

Mozart
REQUIEM
SÜSSMAYR / DUTRON 2016 COMPLETION

Sophie Karthäuser - Marie-Claude Chappuis
Maximilian Schmitt - Johannes Weisser

RIAS KAMMERCHOR

FREIBURGER BAROCKORCHESTER

RENÉ JACOBS

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791)

REQUIEM K.626

Complétion Franz Xaver Süssmayr / Pierre-Henri Dutron, 2016*

1	I. Introitus	<i>Requiem æternam.</i> Adagio	4'27
2		<i>Kyrie.</i> Allegro	2'32
3	II. Sequentia	<i>Dies Iræ.</i> Allegro assai	1'59
4		<i>Tuba mirum.</i> Andante	3'11
5		<i>Rex tremendæ</i> [Mæstoso]	1'48
6		<i>Recordare</i> [Allegretto]	4'41
7		<i>Confutatis.</i> Andante	2'16
8		<i>Lacrimosa</i> [Adagio]	3'26
9	III. Offertorium	<i>Domine Jesu Christe - Quam olim Abrahamæ</i> [Allegretto]	3'09
10		<i>Hostias</i> [Larghetto] - <i>Quam olim Abrahamæ.</i> Da capo	3'25
11	IV. Ordinario	<i>Sanctus</i> [Andante mæstoso] - <i>Osanna</i> [Allegro]	1'39
12		<i>Benedictus</i> [Andante moderato] - <i>Osanna</i> [Allegro]	4'43
13		<i>Agnus Dei</i> [Andante]	2'46
14	V. Communio	<i>Lux æterna.</i> Adagio	2'59
15		<i>Cum sanctis tuis.</i> Allegro	2'54

Sophie Karthäuser, *soprano*
Marie-Claude Chappuis, *alto*
Maximilian Schmitt, *ténor*
Johannes Weisser, *baryton*

RIAS Kammerchor
Freiburger Barockorchester
René Jacobs

RIAS Kammerchor

Chefs de chœur Justin Doyle, Fabian Enders

Sopranos Iris-Anna Deckert, Katharina Hohlfeld, Alena Karmanova, Kaeun Kim, Jin Kim,
Mi-Young Kim, Anette Lösch, Anja Petersen, Stephanie Petillaurent,
Inés Villanueva, Dagmar Wietschorke

Altos Ulrike Bartsch, Andrea Effmert, Waltraud Heinrich, Regina Jakobi,
Sibylla Maria Löbber, Franziska Markowitsch, Claudia Türpe, Marie-Luise Wilke

Ténors Volker Arndt, Friedemann Büttner, Joachim Buhrmann, Stephan Gähler,
Minsub Hong, Norbert Leppin, Volker Nietzsche, Kai Roterberg

Basses Stefan Drexlemeier, Janusz Gregorowicz, Roland Hartmann, Ingolf Horenburg,
Matthias Lutze, Paul Mayr, Andrew Redmond, Johannes Schendel,
Jonathan E. de la Paz Zaens

Freiburger Barockorchester

Konzertmeister Péter Barczy

Violons I Martina Graulich, Christa Kittel, Éva Borhi, Karoline Echeverri, Irina Granovskaya

Violons II Beatrix Hülsemann, Petra Müllejan, Brigitte Täubl, Kathrin Tröger,
Marie Desgoutte

Altos Annette Schmidt, Ulrike Kaufmann, Werner Saller, Lukas Kmit

Violoncelles Stefan Mühleisen, Guido Larisch, Marie Deller

Contrebasses Kit Scotney, Simon Hartmann

Clarinettes Lorenzo Coppola, Tindaro Capuano

Bassons Eyal Streett, Carles Vallès

Trompettes Jaroslav Roucek, Almut Rux

Trombones Miguel Tantos Sevillano, Catherine Motuz, Bernhard Rainer

Timbales Charlie Fischer

Orgue Torsten Johann

Tempérament : 430Hz

Direction René Jacobs

Requiem, version Süßmayr Remade, 2016

Le *Requiem* de Mozart est sublime, mais nous ne l'entendrons jamais. Depuis plus de deux siècles que l'on écoute, joue, commente et analyse ce chef-d'œuvre inachevé, nous n'avons toujours pas fait le deuil de son incomplétude. Souvent soulignées, les imperfections de la version "habituelle" du *Requiem*, celle complétée par Franz Xaver Süßmayr peu après la mort de Mozart, nous laissent sur notre faim, et nous y revenons pourtant toujours. Parce que la musique de Mozart y est exceptionnelle. En 1825, Weber, avocat à la cour d'appel de Darmstadt et amateur de musique éclairé, résumait ce paradoxe en des termes qui ont gardé toute leur pertinence aujourd'hui : "Parmi toutes les œuvres de notre glorieux Mozart, il en est peu qui jouissent d'une telle admiration générale, vénération même, que son Requiem. Il est cependant remarquable – d'aucuns diraient stupéfiant – que parmi toutes ses œuvres ce soit de celle-ci qu'on puisse dire qu'elle est la moins parfaite, la moins achevée : en effet elle mérite à peine de porter le nom de Mozart." Ce paradoxe est l'une des raisons premières qui m'ont poussé à me lancer dans le travail de complétion : c'est en effet de ma passion pour le *Requiem* qu'est née l'envie de travailler sur cette œuvre, mais aussi d'une sensation de frustration obscure, impalpable mais tenace qui a toujours accompagné mon écoute.

Ma première tâche a été de compiler la littérature, de croiser les sources et de revenir au manuscrit, encore et toujours, afin de connaître son histoire avant de m'aventurer à la continuer. Jamais la production d'une œuvre n'a fait l'objet d'autant de légendes, mais aussi de débats et de théories contradictoires, au point qu'il est difficile aujourd'hui encore d'y départager le mythe, la réalité et les simples hypothèses. Des fictions romantiques aux recherches musicologiques, l'émotion laisse souvent des traces tant "on veut savoir" dès qu'il s'agit du *Requiem* de Mozart – à défaut de ne jamais pouvoir l'entendre. Rentrons donc un instant dans le travail du compositeur et dans l'histoire posthume de son *Requiem* avant d'éclairer mon projet en lui-même.

Inachevé. Le *Requiem* de Mozart

L'histoire commence au début de l'été 1791, lorsque Mozart reçoit la commande anonyme d'une Messe de Requiem pour le montant de 50 ducats, une belle somme qui représente la moitié de ce qu'il a touché pour *Les Noces de Figaro* et dont une partie est payée en acompte. Si cette commande est une aubaine pour son couple, en difficulté financière depuis des mois, elle vient s'ajouter à un agenda déjà très chargé. Après sa "traversée du désert" en 1790, Mozart s'est en effet remis à composer intensivement à partir de décembre. En juin 1791, il a déjà écrit deux quintettes à cordes (K.593 et K.614), un concerto pour piano (K.595), de nombreux airs et danses, deux pièces pour orgue mécanique (K.608 et K.616), une pour harmonica de verre et quatuor (K.617) et le motet *Ave verum corpus* (K.618). Quand la commande du *Requiem* arrive, il a déjà entamé le travail sur *La Flûte enchantée* et doit encore écrire *La Clémence de Titus*, une autre commande urgente et bien rémunérée qui est attendue pour le couronnement de Léopold II le 6 septembre à Prague. Mozart remet donc la composition du *Requiem* à plus tard.

Quand commence-t-il réellement ? Difficile à dire, mais l'analyse des papiers utilisés pour le manuscrit et de ses contraintes d'emploi du temps laissent penser qu'il ne s'y attèle pas avant début octobre : il rentre de Prague mi-septembre et doit encore écrire une demi-douzaine de pièces pour *La Flûte enchantée*, dont la première est prévue le 30. À partir de là et jusqu'au 20 novembre (date à partir de laquelle il est alité jusqu'à sa mort le 5 décembre), il s'attache encore à composer le concerto pour clarinette (K.622), une cantate maçonnique (K.623) et deux mouvements d'un concerto pour cor (K.412/514) – tout cela en plus du *Requiem*. Parmi toutes ces pièces, seuls le *Requiem* et le concerto pour cor sont restés incomplets. On pourrait presque en conclure que le *Requiem* n'était pas une priorité pour Mozart, malgré l'intérêt financier qu'il pouvait représenter... L'hypothèse ne serait pas absurde. Après tout, on attribue souvent à Mozart une réticence envers la musique sacrée². Cette réticence mérite cependant d'être nuancée³. À partir de 1788, Mozart recopie plusieurs œuvres

sacrées de compositeurs viennois, dont le *De profundis* de Reutter, sans qu'on puisse les relier à des besoins d'exécution : Mozart semble bien plutôt étudier le style sacré pratiqué à Vienne à cette époque. Entre 1787 et 1790, il entreprend au moins cinq messes, dont les fragments qui nous sont parvenus portent tous la marque d'une expérimentation stylistique nouvelle, et réalise également plusieurs arrangements d'œuvres sacrées de Haendel, dont *Le Messie*. En 1791, il est nommé maître de chapelle adjoint à la cathédrale Saint-Étienne de Vienne : jamais il n'a eu autant de responsabilités en tant que musicien d'église, ce qui pourrait lui ouvrir la voie à un poste de maître de chapelle dans quelques années. En juin, il compose *L'Ave verum corpus*. Et tout ceci au moment même où les restrictions imposées par Joseph II commencent à être assouplies par son successeur. L'hypothèse semble dès lors tomber : Mozart manifeste à cette époque un intérêt croissant pour la musique sacrée et la commande du *Requiem* dans ce contexte tombe à point nommé, financièrement mais aussi musicalement. Quelles que soient les contraintes qu'il a pu rencontrer dans la conception de cette œuvre, sa procrastination pourrait bien refléter, non pas un manque d'enthousiasme, mais la volonté au contraire de donner une œuvre d'excellente facture et fondamentalement nouvelle.

C'est en fait en examinant son manuscrit que l'on mesure tout l'intérêt que Mozart a porté à son *Requiem*. Aucune autre œuvre de cette période ne porte autant l'empreinte du style nouveau qu'il développe depuis plusieurs années dans ses projets de messes, dans *L'Ave verum corpus*, mais aussi dans certaines parties de ses œuvres profanes, du quatuor K.590 à *La Flûte enchantée*. Encore en gestation au moment de sa mort, ce style n'est pas aisé à définir, mais on peut en isoler deux caractéristiques principales : un resserrement du matériau à sa plus simple expression et un rapport grandissant à l'écriture contrapuntique, notamment au genre de la fugue. Plusieurs indices dans le manuscrit du *Requiem* montrent le haut degré d'exigence que Mozart s'est imposé : contre son habitude, il réalise des brouillons, ce qui témoigne d'un besoin de tester ses idées, expérimenter. Il compose deux fugues et en esquisse une troisième, inaugurant ainsi un plan où l'œuvre peut en contenir quatre, voire cinq au total. Il interrompt le *Lacrimosa* après huit mesures, là aussi contre son habitude de n'écrire une pièce que lorsqu'il l'a intégralement conçue⁴. Sans restituer ici une analyse détaillée du manuscrit, l'observation de son matériau thématique montre une réductibilité de tous les thèmes du *Requiem* à une poignée de formules simples et suggère une intellectualisation très poussée de sa composition, à la limite du *leitmotiv*⁵. En résumé, le manuscrit de Mozart montre une pensée esthétique en plein essor et une volonté de surassement rarement soulignée. La partition qu'il laisse au petit matin du 5 décembre 1791 constitue, par sa structure élaborée, son raffinement extrême, son économie de moyens et son inspiration, un chef-d'œuvre en devenir.

