his adopted country. In January 1993 he was appointed a Chevalier de la Légion d'Honneur.

LES ARTS FLORISSANTS

En 1979, William Christie fonde un ensemble vocal et instrumental qui emprunte son nom à un petit opéra de Marc-Antoine Charpentier : *Les Arts Florissants*. Interprète d'œuvres souvent inédites des XVII^e et XVIII^e siècles puisées dans les collections de la Bibliothèque Nationale de France, l'ensemble contribue à la redécouverte d'un vaste répertoire (Charpentier, Campra, Montéclair, Moulinié, Lambert, Bouzignac, Rossi...).

Les Arts Florissants abordent rapidement le monde de l'opéra, notamment à l'Opéra du Rhin dans des mises en scène de Pierre Barrat avec *Dido and Aeneas* de Purcell, *Il Ballo Delle Ingrate* de Monteverdi (1983), *Anacréon* de Rameau et *Actéon* de Charpentier (1985).

Ils connaissent la consécration avec *Arye* de Lully mis en scène par Jean-Marie Villégier (Grand Prix de la Critique 1987) à l'Opéra Comique, Caen, Montpellier, Versailles, Florence, New York et Madrid en 1987, 1989 et 1992. Jean-Marie Villégier met également en scène avec succès *Le Malade Imaginaire* de Molière/M.-A. Charpentier (coproduction Théâtre du Châtelet, Théâtre de Caen, Opéra de Montpellier 1990), *La Fée Urgèle* de Duni/Favart (direction musicale C. Rousset,

Opéra Comique 1991) et *Médée* de M.-A. Charpentier (coproduction Opéra Comique, Théâtre de Caen, Opéra du Rhin 1993, également présentée à Lisbonne et à New York en 1994).

Le Festival d'Aix-en-Provence invite régulièrement *Les Arts Florissants* pour des productions toujours très remarquées : *The Fairy Queen* de Purcell (mise en scène A. Noble, 1989, Grand Prix de la Critique), *Les Indes Galantes* de Rameau (mise en scène A. Arias, 1990, repris à Caen, Montpellier, Lyon et à l'Opéra Comique), *Castor & Pollux* également de Rameau (mise en scène P.L. Pizzi, 1991), *Orlando* de Haendel (mise en scène R. Carsen, coproduction Théâtre des Champs-Élysées, Théâtre de Caen, Opéra de Montpellier, 1993) et en 1994 *La Flûte enchantée* de Mozart (mise en scène R. Carsen).

La Brooklyn Academy of Music de New York est également fidèle aux Arts Florissants depuis 1989, soit pour des spectacles (*Atys* en 1989 et 1992, *Médée* en 1994), soit pour des Festivals de concerts (1991, 1993, 1995).

De très nombreuses distinctions françaises et internationales saluent les enregistrements discographiques des Arts Florissants. Début 1994, *Les Arts*

Florissants ont rejoint en exclusivité les disques Erato/Warner Classics.

Réclamé dans le monde entier, l'ensemble visitera en 1995 les États-Unis, la Grande-Bretagne, la Hongrie, la République Tchèque, la Slovaquie, l'Autriche, la Suisse, le Portugal, la Belgique, les Pays-Bas, l'Australie et le Japon, avec le soutien actif du Ministère des Affaires Étrangères/Association Française d'Action Artistique.

Caen et la Basse-Normandie sont associés depuis 1990 pour offrir une résidence privilégiée aux Arts Florissants au Théâtre de Caen, mais également en région.

Les Arts Florissants sont subventionnés par le Ministère de la Culture, la ville de Caen et le Conseil Régional de Basse-Normandie, et parrainés par Pechiney.

LES ARTS FLORISSANTS

In 1979, William Christie founded a vocal and instrumental ensemble which took its name from a short opera by Marc-Antoine Charpentier, *Les Arts Florissants*. Since then, the ensemble has performed 17th- and 18th-century works, many of them hitherto unknown and undiscovered in the French National Library. They have also made an important contribution to the rediscovery of a vast repertory of works by composers including Charpentier, Campra, Montéclair, Moulinié, Lambert, Bouzignac and Rossi.

It was not long before *Les Arts Florissants* turned to opera, in particular at the Opéra du Rhin in productions by Pierre Barrat of Purcell's *Dido and Aeneas*, Monteverdi's *Il Ballo Delle Ingrate* (1983), Rameau's *Anacréon* and Charpentier's *Actéon* (1985).

Its crowning success came with Lully's *Ars* in a production by Jean-Marie Villégier (Grand Prix de la Critique 1987) at the Opéra Comique in Paris, in Caen, Montpellier, Versailles, Florence, New York and Madrid in 1987, 1989 and 1992. Jean-Marie Villégier also staged with great success Molière's *Le Malade Imaginaire* with incidental music by Marc-Antoine Charpentier (a co-production between the

Théâtre du Châtelet, the Théâtre de Caen and the Montpellier Opéra, 1990), Duni/Favart's *La Fée Urgèle* (conducted by Christophe Rousset at the Opéra Comique in 1991) and Marc-Antoine Charpentier's *Médée* in a co-production by the Opéra Comique, the Théâtre de Caen and the Opéra du Rhin in 1993, also in Lisbon and New York in 1994.