Achévé ? Le *Requiem* de Mozart, Eybler, Stadler et Süßmayr

La célébrité du *Requiem* est en partie due à son histoire posthume, aux légendes qui l'ont très vite entouré et à toutes les polémiques qu'il a suscitées autour de son authenticité et de sa genèse. Très tôt après la mort de Mozart, le bruit court qu'il aurait été assassiné par un rival jaloux, Salieri peut-être. Cette rumeur aura une belle postérité : Pouchkine s'en empare dans sa pièce de théâtre *Mozart et Salieri* (1830), où il met en scène un Salieri jaloux qui empoisonne son rival, et Miloš Forman la reprend dans son film *Amadeus* (1984). Le mystérieux "messager gris" venu commander à Mozart une messe des morts est lui aussi entré dans la légende : cette ombre aurait pendant des mois hanté les nuits du compositeur, au point qu'il aurait confié dans une lettre à Da Ponte avoir la sensation d'écrire ce *Requiem* pour lui-même et dans l'urgence de sa mort imminente... Rien de tout cela malheureusement n'est vrai⁶. Deux siècles plus tard, de nombreux points restent obscurs sur l'histoire posthume du *Requiem*, et la littérature musicologique entremêle aujourd'hui encore des faits avérés et des hypothèses contradictoires.

1 Gottfried Weber, Über die Echtheit des Mozartschen Requiem, in: *Cäcilia: eine Zeitschrift für die musikalische Welt, herausgegeben von einem Vereine von Gelehrten, Kunstverständigen und Künstlern* 3 (1825).

2 On évoque souvent ses déboires avec l'archevêché de Salzbourg, l'abandon de sa *Messe en Ut* en 1783 (elle aussi inachevée), la préférence qu'il semble accorder au répertoire profane à partir de son installation à Vienne en 1784, mais aussi les réformes du culte impulsées par l'empereur Joseph II dans les années 1780 et qui restreignaient l'utilisation de la musique à l'église.

3 À ce sujet, voir la thèse de David Ian Black qui contient en outre de nombreuses découvertes autour de la gestation du *Requiem* et du rôle des proches de Mozart après sa mort : *Mozart and the practice of sacred music, 1781-1791*, Harvard University, Cambridge, Massachusetts, avril 2007.

4 La légende selon laquelle Mozart serait mort à cet endroit précis de la partition a peu de fondement. Rien ne porte à croire en effet qu'il ait composé dans l'ordre les pièces de son *Requiem* et que le *Lacrimosa* soit la dernière pièce à laquelle il ait travaillé. À ce titre, l'hypothèse avancée par Christoph Wolff selon laquelle Mozart attendait d'avoir écrit *l'Agnus Dei* pour lier thématiquement la fin de ces deux pièces sur les mots communs "dona eis requiem" nous semble bien plus vraisemblable (cf. Christoph Wolff, *Mozart's Requiem, Historical and Analytical Studies, Documents, Score*, University of California Press, Berkeley, 1994).

5 D'autres pièces de Mozart portent des germes de cette pensée (le concerto pour piano K.466 par exemple), mais jamais il n'est allé aussi loin et sur une œuvre d'une telle ampleur.

6 Le commanditaire anonyme était le comte Franz von Walsegg et l'œuvre destinée à honorer la mémoire de sa jeune épouse morte en février 1791. La commande était anonyme car le comte avait l'habitude de faire passer les œuvres qu'il finançait pour ses propres compositions et le mystérieux messager était vraisemblablement un clerc de son notaire viennois. Quant à la couleur de ses habits...

Une chose est sûre : à la mort de Mozart, le manuscrit est *très* incomplet. Sur les quarorze pièces que comporte le *Requiem*, il n'a achevé que la première, l'*Introïtus*. À partir du *Kyrie* et jusqu'à l'*Hostias*, il a écrit les lignes vocales et quelques fragments d'orchestre, dont la basse continue, partiellement chiffrée. Sur toute cette partie, on peut dire que Mozart a *composé* la musique, mais qu'il ne l'a pas *arrangée* (ou *orchestrée*)⁷. Et encore, la composition du *Lacrimosa* s'interrompt après huit mesures... Il n'a en revanche rien écrit pour les dernières pièces du *Requiem*, à partir du *Sanctus*. Si l'on sait les dimensionner de façon approximative – le texte en est fixé par la liturgie et les proportions plus ou moins induites par la longueur des pièces précédentes – peu d'éléments permettent de deviner le choix que Mozart aurait faits.

L'histoire posthume du *Requiem* commence sans doute très tôt après la mort de Mozart. Plusieurs témoignages affirment en effet que des extraits en ont été exécutés à la messe donnée le 10 décembre pour son enterrement. Cette première complétion concerne seulement le *Kyrie*, où les parties d'orchestre sont réalisées à la hâte – les parties vocales sont simplement ventilées sur les parties d'orchestre correspondant à leur hauteur – par une main anonyme qu'on a longtemps prise pour celle de Franz Jacob Freystädtler⁸. Si cette contribution peut s'assimiler à de la "copie mécanique", elle a pourtant été reprise telle quelle dans toutes les complétions ultérieures.

La suite est plus incertaine encore. À la mort de son mari, Constanze Mozart se retrouve dans une situation financière délicate. Elle a des dettes et attend un nouvel enfant. Elle a besoin de faire achever l'œuvre rapidement afin de toucher le restant de la somme. Elle sollicite pour cela plusieurs musiciens dans la plus grande discrétion, car le commanditaire ne doit pas savoir que l'œuvre n'est pas entièrement de la main de Mozart. Il est frappant à ce titre de voir à quel point les différentes écritures que l'on retrouve sur le manuscrit ressemblent à celle de Mozart, et l'hypothèse a été avancée que c'était un des critères de Constanze pour choisir le compléteur... Elle donne la partition le 21 décembre à Joseph Leopold Eybler, 26 ans, élève de Albrechtsberger, qui a participé à la création de *Così fan tutte*⁹. Ce dernier réalise une orchestration fragmentaire de la *Sequentia* (du *Dies iræ* au *Confutatis*) et ébauche deux mesures de composition dans le *Lacrimosa*. Entourés au crayon sur le manuscrit de Mozart, ses ajouts sont bien identifiés, mais on ne sait pas en revanche pourquoi il s'est arrêté là. Une troisième contribution avérée est celle de Maximilian Stadler, compositeur et historien de la musique proche du couple Mozart. Il réalise, sur une copie de sa main, une orchestration fragmentaire de l'Offertoire – *Domine Jesu* et *Hostias* – sans qu'on puisse déterminer si c'est à la demande de Constanze ou de sa propre initiative. Quoi qu'il en soit, le manuscrit est toujours incomplet et le temps presse.

Constanze se tourne début janvier vers Franz Xaver Süssmayr, 25 ans, qui, contrairement à ce que l'on entend souvent, n'a jamais été élève de Mozart. C'est un élève de Salieri, rompu à la musique de théâtre comique. Arrivé à Vienne en 1788, il a aidé Mozart pour la réalisation des récitatifs de *La Clémence de Titus* et la copie des parties d'orchestre de *La Flûte enchantée*. Les lettres de Mozart comme ses propos rapportés par Stadler font état du peu de considération, voire de la franche moquerie dont il faisait preuve à son égard¹⁰. Süssmayr finit néanmoins son travail en un temps record et rend une copie définitive en février¹¹. Il s'appuie sur les travaux de la main anonyme, d'Eybler et de Stadler pour réaliser l'orchestration des pièces écrites par Mozart. Il compose le *Sanctus*, le *Benedictus* et l'*Agnus Dei*. Enfin, il recopie la fin de l'*Introïtus* pour l'adapter au texte du *Lux æterna*, et fait de même pour le *Kyrie* sur le texte du *Cum sanctis tuis*. C'est cette partition qui fut livrée au commanditaire et qui reste la version la plus souvent jouée aujourd'hui.

7 Nous reviendrons un peu plus loin sur cette distinction entre *composition* et *orchestration*.

8 Freystädtler (1761-1841) était un élève de Mozart. L'hypothèse de sa contribution au *Requiem* a été avancée par Nowak, éditeur du *Requiem* pour la Nouvelle Édition Mozart (Neue Mozart-Ausgabe) de 1961, et souvent reprise par la suite jusqu'à ce qu'elle soit brillamment démentie par David Ian Black en 2007.

9 Mozart lui avait écrit une lettre de recommandation des plus élogieuses en 1790.

10 Stadler rapporte que Mozart aurait dit à Süssmayr, au détour d'une conversation sur l'écriture : "... et tu es là, planté comme un canard au milieu de l'orage ! Tu ne comprendras pas ceci avant longtemps...". Voir aussi les lettres de Mozart à Constanze datées de 1791.

11 La partition de Süssmayr comprend le manuscrit de Mozart pour les deux premiers mouvements sur lesquels il ajoute les trompettes et les timbales pour le *Kyrie* et une mention sur la première page "di me W. A. Mozart 1792" (sic). Le reste de la partition est une copie entièrement de sa main.

Tout (et son contraire) a été dit sur les sources dont Süssmayr a pu disposer. Avait-il reçu des directives, des conseils de Mozart ? A-t-il eu accès à des brouillons perdus depuis ? Aucune preuve concluante n'a pu être apportée pour étayer de telles hypothèses. Constanze s'est refusée jusqu'à la fin de sa vie à livrer de plus amples précisions aux éditeurs sur l'histoire de la complétion du *Requiem*, en se contentant de le décrire comme "majoritairement de Mozart". C'est d'elle et de son entourage en revanche que proviennent des témoignages selon lesquels Süssmayr aurait été proche de Mozart pendant l'écriture du *Requiem*¹², qu'ils auraient longuement discuté des détails de sa conception, ou que Mozart lui aurait directement donné l'instruction de recopier le début de l'œuvre à la fin¹³. Ces témoignages restent cependant sujets à caution tant il est difficile d'y faire la part des intérêts bien compris de chaque acteur. Les dernières volontés de Mozart concernant son *Requiem* resteront sans doute longtemps et peut-être toujours de l'ordre de l'hypothèse. Quoi qu'il en soit, le *Requiem* de Mozart dont nous disposons aujourd'hui est donc aussi celui d'Eybler, de Stadler et surtout de Süssmayr : une œuvre composite, écrite "à plusieurs mains". On peut commenter indéfiniment la partition, on peut en décrier les nombreuses faiblesses, mais on ne peut pas refaire l'histoire et l'absence reste intacte : nous n'entendrons jamais le *Requiem* de Mozart.

Jamais achevé. Le *Requiem* de Mozart, continuellement réinventé...

Rien n'impose pourtant que l'histoire du *Requiem* s'arrête là. Son statut de chef-d'œuvre commande certes le respect, mais son caractère inachevé ouvre les possibles et ses défauts invitent sourdement à l'aventure de le compléter. Certains d'ailleurs s'y sont déjà essayés par le passé. C'est à cette même tâche que je me suis attelé il y a plus de cinq ans : la passion et la frustration l'ont emporté sur la prudence...

Mais comment reprendre la partition du *Requiem* ? Que peut-on faire aujourd'hui qui permette de compléter ce qui restera de toute façon toujours inachevé ? Chaque époque a en fait sa manière d'entendre et de transmettre la musique des siècles passés, et nous n'interprétons plus ces musiques comme on le faisait dans les années 1930 ou 1970. La perception que nous avons de l'écriture de Mozart a subi de nombreux bouleversements depuis un demi-siècle, avec notamment la "révolution baroque" initiée dans les années 1960 et continuellement alimentée par la recherche, le nouvel essor de pratiques courantes au XVIII^e siècle comme l'improvisation ou l'arrangement (dans le respect du style original ou avec distance créative), ou les possibilités ouvertes par le répertoire contemporain : tout cela a favorisé l'apparition de générations de musiciens à la fois mieux informés du contexte historique de la musique qu'ils interprètent et de plus en plus libres vis-à-vis de l'objet patrimonial que constitue la partition. Nous sommes peut-être aujourd'hui à un moment idéal pour conjuguer quête d'authenticité et audace artistique.

Mon projet de complétion vise précisément à s'affranchir du poids de la tradition et de l'habitude en repartant du manuscrit de Mozart pour l'étendre en croisant des critères historiques, esthétiques, formels. J'ai cherché à mobiliser l'analyse du style mozartien et la mise en perspective de son époque comme des outils au service d'une vision globale de l'œuvre qui va au-delà de la quête d'une partition "juste", au-delà d'une reconstitution historique. Mon travail prétend certes à une forme de vérité historique, et je me suis imposé une vigilance constante en éprouvant chaque piste explorée par une recherche méticuleuse. Le seul guide de la rigueur m'aurait cependant conduit à éviter toute prise de risque et contraint à la frilosité. Je dois donc reconnaître dans mon travail la présence irréductible d'une part d'arbitraire, l'empreinte de ma singularité. Avec l'objectif de donner à l'auditeur un sentiment de tout achevé, d'une œuvre complète dans le double contexte d'un *Requiem* de la fin du XVIII^e siècle et d'une création du début du XXI^e.

12 Cette conjecture est pour le moins douteuse. Dans sa thèse (*op. cit.*), David Ian Black enquête sur l'emploi du temps de Süssmayr pendant la maladie de Mozart, et il semble qu'il était employé sur trois productions simultanées au théâtre. A-t-il eu réellement le temps dans ces conditions de rendre régulièrement visite à Mozart ?

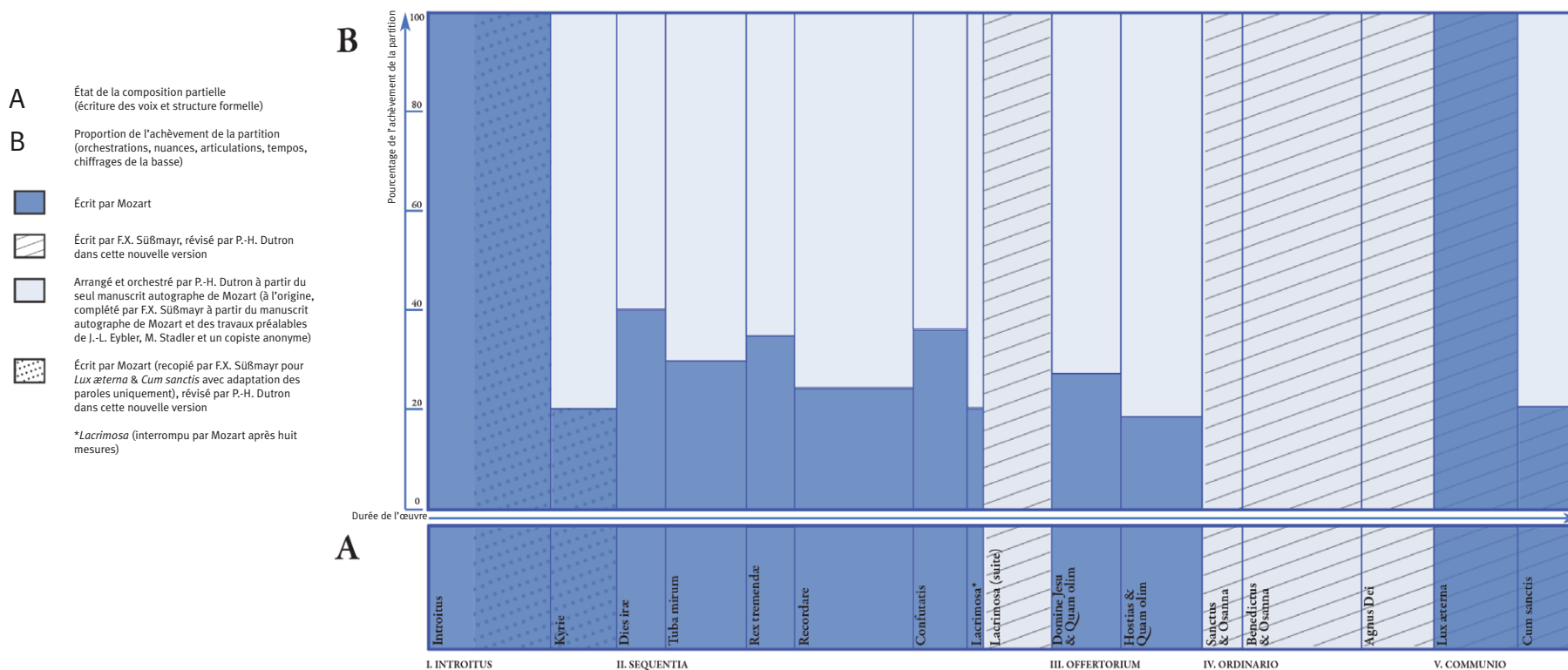
13 Ces deux dernières affirmations sont difficiles à confirmer comme à infirmer. Il faut au moins les questionner par rapport à l'opinion (mitigée) que Mozart avait de Süssmayr (cf. note 10) et par rapport au processus de composition du *Requiem*. Jusqu'au 20 novembre, Mozart n'avait a priori aucune raison de penser qu'il allait mourir avant de pouvoir finir son œuvre. Même si Süssmayr a pu lui rendre visite avant le 5 décembre, il y a peu de raisons de croire que Mozart pensait déjà à charger quelqu'un de la finition de son *Requiem*, et moins encore qu'il pensait à Süssmayr pour cette tâche : si cela avait été le cas d'ailleurs, Constanze ne se serait-elle pas tournée vers lui en premier pour compléter l'œuvre ? Les dernières volontés de Mozart à propos du *Requiem* restent hypothétiques. Süssmayr lui-même, dans une lettre à l'éditeur Breitkopf, de 1800, dit avoir pris la liberté de recopier les premiers mouvements à la fin "pour plus de cohérence", sans évoquer de directives de Mozart. Consacrée à sa complétion du *Requiem*, cette lettre n'est cependant pas assez détaillée pour pouvoir en tirer des conclusions précises.

Dans cette démarche, une rencontre m'a particulièrement porté et a été décisive dans l'avènement de mon projet, tel qu'il est présenté dans ce disque : la collaboration étroite avec René Jacobs, initiée en novembre 2015, a considérablement enrichi les perspectives de mon travail. J'ai eu la chance de pouvoir discuter avec lui de chacun de mes choix. J'ai bénéficié de son expertise philologique et musicale, qui a permis d'assurer la validité de mes options. Il m'a en outre encouragé à explorer mes pistes les plus novatrices, et à développer mes idées au plus fort de leur potentiel. Le soutien de René Jacobs m'a d'autant plus enthousiasmé qu'il incarne la génération de musiciens dont j'ai déjà fait mention. Pionnier de la révolution baroque, il est aussi l'instigateur, en tant que chef d'orchestre, d'une démarche historique qui insuffle une part grandissante de "liberté raisonnée", de saine distance envers le texte original. En un sens, ma démarche emprunte le chemin qu'il a ouvert. Pour toute son aide et son soutien, je souhaite lui exprimer ici ma plus profonde gratitude. À la vue du manuscrit laissé par Mozart, la tâche pouvait sembler démesurée. Il fallait arranger (ou orchestrer) les pièces pour lesquelles Mozart a composé les voix, et plus encore composer et orchestrer celles où il n'a rien écrit. La distinction est importante tant les défis sont différents selon qu'il s'agit d'arrangement ou de composition. *Arranger*, c'est fabriquer l'accompagnement (ici d'orchestre) et régler les détails de la partition afin de mettre au mieux en valeur la composition (ici vocale), si possible à partir d'éléments émanant de la composition elle-même. Pour *composer* en revanche, il faut inventer, puis développer la mélodie, la forme,

l'harmonie : c'est avant tout un travail de création, par nature bien davantage soumis à l'arbitraire et à la subjectivité de l'auteur. Pour les pièces composées par Mozart, du *Kyrie* à l'*Hostias*, je me suis donc concentré sur l'arrangement de manière à réaliser le meilleur sertissage aux joyaux que sont ses compositions. Ce travail a été réalisé à partir du seul manuscrit de Mozart et en mobilisant toute la connaissance, très bien documentée aujourd'hui, de son style d'orchestration¹⁴. Sur ce point, l'"oubli" volontaire des complétions antérieures favorise à ce titre une certaine objectivité quant aux besoins de l'arrangement que la seule rigueur musicologique ne permettrait pas. Que faire en revanche pour les pièces que Mozart n'a pas composées, à partir du *Sanctus*¹⁵ ? Le dilemme de la création face à l'histoire est ici inévitable. L'objectif même de mon projet – réconcilier l'exigence historique et la nécessité d'ouvrir le champ des possibles – m'a conduit, pour ces pièces, à proposer deux variantes : la version *Süßmayr Remade*, enregistrée sur ce disque, prend en compte les compositions de Süßmayr, alors que la version *Mozart Extended* en fait table rase et présente à la place de nouvelles compositions.

¹⁴ Nous avons aujourd'hui accès à la totalité des œuvres pour orchestre de Mozart – tout du moins celles qui nous sont parvenues, ce qui représente une grande majorité de sa production. Ce n'était pas le cas pour Eybler ou Süßmayr...
¹⁵ Et pour le *Lacrimosa*, dont Mozart n'a composé que les huit premières mesures.

TRAVAIL RESPECTIF DES DIFFÉRENTS AUTEURS DU *REQUIEM*, DANS CETTE VERSION INÉDITE, PRÉSENTÉ SOUS DEUX ANGLES



Pourquoi avoir choisi, dans la version qui vous est présentée ici, de préserver les pièces composées par Süßmayr ? Ses défauts n'ont-ils pas été souvent mis en évidence : inexpérience dans le répertoire sacré, lacunes en composition, nombreuses "fautes" d'écriture, décalage d'inspiration de ses ajouts par rapport au ton grave des pièces de Mozart... ? Tout d'abord parce que la partition de Süßmayr est la version "historique", le manuscrit livré au commanditaire, celle que nous avons tous à l'oreille. Prendre en compte le travail de Süßmayr permet aussi d'éviter tout malentendu quant à la nature de mon projet : il n'est pas question évidemment de prétendre retrouver ce que le *Requiem* aurait été si Mozart avait pu le terminer, mais bien de chercher à améliorer les pièces composées par Süßmayr et à compléter l'orchestration de l'ensemble pour leur donner la meilleure cohésion possible avec la musique écrite par Mozart. Il y a enfin et surtout un fort potentiel créatif dans le parti-pris de s'appuyer sur les compositions de Süßmayr, ces pièces mal-aimées dont on a trop souligné les faiblesses et pas assez les qualités. Je me les suis appropriées et je les ai remodelées en en préservant la substance et en m'attachant à leur appliquer le même soin d'orchestration qu'à celles de Mozart. Avec le souci constant d'en rehausser la saveur au lieu d'en atténuer seulement les aspérités – qui parfois sont si belles. La version *Süßmayr Remade* est ainsi un jeu avec l'histoire et les différentes manières de la comprendre, de la réécrire et de la transmettre. C'est aussi un jeu de miroirs avec la version *Mozart Extended*. Chacune à leur manière, ces deux complétions visent à proposer un nouvel éclairage sur une œuvre que l'on n'entendra jamais afin d'y révéler des richesses que l'on n'entend habituellement pas.