The Aix-en-Provence Festival regularly invites *Les Arts Florissants*, and the performances put on by the ensemble always attract very favourable attention. They have included Purcell's *The Fairy Queen* (produced by Adrian Noble in 1989, Grand Prix de la Critique), Rameau's *Les Indes Galantes* (produced by Alfredo Arias in 1990, subsequently revived at Caen, Montpellier, Lyons and at the Opéra Comique in Paris), *Castor et Pollux*, also by Rameau (production by Pier Luigi Pizzi, 1991), Handel's *Orlando* (production by Robert Carsen, a co-production between the Théâtre des Champs Elysées in Paris, the Théâtre de Caen and the Montpellier Opéra, and in 1994 Mozart's *The Magic Flute* (produced by Robert Carsen).

The Brooklyn Academy of Music has also been very faithful to *Les Arts Florissants* since 1989, either for

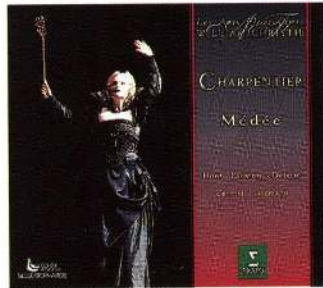
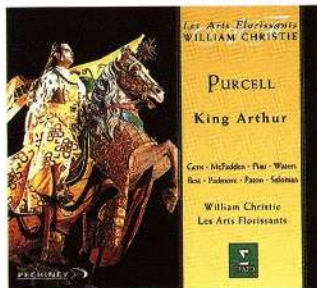
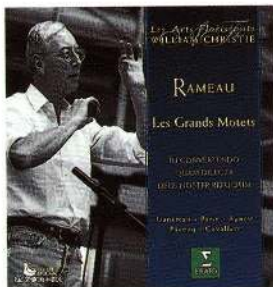
staged performances (*Atys* in 1989 and 1992, and *Médée* in 1994) or for concert series (1991, 1993, 1995).

Recordings by *Les Arts Florissants* have received numerous international awards. Since the beginning of 1994, *Les Arts Florissants* have been on exclusive contract with Erato/Warner Classics.

Les Arts Florissants are much sought after on the international scene, and, in 1995, their travels will take them to the USA, Great Britain, Hungary, the Czech Republic, the Slovakian Republic, Austria, Switzerland, Portugal, the Benelux countries, Australia, and Japan, thanks to the assistance of the cultural services of the French Ministry of Foreign Affairs.

Since 1990/1991, Caen in Normandy became an established setting for *Les Arts Florissants* not only at the town's theatre but also in the surrounding region.

The ensemble receives financial support from the French Ministry of Culture, the Town of Caen and the Conseil Régional de Basse-Normandie, and is sponsored by Pechiney.



Digital recording
 Producer : Tim Handley - Sound engineer : Michel Pierre - Editing : Tim Handley
 RECORDED : 22-24/11/94, SALLE BERTHIER, PARIS
 Front cover : An angel carrying one of the instruments (the cross) from the Passion.
 Sculptures by Bernini on the Ponte Sant'Angelo, Rome, created in 1668. © Diateho
 Photos William Christie : Michel Szabo - Design : Mister Brown.
 © Erato Disques S.A., Paris, France, 1995

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791)
REQUIEM KV 626 En ré mineur/D minor

Version de Süßmayr / Süßmayr version

0630-10697-2

Introitus	5'16	[1]	Domine Jesu	3'41
Kyrie	2'18	[2]	Hostias	4'00
Dies irae	1'46	[3]	Sanctus	1'34
Tuba mirum	3'16	[4]	Benedictus	4'56
Rex tremendae	2'11	[5]	Agnus Dei	3'22
Recordare	6'08	[6]	Lux aeterna	5'15
Confutatis	2'52	[7]	AVE VERUM CORPUS KV 618	3'38
Lacrimosa	3'19			

Anna Maria PANZARELLA, soprano

Nathalie STUTZMANN, alto

(with kind permission of BMG Classics Music GmbH)

Christoph PRÉGARDIEN, ténor

(appears by courtesy of EMI Classics)

Nathan BERG, basse

Les Arts Florissants
WILLIAM CHRISTIE

Monica HUGGETT, premier violon/first violin

Direction/Conductor :

William CHRISTIE

Les Arts Florissants sont subventionnés par le Ministère de la Culture, la Ville de Caen,
 le Conseil Régional de Basse-Normandie, et parrainés par 

0630-10697-2

[DGG]

TOTAL TIMING : 53'39

© Erato Disques S.A. 1995

Made in Germany by  WARNER MUSIC MANUFACTURING EUROPE

Unauthorized copying, hiring, public performance and broadcasting of this record prohibited.



WE 810

[LC 0200]