Le *Requiem* de Mozart ne sera jamais terminé. On ne peut pas refaire l'histoire, mais on peut s'attacher à ce que la tradition qui en émane continue à vivre. Mon travail de complétion n'est qu'un point quelque part au milieu d'une évolution plus longue, faite de tentatives et de découvertes sans cesse renouvelées. Le réaliser a profondément changé ma perception de l'œuvre, bien au-delà de tout ce que je pouvais imaginer. En le partageant avec le public, j'espère qu'il saura proposer, à sa mesure, un moyen de restituer, un tant soit peu, la force de ce que le *Requiem* aurait pu être ou, à tout le moins, de pallier la frustration que suscite son inachèvement.

PIERRE-HENRI DUTRON

Deutsche Übersetzung dieses Textes unter www.harmoniamundi.com

Pierre-Henri Dutron est un compositeur, orchestrateur et interprète au parcours pluriel et inattendu. Formé à la *Schola Cantorum* de Bâle et au Conservatoire national supérieur de Paris, il entretient un rapport étroit à la tradition musicale européenne. Pour la scène il écrit une dizaine d'œuvres, dont trois pièces pour voix et orchestre : *Et les Hommes se tairont* (2011), *Cecilia da Roma* (2012) et *Les Cordes tendues* (2015), dans lesquelles il mêle des instruments amplifiés aux matériaux traditionnels. Au cinéma, il réalise l'orchestration de superproductions comme de films d'auteur. Il arrange de nombreuses pièces du répertoire et collabore souvent avec des ensembles de musiques actuelles. En 2015, il monte le collectif *The Fifth Edge Of The Square*, espace de création dirigé vers l'image et la scène, qui a pour mission d'explorer les mélanges entre instruments anciens et électroniques, liant ainsi de manière toujours plus intime héritage et innovation.



Je tiens à remercier en tout premier lieu René Jacobs pour son soutien indéfectible dans mon travail, et sans qui cet enregistrement n'aurait jamais eu lieu.

Je veux exprimer toute ma gratitude à Christine Maucci, Yvan Dutron, Syrielle Guignard, Cédric Moreau De Campos, Charlotte Cousin, Denis Ramos et Marion Vivarès pour leur soutien inconditionnel.

Je souhaite remercier, par ordre alphabétique, Claude Abromont, Bruno Autin, Alexandre Bélikian, Marin Bernard, Thomas Brochier, Bruno Cœurvert, Guillaume Connesson, Adrien De Fraipont, Nicolas Derolin, Jean-Christophe Dieu, Valentin Dubreuil, Thierry Escaich, Pascale & Clément Évieux, Benoît Fasquelle, Roger Fiammetti, Clemens Flick, Quentin Guesquiere-Dierickx, Philippe Girardin, Mickaël Goro, Nicoletta Gossen, Steven Guermeur, Emmanuel Huret, Lucile Komitès, Alain Mabit, Arthur, Alain & Patricia Maucci, David Menke, Marilou Milani, Françoise Moreau, Patrick Moutal, Joelle & Émilie Pariaud, Alexandre Paye, Thomas Pernot, Séraphin Quittau, Luca Ricossa, Gilberto Scordari, Marie-Jeanne Serero, Thomas Sergent, Laurent Thibaut et Georgi Videnov pour leur aide dans la réalisation de ce projet.

Je tiens à remercier chaleureusement Sébastien Loisel pour la relecture de cet article et ses conseils éclairés.

Plus d'informations sur la partition du *Requiem* et cette version inédite : pierrehenridutron.com

Le Requiem de Mozart : un nouveau départ avorté

Le Requiem de Mozart se situe à la croisée entre la perfection artistique et une perte irréparable, “qui dépasse de beaucoup le fragment du Requiem et renvoie au fragment beaucoup plus large d’une vie de créateur écourtée” (Christoph Wolff). L’œuvre aurait pu représenter un nouveau départ, un retour à la musique sacrée, mais abordé cette fois sous un angle inédit, celui du style “pathétique”. Jusqu’ici, Mozart n’avait jamais composé de messe des morts. Le texte de la liturgie des défunts apparaît comme le support idéal permettant de donner corps à l’expression de grands sentiments concernant Dieu, la mort, et la vie après la mort, dans l’éventualité où la terre, en fin de compte, ne pourrait pas devenir ce royaume céleste qu’appelle de ses vœux le chœur final du premier acte de *La Flûte enchantée*. Chrétien éclairé et compositeur de musique liturgique, Mozart fait évoluer sensiblement sa manière d’envisager la vie et la mort, ce qui aurait dû conférer au Requiem une position centrale, faire de cette œuvre un tournant décisif dans le parcours créateur mozartien, alors que c’en fut le point terminal : l’œuvre inachevée se transforma en mythe (cf. Hartmut Schick), en adieu qui, pourtant, n’avait jamais été pensé comme tel.

Dieu, l’église et les loges

“Que mon Papa ne se fasse pas de souci ! J’ai perpétuellement Dieu devant les yeux. J’éprouve sa toute puissance, je redoute sa colère ; mais j’éprouve aussi son amour, sa compassion et sa miséricorde envers ses créatures”. Mozart a déjà 21 ans, lorsqu’il écrit ces lignes à son père, lequel redoute la vie dérégulée que son rejeton pourrait mener à Mannheim. En lisant les paroles apaisantes du fils, on a quelque peu l’impression qu’il récite son catéchisme, comme le fait remarquer Alfred Einstein. Leopold veille à ce que femme et enfants observent strictement les préceptes religieux : aller à la messe, prier, jeuner. Mais pour sa part, il se veut un chrétien éclairé. Les remarques critiques portant sur les *Pfaffen* (terme souvent péjoratif pour évoquer les ecclésiastiques, proche de “curetons”) abondent dans la correspondance entre le père et le fils. Depuis la grande tournée en Italie (1763-1766), il n’avait pas échappé à la famille Mozart que la pompe entourant les cérémonies de l’Église ne parvenait guère à dissimuler un certain manque de sérieux dans l’approche du sacré. Mozart, qui n’était alors encore qu’un enfant, prenait plaisir à ce déploiement de faste extérieur, comme il le fera plus tard en se délectant des rites et des symboles propres aux Francs-Maçons. Avec le temps, Mozart père et fils se mirent à opérer une distinction de plus en plus nette entre Dieu et ses représentants sur terre. Après la rupture avec le prince-archevêque de Salzbourg Hieronymus comte de Colloredo, les critiques envers l’église catholique se font plus vives. Manger de la viande pendant la période du Carême, “je ne considère pas cela comme un péché”, s’exclame-t-il dans la lettre du 13 juin 1781 adressée à son père ; le 17 août 1782, soit deux semaines après le mariage avec Constance, on peut lire : “Mon très cher Père, j’ai oublié tantôt de vous dire que mon épouse et moi-même avons été ensemble faire nos dévotions [...]”. Le compositeur poursuit sur le même ton de provocation : “Quand bien même le sentiment de piété ne nous y aurait pas poussé, il aurait fallu le faire à cause des billets¹⁶, sans lesquels nous n’aurions pas pu convoler en noces. Mais il y a déjà un certain temps [...] qu’ensemble, nous avions pris l’habitude aussi bien d’entendre la Sainte Messe que de nous confesser et de communier, et il m’est apparu que jamais je ne priais avec autant de ferveur, jamais je ne me confessais et communiais avec autant de dévotion que lorsqu’elle était à mes côtés”. Rappelons à l’occasion que Léopold était formellement opposé à ce mariage : son consentement ne leur est parvenu que le lendemain de la célébration nuptiale.

L’anticléricalisme de Mozart se manifeste clairement à partir de la visite du pape à Vienne. Pie VI s’était lui-même invité pour sauver ce qui pouvait encore l’être des privilèges ecclésiastiques battus en brèche par la réforme religieuse de Joseph II. Le peuple s’attroupeait autour de chaque apparition pontificale avec un empressement encore plus grand que prévu. Tout comme l’empereur Joseph II, Mozart détestait la fatuité du pape ainsi que “sa dispendieuse soif de représentation” (Volkmar Braunbehrens). Dans une lettre du 23 mars 1782, il annonce à son père l’arrivée du pontife, qualifiant l’événement d’“amusante nouvelle”. Faire la queue pour avoir le privilège de s’agenouiller et de baiser la pantoufle papale, très peu pour lui. La même année, il se plaint dans une lettre à Leopold à quel point lui paraissent superflus “la décoration intérieure dans les églises, les innombrables ex-voto ainsi que toute cette musique instrumentale”.

Vers la fin de l’année 1784, Mozart est reçu comme franc-maçon dans la loge viennoise de la Bienfaisance (*Zur Wohltätigkeit*). Son père Leopold se montre favorable à une telle démarche : lors de son séjour à Vienne, il va même jusqu’à suivre l’exemple de son fils. Ainsi que l’écrit Alfred Einstein, “Mozart se représentait le catholicisme et la franc-maçonnerie comme deux sphères concentriques, mais la maçonnerie constituait l’instance la plus élevée, la plus large et la plus englobante de par ses aspirations : le désir de se purifier moralement, la volonté d’œuvrer pour le bien de l’humanité, et l’apprivoisement de la mort”. L’expérience de la solitude qui entoure chaque artiste ainsi que l’envie de nouer des amitiés indéfectibles incite Mozart à rejoindre la loge où le compositeur, “traité par l’archevêque Colloredo comme un domestique, devient désormais, en tant qu’homme de génie, l’égal des nobles” (Einstein). Mozart ne fait pas partie de ces opportunistes qui intègrent la fraternité par ambition sociale, son adhésion à la franc-maçonnerie relève d’une conviction intime. Être franc-maçon implique que l’on soit disposé à “travailler sur soi-même, à s’exercer dans l’humanisme bienveillant et la tolérance” (Braunbehrens). Ce riche assortiment d’idées permet au compositeur d’intérioriser ses convictions religieuses : il ne tourne nullement le dos à la foi de son enfance. Avec ses dogmes et ses prescriptions, le catholicisme entretient vis-à-vis de la franc-maçonnerie à peu près le même rôle que la *prima prattica* par rapport à la *seconda prattica*, pour utiliser une métaphore puisée dans l’histoire de la musique. Un chrétien peut devenir franc-maçon, mais certainement pas un athée, car ce dernier ne croit pas en l’existence de l’être suprême, du créateur “de l’immense univers” (cf. la Cantate KV 619).

Musique sacrée

L’Autriche et la Bavière regorgent d’“églises du XVIII^e siècle, sans mystique ni sévérité, mais imprégnées d’une festivité allègre et d’une allégresse festive : les colonnes s’enroulent en torsades. Les autels resplendent, couverts d’or et de pourpre ; sur les voûtes peintes avec des couleurs claires, des cohortes de saints et de putti font un triomphe à la Sainte-Trinité [...]”. Ces églises ont leur pendant musical dans les messes et les litanies [...] de Mozart” (Einstein). Sa musique d’église composée pendant la période salzbourgeoise est empreinte d’une piété tout enfantine, qui peut sembler frivole et vaniteuse. Comme l’écrit en 1812 l’écrivain et musicien E.T.A. Hoffmann, “les messes de Mozart, dont on sait qu’il les a écrites sur commande, en fonction de principes qui lui étaient imposés, comptent pratiquement parmi ses œuvres les plus faibles. Il n’est parvenu à ouvrir les profondeurs de son esprit et de son cœur que dans une seule composition sacrée, et comment ne pas être bouleversé par l’ardente dévotion et l’extase la plus sublime qui s’en dégagent en répandant leurs flots de lumière ? Son Requiem est sans doute la création la plus élevée que peuvent présenter les dernières décennies dans le domaine de la musique liturgique”.

Au cours des dix années de sa période viennoise (1781-1791), Mozart s’est peu illustré dans la musique religieuse, ce qui s’explique par le rôle secondaire qu’occupait ce genre à la cour de Joseph II. Le compositeur dut attendre la dernière année de son existence pour être nommé vice-maître de chapelle à la cathédrale Saint-Étienne. Le détenteur de la charge, Leopold Hoffmann, étant tombé malade, il avait besoin de renfort. Wolfgang pouvait espérer lui succéder, mais les événements prirent une tournure toute différente : Hoffmann ne devait mourir qu’en 1793, soit deux ans après le décès de Mozart. Pourtant, les années passées à Vienne ne furent pas totalement exemptes de musique sacrée : à vrai dire, la seule composition religieuse achevée s’avère être le motet *Ave verum corpus*, qui constitue la première contribution signée Mozart en tant que vice-maître de chapelle. Durant les dix années précédentes, aucune œuvre de musique sacrée n’échappe à la règle : leur écriture s’interrompt tôt ou tard, la *Grande Messe en ut mineur* restant celle dont le polissage se poursuit le plus longtemps, datant de 1782, elle est donnée partiellement à Salzbourg. Le Kyrie et le Gloria de cette messe ont fourni le matériau de la cantate *Davide pénitente*, créée en mars 1785. Entre 1787 et 1791, plusieurs esquisses manuscrites laissent à penser que Mozart avait achevé les travaux préparatoires pour un certain nombre de messes (cf. C. Wolff).

Les églises ne sont pas les seuls bâtiments auxquels Mozart a destiné sa musique d’inspiration sacrée, les maisons d’opéra ont également eu cette chance ! Deux grands ouvrages lyriques abordent les thèmes de la religion et de la critique du cléricalisme : *Idomeneo*, *Re di Creta* (“Idoménée, roi de Crète”), créé à Munich le 29 janvier 1781, et *Die Zauberflöte* (“La Flûte enchantée”), donnée pour la première fois à Vienne le 30 septembre 1791. Les deux opéras mettent en scène des gardiens de la foi : les prêtres crétois vouent dans *Idoménée* un culte imaginaire à Neptune, tandis que les prêtres de *La Flûte enchantée* célèbrent le culte non moins imaginaire d’Isis, emprunté à la religion des anciens Égyptiens. Dans les deux œuvres, les prêtres se voient confier une musique puisant sa source dans le sacré, qui devait paraître au public assez exotique, en tout cas radicalement différente des compositions liturgiques que l’on avait l’habitude d’entendre à cette époque dans les églises.

¹⁶ NdT : il s’agit du billet de confession, par lequel le prêtre certifie avoir entendu chacun des futurs époux en confession. Ce billet était exigé par l’Église pour pouvoir procéder au mariage religieux.

Dans le 3^e acte d'*Idoménée* (scènes 6 et 7), le roi révèle au peuple rassemblé que seul le sacrifice de son fils pourra apaiser la colère du cruel dieu des mers Neptune. Le Grand-Prêtre, qui l'a contraint à faire cet aveu, est dépeint par Mozart comme un personnage extrêmement antipathique, aussi impitoyable que le motif *ostinato* joué par les premiers violons qui ne cesse d'interrompre son monologue : il y apparaît comme un gourou manipulateur et sans scrupule, aussi fanatique qu'intolérant. La musique d'inspiration proprement sacrée se dévoile dans la septième scène, qui débute par une marche des prêtres empreinte de douceur et de mystère, suivie d'une *Cavatina con coro* (n°26) où le chant d'Idoménée se détache sur la cantilène psalmodiée *recto tono* par les prêtres. La cavatine se présente sous la forme d'une mélodie de choral, dont le début évoque le choral luthérien *Wachet auf, ruft uns die Stimme* ("Restez éveillés, nous dit la voix") ; cette mélodie est doublée par les vents sur trois octaves, tandis que les pizzicati des violons imitent le son de la harpe.

Dans le final du deuxième acte de *La Flûte enchantée*, la musique des prêtres, qui se manifeste à travers le chant des deux hommes d'armes, est également influencée par la tradition musicale du protestantisme. Un ténor et une basse chantent à deux octaves de distance la mélodie du choral luthérien composé en 1523 *Ach Gott, vom Himmel sieh darein* ("Ah Dieu ! Du ciel, jette un regard vers nous"). Ce choral passait pour un cantique de consolation, qui réconfortait les réformés à l'époque de leur persécution. Le nouveau texte dans le livret de Schikaneder (*Der welcher wandert diese Straße voll Beschwerden* dont la traduction pourrait être "Celui qui suit cette voie pleine d'embûches") fait figure de citation imaginaire trouvée dans quelque papyrus sacré de l'antique Égypte. Mozart combine la mélodie de choral, jouée ici aussi par les vents (mais cette fois sur quatre octaves au lieu de trois), avec un contrepoint rigoureux dans le style de Bach. Lorsqu'il doit inventer une musique exotique pour une religion exotique, Wolfgang fait volontiers appel à la tradition musicale du luthéranisme. Son père, qui a assisté aux persécutions déclenchées par les archevêques de Salzbourg contre les réformés, est lui aussi animé par une "piété dont l'inspiration semble protestante" (Braunbehrens).

Dès le début de son séjour à Vienne, Mozart fait la connaissance du baron Gottfried van Swieten, dont on a pu écrire qu'il était "le ministre de la culture de l'ère jospinienne". Ce passionné de musique ancienne a pour habitude, certains dimanches, de donner dans sa demeure des matinées où l'on joue Bach et Haendel. En 1786, le baron van Swieten crée une association qui se fixe pour mission d'organiser et de promouvoir l'exécution des oratorios Haendéliens. Deux années plus tard, Mozart se voit confier la direction de ces concerts. Sans céder à un quelconque désir compulsif d'améliorer, voire même de réécrire ces œuvres, Wolfgang s'emploie à retravailler leur orchestration en les adaptant au goût du jour.

En avril 1789, Mozart séjourne à Leipzig, où il donne un concert d'orgue dans l'église Saint-Thomas. Dans la célèbre école du même nom, le chœur des Thomaner interprète pour lui le motet de Bach *Singet dem Herrn ein neues Lied* ("Chantez au Seigneur un chant nouveau", BWV 225). Subjugué par la beauté de cette musique, il en commande immédiatement une copie.

Le baron van Swieten offre à Mozart un exemplaire de la biographie consacrée à Haendel par John Mainwaring, dans la version allemande traduite en 1761 par Johann Mattheson. La lecture de cet ouvrage l'incite à dresser une comparaison entre le destin du compositeur saxon et le sien propre : les deux musiciens sont des virtuoses du clavier (quel qu'il soit : clavecin, orgue...), ils ont élu domicile dans une importante capitale européenne (Haendel à Londres, Mozart à Vienne), où ils servent chacun un monarque puissant (la reine Anne puis le roi Georges I^{er} pour Haendel, l'empereur Joseph II pour Mozart). Bref, les deux hommes peuvent s'enorgueillir de mener une brillante carrière. Bien entendu, Haendel est à l'époque déjà mort depuis longtemps, tandis que Mozart se trouve dans l'avant-dernière année de son existence, à un âge deux fois moins avancé que ne l'était l'auteur du *Messie* au moment de sa mort : selon toute vraisemblance, Wolfgang pense avoir encore de nombreuses années devant lui et atteindre l'âge respectable du musicien saxon lors de son décès (74 ans). En milieu de parcours, Haendel a pris la décision d'abandonner la composition d'opéras pour se consacrer exclusivement à l'écriture d'oratorios et de pièces sacrées. Ne serait-ce pas là encore une voie salutaire pour lui, Mozart ? Fin mars ou début avril 1790, ce dernier offre l'ouvrage sur Haendel déjà cité à son ami et frère de loge Johann Michael Puchberg, qui doit l'aider à améliorer sa situation financière : le musicien est en effet incapable de "mener l'argent à la bague", comme le formule plaisamment sa sœur Nannerl, et vit donc bien au-dessus de ses moyens.

Au cours des dernières années de sa vie, tout laisse à penser que Mozart entendait donner à la musique d'église "une nouvelle orientation conceptuelle" (C. Wolff). Il avait déjà opéré dès 1788 un tournant du même ordre dans le domaine symphonique avec ses trois dernières symphonies. En fin de compte, le *Requiem* aurait dû être la première grande œuvre signalant cette direction inédite, ce nouveau départ que prenait Mozart dans son "domaine préféré" (Franz Xaver Niemetschek, 1798) : la musique sacrée. Son épouse Constance aurait dit de lui : "Le style du pathétique sublime dans la musique d'église a toujours été la marque de son génie".

Le "pathos" est défini à la fin du XVIII^e siècle (notamment par Johann Georg Sulzer en 1779) comme "puissance de l'invention", surtout dans "ces représentations qui abreuvent l'âme de sombres passions : la peur, l'effroi et l'accablante tristesse" – autant de sentiments que nous rencontrons sans cesse dans la musique sacrée et dans les opéras tragiques. Le texte du *Dies Iræ* (Jour de colère) ne saurait mieux convenir à cette description. La peur, l'effroi et l'accablante tristesse constituent en effet les affects principaux de cette hymne médiévale décrivant le Jugement dernier, une séquence liturgique qui a été intégrée au texte de la Messe des morts. Le "style du pathétique sublime" se reconnaît ici par ce fait caractéristique que la composition repose essentiellement sur la partie vocale à quatre voix, à laquelle l'écriture instrumentale reste sans cesse subordonnée, ne prenant plus en charge la moindre substance musicale (C. Wolff), comme c'était encore le cas en 1782 dans la *Grande Messe en ut mineur*. Cette nouvelle conception intègre également des éléments qui se tournent vers le passé : la polyphonie magnifiée par Palestrina n'est plus la référence – comme c'était souvent le cas dans la musique liturgique du XVIII^e siècle –, mais bien plutôt l'époque de Bach et de Haendel. La musique d'église des temps nouveaux ne doit jamais verser dans la vaine ostentation, c'est pourquoi elle refuse tout apprêt : les vocalises en sont bannies et les solistes chantent avec le chœur.

Mozart et la mort de ses parents

Pour notre Wolfgang alors âgé de 22 ans, ce fut une grande épreuve que de se retrouver seul à Paris avec sa mère lorsque celle-ci décéda. "Je ne pourrai certainement pas l'oublier de toute ma vie", écrivit-il à son père le 31 juillet 1778, soit quatre semaines après le jour de son trépas. "Vous savez que, de toute ma vie [...], je n'ai jamais assisté à la mort de quiconque, et il a fallu que, la première fois, ce fut justement ma mère [...]. Désormais, Dieu soit loué, je suis tout à fait en bonne santé, frais et dispos. De temps à autre me prend un accès de mélancolie". Le jour du décès proprement dit (3 juillet), il n'avait pas eu le courage de dire immédiatement la vérité à son père resté à Salzbourg. Quelques heures après la disparition de sa mère, il se contentait de l'informer qu'elle était "très malade", sans doute aussi – et ce n'est pas vraiment à sa gloire – parce qu'il avait envie d'exposer sans attendre le succès qu'avait remporté sa symphonie au Concert-Spirituel. La même nuit, il écrivit une seconde lettre, cette fois à un bon ami de la famille à Salzbourg, l'abbé Joseph Bullinger, lui demandant de "préparer tout doucement mon pauvre père à cette triste nouvelle". Cette missive nous dévoile quelle représentation Mozart se fait de Dieu : il s'agit du maître des destins, du dispensateur de la providence, dont il faut accepter les arrêts et les coups cruels avec fatalisme (Alfred Einstein) : "[...] ma mère chérie n'est plus ! Dieu l'a rappelée à lui – il voulait l'avoir, je le vois bien. Il me l'avait donnée, il pouvait bien me la reprendre". Les mêmes paroles consolatrices se retrouvent dans la lettre du 9 juillet adressée à son père : "ma mère s'est endormie dans la félicité du Seigneur à 10h21 [du soir]. Mais lorsque je vous ai écrit, elle était déjà en train de goûter les joies célestes [...]. J'espère que vous et ma chère sœur me pardonneront cette petite tromperie très nécessaire [...] elle est morte le cœur léger. Dans ces circonstances aussi éprouvantes, trois choses m'ont consolé : d'abord mon plein abandon, sincère et confiant, à la volonté divine ; – ensuite la vue de sa mort si douce et si belle [...]. Enfin mon troisième réconfort, c'est la certitude que nous ne la perdons pas pour toujours, que nous la reverrons, et qu'il y aura plus de plaisir, plus d'allégresse à être ensemble qu'en ce bas monde."

Rien de plus différent que les considérations sur la mort, énoncées par Mozart franc-maçon. Le 4 avril 1787, il écrit à son père malade, qui n'en a plus pour longtemps à vivre (son décès interviendra le 28 mai) : "Comme la mort [...] est la véritable finalité de notre existence, je me suis depuis quelques années tellement familiarisé avec cette véritable et excellente amie de l'homme, que son image non seulement n'a plus rien d'effrayant pour moi, mais qu'elle me procure sans compter apaisement et consolation, et je remercie mon Dieu de m'avoir donné la joie et procuré l'occasion – vous me comprenez – de voir en elle la vraie clé de notre félicité. Je ne me mets jamais au lit sans penser – si jeune que je sois – que le lendemain, je ne serai peut-être plus là ; et pourtant, parmi ceux qui me connaissent, personne ne pourrait prétendre que je sois chagrin ou triste dans mon commerce avec eux – et tous les jours, je rends grâce à mon créateur de cette félicité, et je la souhaite de tout cœur à mon prochain."

Ces paroles de Mozart se trouvent en parfaite harmonie avec de nombreux adages maçonniques qui nous sont parvenus de cette époque : "La connaissance précoce de la mort est la meilleure école de la vie" ; "Pense à la mort, elle est inévitable" ; "Le voyage vers la mort est un voyage qui nous mène vers l'objectif de la perfection" ; "Pense à la mort, car elle est peut-être proche"... La réflexion sur la mort n'a pas, comme dans le christianisme, "le sentiment de repentir pour conséquence, [elle n'implique pas] la peur de mourir en état de péché, la préparation par l'acte de confession et l'absolution, mais tout au contraire : la résolution de vivre avec d'autant plus d'intensité et de joie."

La mort et le Requiem

La commande du *Requiem* a été entourée d'un voile de mystère qui, à y regarder de plus près, se révèle une simple cachotterie. Mozart, qui ignorait le nom du commanditaire, n'avait par conséquent nul besoin de prendre en considération certains détails pratiques, comme par exemple le nombre ou le plus ou moins grand degré de professionnalisme des interprètes. Soucieux d'enrichir le répertoire d'une Messe des morts originale, il écrivit une *Missa brevis et solemnis* dans le nouveau style pathétique. Le 5 décembre 1791, à oh55, la mort interromp son travail. À partir du *Sanctus*, Mozart n'a plus réussi à coucher une seule note sur le papier ; le *Lacrimosa*, qui constitue la dernière partie de la Séquence, se fige après huit mesures. L'*Introitus* mis à part, aucune page n'a encore été orchestrée. Une œuvre ? Disons plutôt une ébauche. Malheureusement, les musicologues se sont moins intéressés aux éléments achevés par Mozart qu'à la partie laissée incomplète, ou plutôt, ils ont préféré explorer "ce qui pourrait tout de même se révéler authentique, voire conforme au dessein du compositeur dans les différentes tentatives de compléter l'œuvre" (Harmut Schick).

Notre savoir sur cette œuvre et sur sa genèse, ou tout au moins ce qui en fait figure, provient essentiellement de Constance, qui, après le décès de son époux, s'est employée à répandre "de très nombreuses informations sur le *Requiem*, qui, cependant, se contredisent presque toutes les unes les autres ou se révèlent notoirement fausses" (ibidem). Il paraît difficile d'accorder crédit à un grand nombre de ses affirmations : Constance voulait tirer le plus grand profit possible de cette œuvre, afin d'assurer à elle-même et à la famille lourdement endettée une existence décente du point de vue financier. Pour atteindre cet objectif, la veuve de Mozart ne reculait devant rien : elle mit en vente la partition complétée à six reprises, en prétendant systématiquement que son époux lui avait laissé une partition entièrement achevée. Une chose est sûre : il est impossible de considérer Constance Mozart comme un témoin digne de foi.

Les quelques bribes d'esquisses léguées par Mozart, que Constance désigne sous le terme de *Zettelchen*¹⁷, peuvent faire l'objet d'une explication succincte. La postérité n'en a conservé que deux : la courte esquisse d'un passage contrapuntique complexe du *Rex tremendæ* et l'ébauche griffonnée à la hâte d'une fugue, que Mozart destinait peut-être à la dernière partie de la séquence, mais qui n'aurait jamais pu s'insérer à la suite des mesures incomplètes du *Lacrimosa* – les deux pages et demi laissées blanches par Mozart n'auraient pas suffi à contenir la fugue. Ce projet de fugue avait certainement dû correspondre à un "état initial de la conception", que le compositeur avait déjà abandonné, "lorsqu'il se mit, dans la partition, à ébaucher le *Lacrimosa*" (Harmut Schick). L'allégation selon laquelle le musicien ayant "définitivement" complété le *Requiem* – Franz Xaver Süßmayr – aurait achevé l'œuvre fragmentaire grâce à l'aide de nombreux *Zettelchen*, n'est qu'un conte fantaisiste inventé de toutes pièces par la veuve du compositeur. Chez ceux qui veulent y croire, une telle affabulation relève de ce que les Anglo-Saxons appellent le *wishful thinking*.

En tant qu'auteur de la complétion, le médiocre Süßmayr, dont Mozart avait fait son assistant pour ses ultimes projets d'opéras, ne représentait aux yeux de Constance qu'un quatrième choix : trois autres compositeurs – Joseph Eybler en tête, que Mozart tenait en haute estime – avaient entamé le travail d'achèvement de l'œuvre, mais s'en étaient retirés très vite. Sans doute craignaient-ils de se ridiculiser et d'y perdre leur réputation : ils s'étaient rendus compte qu'il serait impossible de compléter la partition dans le délai imposé par Constance, mais aussi de livrer pour les sections qu'il fallait entièrement composer un travail digne du génie de leur collègue disparu. Seul Süßmayr était épargné par de telles angoisses. Il travailla avec une exceptionnelle rapidité : dès la fin du mois de février 1792, la partition se trouvait terminée. Je ne pense pas qu'il faille y voir un signe d'*hybris*¹⁸ – jusqu'à la fin de sa vie, il s'est toujours employé à relativiser l'importance de son rôle dans le travail sur le *Requiem* –, mais bien plutôt une dose assez considérable de naïveté. Est-ce à dire que Constance lui avait tourné la tête en faisant l'éloge de sa belle écriture, que les profanes confondent facilement avec celle de Mozart ?

Dès le XIX^e siècle, la qualité du travail fourni par Süßmayr a suscité un débat, qui n'est jamais retombé depuis. On est frappé de constater que Süßmayr, sans doute par manque de temps, commet un grand nombre d'erreurs dans le domaine de la composition. De plus, il ne semble pas du tout habitué à écrire pour les cors de basset (clarinettes basses) ; chez lui, les trombones sont exclusivement cantonnés dans le rôle d'instruments doublant les voix (*colla parte*), ce qui correspond en effet à une pratique courante dans la musique religieuse de l'époque – avec *La Flûte enchantée*, Mozart fait toutefois voler en éclats le carcan de cette habitude en se montrant beaucoup plus audacieux. Le maître n'aurait jamais écrit des motifs de cordes manquant à ce point d'originalité comme on en trouve dans le *Tuba mirum* ; chez lui, l'orchestration du *Requiem* ne serait pas grevée par la lourdeur et le manque de transparence. Dans l'*Osanna in excelsis*, il ne se serait jamais contenté d'un fugato aussi maladroit, dont la gaucherie, dans la version de Süßmayr, provient du fait que celui-ci le fait évoluer beaucoup trop rapidement. De la même manière, Wolfgang n'aurait jamais eu l'idée de faire précéder le *Benedictus* d'un prélude instrumental disproportionné, qui ne convient absolument pas au nouveau style pathétique ; dans cette même section, il aurait manié la forme sonate avec un sens des équilibres bien plus grand et une originalité autrement incisive que Süßmayr. Bien que, dans leurs publications, la plupart des musicologues pointent du doigt les imperfections de la version signée Süßmayr en les critiquant sévèrement, ils n'en recommandent pas moins aux interprètes de se faire une raison et de continuer à utiliser cette version traditionnelle du *Requiem*. Pour justifier une telle attitude, ils avancent un fait qu'ils jugent décisif : Süßmayr a connu Mozart en personne. Leur argumentation repose sur la question suivante : comment être tout à fait certain que Constance ait bien menti au sujet des nombreux *Zettelchen* qu'elle aurait retrouvés sur le bureau de son mari ? Comme si l'important n'était pas plutôt l'ingéniosité que manifeste le finisseur de l'œuvre dans le maniement de ces petites feuilles de brouillon volantes ! On serait plus fondé à adopter une attitude aussi franche que radicale : écarter tous les morceaux écrits par Süßmayr (du *Sanctus* jusqu'à la fin), afin de restituer à l'œuvre son caractère fragmentaire. Il n'y aurait plus alors qu'à composer la suite des huit mesures du *Lacrimosa* – ce qui n'est pas une mince affaire : aucune tentative de compléter cette section ne s'est révélée complètement satisfaisante. Qui s'essaie à mettre en musique ce *Lacrimosa* ne doit cependant en aucun cas oublier de terminer le morceau, comme le fait Süßmayr, par une cadence plagale sur le mot "Amen".

Une série de nouvelles complétions, depuis la version proposée en 1971 par Franz Beyer, cherche à surmonter les déceptions suscitées par la version traditionnelle du *Requiem* en procédant à une affectueuse révision de l'instrumentation réalisée par Süßmayr ou bien en imaginant des solutions compositionnelles radicalement différentes pour tous les numéros qui ont été écrits par une autre main que celle de Mozart. Ce faisant, il faudrait donc rayer de notre mémoire tous les éléments dus à Süßmayr – une entreprise qui n'a rien d'aisé ! L'avantage consistant à ne pas avoir besoin de mener une course contre la montre (ce qui était bel et bien le cas du pauvre Süßmayr) compense bel et bien l'inconvénient de ne pas avoir pu vivre, contrairement à celui-ci, dans l'intimité du maître. La nouvelle complétion que nous avons choisi d'enregistrer a été imaginée par le compositeur français Pierre-Henri Dutron : sa version apporte aux problèmes engendrés par la version signée Süßmayr des solutions élégantes, parfois inattendues, mais toujours pleines de fantaisie, sans céder à la tentation d'"exorciser" l'assistant de Mozart, comme s'il s'agissait d'un esprit maléfique.

Le *Requiem* de Mozart gagne beaucoup à être étudié dans son pur caractère fragmentaire – c'est-à-dire en écartant tous les ajouts qui ne sont pas de la plume de Mozart. Son amour de la musique ancienne, sensible surtout dans son admiration pour les œuvres de Bach et de Haendel, mais aussi sa sensibilité religieuse qui semble pour ainsi dire imprégnée par l'esprit du protestantisme, résonnent à nos oreilles dès l'*Introitus*. Ne nous en étonnons pas : le thème du *Requiem æternam*, qui est emprunté à la *Funeral Anthem for Queen Caroline* ("The ways of Zion do mourn") de Haendel, se souvient en fait du cantique funéraire luthérien *Wenn mein Stündlein vorhanden ist*. Au moment où il composait l'*Introitus*, le compositeur ne pouvait pas savoir que le texte de ce chant funèbre ferait office pour lui-même de présage. Les bassons et les cors de basset créent une sonorité ténébreuse, que Mozart associe non seulement à une atmosphère de deuil, mais aussi à certains symboles de la Franc-Maçonnerie. De ce paysage sonore émane un sentiment religieux que le compositeur s'est forgé en intériorisant l'épreuve du deuil de ses parents et l'expérience maçonne. Nulle trace de vanité ou de présomption dans cette musique qui reste toujours empreinte d'humilité et ne s'écarte jamais de la voie qui mène à la simplicité et au dépouillement, aussi complexe soit-elle du point de vue harmonique ou contrapuntique. L'écriture instrumentale n'oublie jamais la présence de la partie vocale qui porte le texte. La mort a surpris Mozart avant qu'il ne puisse achever son *Requiem* – c'est là que réside l'élément tragique de son destin, tout autant que dans la rupture précoce du fil de sa si courte existence.

RENÉ JACOBS

Traduction : Bertrand Vacher

17 NdT : le terme allemand est un diminutif de *Zettel* (le bulletin, le bout de papier) utilisé pour désigner la petite note, le pense-bête. On pourrait lui associer le mot français "paperole", probablement inventé par la gouvernante de Proust, Céleste Albaret, qui le définit ainsi dans son livre de souvenir : "Des notes venues de l'inspiration du moment et jetées sur des bouts de papier volants".

18 NdT : dans la Grèce antique, l'*hybris* renvoyait à l'orgueil insensé de celui qui se croit l'égal des dieux. Les récits mythologiques, en particulier lorsqu'ils fournissent la trame des tragédies, montrent qu'un tel comportement attire inmanquablement les foudres de la punition divine.

Requiem, version Süßmayr Remade, 2016

Mozart's Requiem is sublime, but we will never hear it. After more than two centuries of listening to, performing, commenting on and analysing this unfinished masterpiece, we still have not come to terms with its incompleteness. The oft-criticised imperfections of the 'usual' version of the Requiem, the one completed by Franz Xaver Süßmayr shortly after Mozart's death, leave us unsatisfied, and yet we always come back to it. Because the music by Mozart it contains is exceptional. In 1825 Gottfried Weber, a lawyer at the court of appeal in Darmstadt and an enlightened music lover, summed up this paradox in terms that have lost none of their relevance today: 'Of all the works of our glorious Mozart, there is hardly another that enjoys such general admiration, such veneration, as his Requiem. But this is actually striking, one might even say strange, since this very work is among them all undoubtedly his most imperfect, his least complete: indeed, it can hardly even be called a work of Mozart.'¹ This paradox, with which I concur, is one of the primary reasons that prompted me to embark on the work of completion: for the urge to work on this piece was born of my passion for the Requiem, but also of a vague, impalpable but stubborn feeling of frustration that had always accompanied my listening.

My first task was to consult the literature, to collate the sources and go back to the manuscript, again and again, in order to familiarise myself with its history before venturing to continue it. Never has the production of a work given rise to so many legends, debates and contradictory theories, to such an extent that it is difficult even today to disentangle myth, reality and mere hypotheses. From romantic fictions to musicological research, emotional reactions have often left their mark, so desperate are we to *know* when the subject is Mozart's Requiem – in the absence of any possibility of ever hearing it. So let us immerse ourselves for a moment in the work done by the composer and the posthumous history of his Requiem before shedding some light on my project itself.

Unfinished. Mozart's Requiem

The story begins in the early summer of 1791, when Mozart received an anonymous commission for a Requiem Mass in return for the amount of 50 ducats, a tidy sum that represented half of what he had received for *Le nozze di Figaro* and part of which was paid in advance. Although this commission was a windfall for the Mozart household, which had been in financial difficulties for months, it added to what was already a very busy schedule. Following his 'wilderness year' of 1790, Mozart had begun composing intensively again from the month of December. By June 1791 he had already written two string quintets (K593 and K614), a piano concerto (K595), numerous arias and dances, two pieces for mechanical organ (K608 and K616), one for glass armonica and quartet (K617) and the motet *Ave verum corpus* (K618). When the commission for the Requiem arrived, he had already started work on *Die Zauberflöte* and had still to write *La clemenza di Tito*, another urgent and well-paid commission that was to be delivered in time for the coronation of Leopold II in Prague on 6 September. Mozart therefore put off the composition of the Requiem until later.

When did he actually begin? It is hard to say, but analysis of the paper used for the manuscript and of the constraints of his schedule suggest that he did not buckle down to it until early October: he came back from Prague in mid-September and still had to write half a dozen numbers for *Die Zauberflöte*, the premiere of which was fixed for the 30th. From that point on and until 20 November (the date on which he took to his bed, remaining there until his death on 5 December), he still found time to compose the Clarinet Concerto (K622), a Masonic cantata (K623) and two movements of a horn concerto (K412/514) – all of this in addition to the Requiem. Of all these pieces, only the Requiem and the horn concerto remained incomplete. One might almost come to the conclusion that the Requiem was not a priority for Mozart, despite its considerable financial allure . . . The hypothesis would not be absurd. After all, it is often alleged that Mozart's attitude to sacred music was a reluctant one.² But that supposed reluctance merits qualification.³ From 1788 onwards, he copied out several sacred works by Viennese composers, including Reutter's *De profundis*, without any apparent necessity linked to performance: it would seem, rather, that he took to studying the sacred style practised in Vienna at the time. Between 1787 and 1790, he started on at least five masses, the surviving fragments of

which all bear the marks of a new departure in stylistic experimentation, and also made several arrangements of sacred works by Handel, including *Messiah*. In 1791, he was appointed deputy Kapellmeister at St Stephen's Cathedral in Vienna: never had he had such responsibilities as a church musician, which might be expected to open his path to a post as Kapellmeister in a few years' time. In June he composed the *Ave verum corpus*. And all of this at the very time when the restrictions imposed by Joseph II were beginning to be relaxed by his successor. So the hypothesis seems to be invalidated: at this period Mozart was showing increasing interest in sacred music, and in this context the commission for the Requiem came at just the right moment, financially but also musically. Whatever the constraints he may have encountered in the conception of the work, his procrastination may well reflect not lack of enthusiasm but, on the contrary, the desire to present an extremely well-crafted and fundamentally new composition.

In fact, it is when one examines his manuscript that one fully realises how great an interest Mozart took in his Requiem. No other work of this period so clearly bears the imprint of the new style he had been developing for several years in his projected masses and the *Ave verum corpus*, but also in some parts of his secular works, from the String Quartet K590 to *Die Zauberflöte*. That style, still in gestation at the moment of his death, is not easy to define, but we can single out two of its principal characteristics: a paring down of the material to its simplest expression and a growing inclination for contrapuntal writing, notably for the genre of the fugue. Several indications in the manuscript of the Requiem show the rigorous standards Mozart fixed for himself: contrary to his usual practice, he made sketches, a fact that bears witness to a need to test his ideas. He composed two fugues and sketched out a third, thus initiating a plan that might have seen the finished work containing a total of four or even five. He broke off the 'Lacrimosa' after eight bars, once again contrary to his habit of writing a piece down only once its conception was complete.⁴ Without giving a detailed analysis of the manuscript here, one can say that observation of its thematic material demonstrates that all the themes of the Requiem can be reduced to a handful of simple formulas, and suggests an extreme intellectualisation of its composition, verging on leitmotif.⁵ In short, Mozart's manuscript shows an aesthetic conception in full flower and an urge to surpass himself that is rarely pointed out. The score he left behind when died in the early morning of 5 December 1791 constitutes, in its elaborate structure, its extreme refinement, its economy of resources and its inspiration, a masterpiece in the making.

Finished? The Requiem of Mozart, Eybler, Stadler and Süßmayr

The Requiem owes its fame in part to its posthumous history, to the legends that very quickly surrounded it, and to all the controversies about its authenticity and its genesis. Very soon after Mozart's death, rumours began to circulate that he had been murdered by an envious rival, perhaps Salieri. The idea has enjoyed a long posterity: Pushkin took it up in his play *Mozart and Salieri* (1830), in which he depicts a jealous Salieri who poisons his colleague, and Peter Shaffer harked back to it in his play *Amadeus* (1979), the source of the eponymous film by Miloš Forman (1984). The mysterious 'messenger in grey' who came to commission a Mass of the Dead from Mozart has also passed into legend: the spectre supposedly haunted the composer's nights for months, so much so that he purportedly told Da Ponte in a letter that he had the impression he was hurriedly writing the Requiem for himself, faced with the prospect of his impending death . . . Unfortunately, none of this is true.⁶ Two centuries later, many matters concerning the posthumous history of the Requiem remain obscure, and even today the musicological literature still jumbles established fact and contradictory hypotheses.

One thing is sure: at Mozart's death, the manuscript was very incomplete. Of the fourteen movements that go to make up the Requiem as it stands, he had finished only the first, the Introit. From the Kyrie to the 'Hostias', he had written the vocal lines and a few fragments of the orchestration, including a partially figured bass. As regards this part of the work, we may say that Mozart had *composed* the music, but had not *arranged* (or *orchestrated*) it.⁷ Even here, the music for the 'Lacrimosa' breaks off after eight bars. By contrast, he wrote nothing at all for the final movements of the Requiem, from the Sanctus onwards. Although we can calculate their approximate dimensions – the text is dictated by the liturgy and the proportions are more or less implied by the length of the preceding movements – there are few elements that can help us guess at the choices Mozart would have made.

⁴ The legend that Mozart died at this precise point in the score has little factual basis. There is nothing to suggest that he composed the movements of his Requiem in the liturgical order and that the 'Lacrimosa' was the last piece he worked on. In this respect, Christoph Wolff's hypothesis that Mozart was waiting until he had written the Agnus Dei in order to link the end of these two movements thematically on the common words 'dona eis requiem' seems much more likely (cf. Christoph Wolff, *Mozart's Requiem, Historical and Analytical Studies, Documents, Score* – Berkeley: University of California Press, 1994).

⁵ Other pieces by Mozart carry the seeds of this approach (the Piano Concerto K466, for example), but he had never taken it so far and in a work on so large a scale.

⁶ The source of the commission was Count Franz von Walsegg, and the work was intended to honour the memory of his young wife, who had died in February 1791. The commission was anonymous because the Count was in the habit of passing off the works he financed as his own compositions, and the mysterious messenger was probably a clerk from the office of his Viennese notary. As to the colour of his clothes . . .

⁷ We will return later to this distinction between *composition* and *orchestration*.

¹ Gottfried Weber, 'Über die Echtheit des Mozartschen Requiem' (On the authenticity of the Mozart Requiem), in *Cäcilia: eine Zeitschrift für die musikalische Welt, herausgegeben von einem Vereine von Gelehrten, Kunstverständigen und Künstlern* 3 (1825).

² Often mentioned in this connection are his tribulations with the archdiocese of Salzburg, the abandonment of his C minor Mass in 1783 (also left unfinished), his apparent preference for secular music after his move to Vienna in 1784, and the reforms of church services instigated by Emperor Joseph II in the 1780s, which limited the use of music in the liturgy.

³ On this subject, see the thesis of David Ian Black, which also contains numerous discoveries concerning the gestation of the Requiem and the role of Mozart's inner circle after his death: *Mozart and the Practice of Sacred Music, 1781-1791* (dissertation, Harvard University: Cambridge, Massachusetts, April 2007).

The transformations of the Requiem probably began very soon after Mozart's death. Several sources state that excerpts from it were performed at the Mass held for his funeral on 10 December. This first completion concerns only the Kyrie, in which the orchestral parts were hastily produced – the vocal parts are simply divided among the sections of the orchestra according to their pitch – by an anonymous hand that was long assumed to be that of Franz Jacob Freystädtler.⁸ Even though this contribution may be regarded as 'mechanical copying', it has nonetheless been taken over as it stands in all the subsequent completions. What happened after this is still more uncertain. On her husband's death, Constanze Mozart found herself in a precarious financial situation. She was in debt and expecting another child. She needed to get the work finished quickly in order to be paid the outstanding amount for the commission. She approached several musicians to do this – with the utmost discretion, since the person behind the commission must not learn that the work was not entirely in Mozart's hand. In this respect, it is striking how closely the various hands found on the manuscript resemble Mozart's handwriting, and it has been suggested that this was one of Constanze's criteria for choosing the person who was to complete the work . . . On 21 December she entrusted the score to Joseph Leopold Eybler, a twenty-six-year-old pupil of Albrechtsberger, who had taken part in rehearsals for *Così fan tutte*.⁹ He produced a fragmentary orchestration of the Sequence (from the 'Dies iræ' to the 'Confutatis') and sketched two bars of composition in the 'Lacrimosa'. His additions – circled in pencil on

Mozart's manuscript – are clearly identified, but we do not know why he stopped there. A third confirmed contribution was that of Maximilian Stadler, a composer and music historian close to Mozart and his wife. On a copy in his hand, he made a fragmentary orchestration of the Offertory ('Domine Jesu' and 'Hostias'), but we have no way of determining whether this was at Constanze's request or on his own initiative. Whatever the case, the manuscript was still incomplete and time was getting short.

Early in January, Constanze turned to the twenty-five-year-old Franz Xaver Süßmayr, who – contrary to what is often stated – had never studied with Mozart. He was a pupil of Salieri with experience in the field of comic singspiel, who had arrived in Vienna in 1788. He had helped Mozart with writing the recitatives of *La clemenza di Tito* and copying the orchestral parts of *Die Zauberflöte*. Mozart's letters and comments of his reported by Stadler demonstrate the lack of consideration, indeed open mockery the composer showed for him.¹⁰ Nevertheless, Süßmayr finished his work in record time and handed in his final copy in February.¹¹ He built on

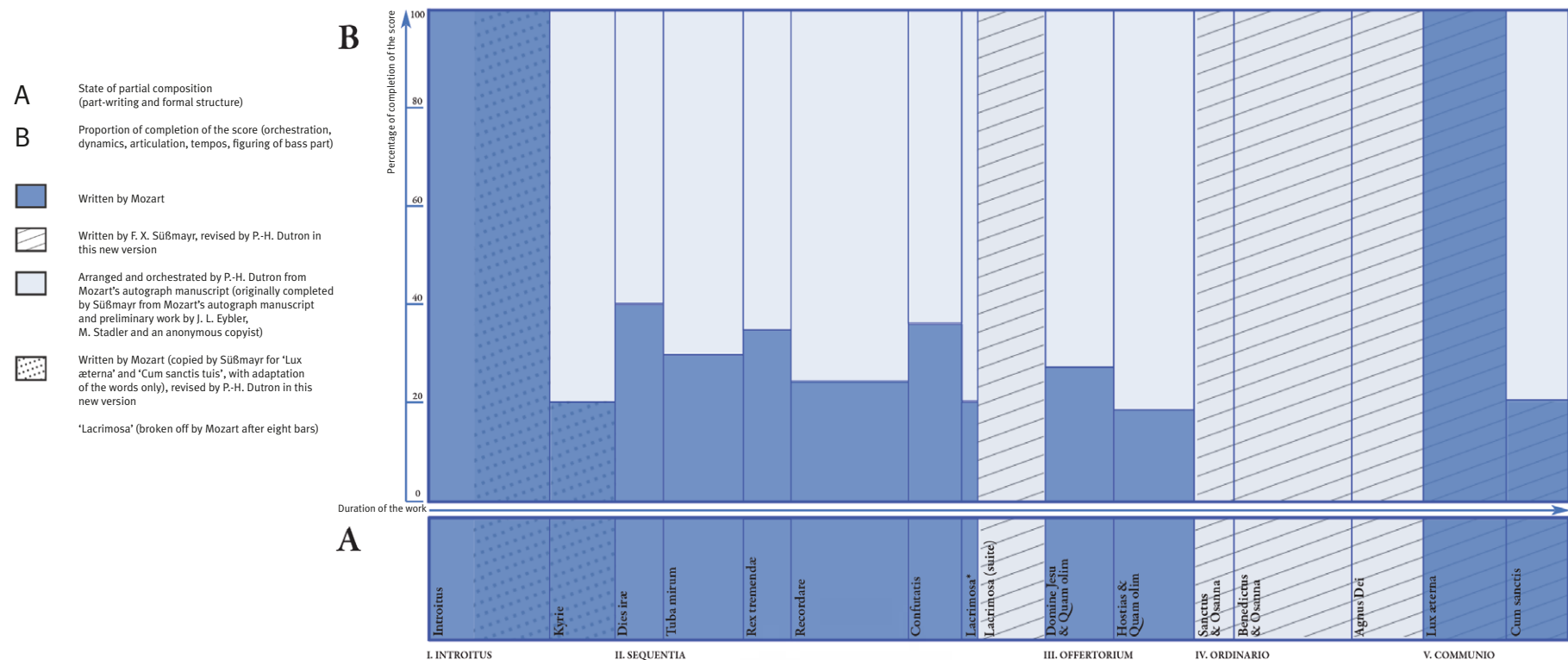
¹⁰ Stadler reports that Mozart said to Süßmayr in the course of a conversation about part-writing: 'Oy – there you are at a total loss again [Da stehen die Ochsen wieder am Berge!] You won't understand this for a long time yet . . .' See also Mozart's letters to Constanze in 1791.

¹¹ Süßmayr's score includes Mozart's manuscript for the two first movements, on which he added the trumpets and timpani for the Kyrie and a note on the first page 'di me W. A. Mozart 1792' (sic). The rest of the score is a copy, entirely in Süßmayr's hand.

⁸ Freystädtler (1761-1841) was a pupil of Mozart's. The hypothesis of his contribution to the Requiem was put forward by Leopold Nowak, who edited the work for the New Mozart Edition (*Neue Mozart-Ausgabe*) in 1961, and was often repeated subsequently until it was brilliantly refuted by David Ian Black in 2007.

⁹ Mozart had written him an extremely laudatory letter of recommendation in 1790.

RESPECTIVE CONTRIBUTIONS OF THE DIFFERENT AUTHORS OF THE *REQUIEM*, IN THIS NEW RECORDED VERSION, SHOWN FROM TWO POINTS OF VIEW



the earlier work of the anonymous hand, Eybler and Stadler to complete the orchestration of the pieces written by Mozart, and composed the Sanctus, Benedictus and Agnus Dei himself. Finally, he copied out the end of the Introit, adapting it to fit the text of the 'Lux æterna', and did the same for the Kyrie on the text of the 'Cum sanctis tuis'. It is this score that was delivered to the patron who had commissioned the work and that remains the version most often performed today.

All sorts of contradictory things have been said about the sources that may have been available to Süßmayr. Had he received instructions or advice from Mozart? Did he have access to drafts that have since been lost? No one has been able to produce conclusive evidence to support such hypotheses. Right to the end of her life, Constanze refused to give publishers any further information on the history of the completion of the Requiem, restricting herself to saying that it was 'mostly by Mozart'. But she and her entourage are the source of the accounts alleging that Süßmayr was close to Mozart while he was writing the Requiem,¹² that they had lengthy discussions about the details of his conception, and that Mozart had directly instructed him to reuse the opening of the work at its conclusion.¹³ All these sources are to be treated with caution, for it is very hard to assess the extent to which they were intended to serve the obvious interests of each of the protagonists. Mozart's last wishes concerning his Requiem will probably remain in the realm of hypothesis for a long time to come and perhaps for ever.

However one looks at it, 'Mozart's Requiem' as we have it today is also the Requiem of Eybler, Stadler and above all Süßmayr: a composite work, written 'by several hands'. We can continue commenting on the score indefinitely, we can decry its many weaknesses, but we cannot remake history and the absence persists: we will never hear Mozart's Requiem.

Never finished. Mozart's Requiem, continually reinvented . . .

Nothing, however, dictates that the history of the Requiem must stop there. Its status as a masterpiece commands respect, to be sure, but its unfinished character opens up possibilities and its defects insidiously invite one on the adventure of completing it. And, of course, other people have already tried their hand at it in the past. It was that same task I embarked on more than five years ago: passion and frustration prevailed over prudence . . .

But how is one to revisit the score of the Requiem? What can one do today to complete a score that, in any case, will always remain unfinished? In fact, every period has its own way of hearing and passing on the music of centuries past, and we no longer perform that music as we did in the 1930s or the 1970s. The perception we have of Mozart's style has undergone many upheavals in the past half-century, notably with the 'Baroque revolution' initiated in the 1960s and constantly fuelled by research, the new upsurge in practices current in the eighteenth century such as improvisation or arrangement (whether respecting the original style or taking a creative distance), or the possibilities offered by contemporary music: all these factors have stimulated the emergence of generations of musicians who are both better informed about the historical context of the repertory they perform and increasingly free in their relationship to the heritage document constituted by the score. We are perhaps at an ideal moment today for combining the search for authenticity with artistic audacity.

My completion project does indeed aim to break away from the weight of tradition and custom by starting out from Mozart's manuscript in order to extend it by cross-fertilising historical, aesthetic and formal criteria. I have sought to call upon analysis of Mozartian style and contextualisation of his period as tools in the service of an overall vision of the piece that goes beyond the quest for a 'correct' score, beyond a historical reconstruction. Admittedly, my work does lay claim to a form of historical truth, and I set myself a rule of constant vigilance, testing each avenue I explored with meticulous research. Yet to take rigour as my sole guide would have led me to avoid taking risks and obliged me to be overcautious. I must therefore acknowledge that the work I have done contains an irreducible element of arbitrariness, the mark of my singularity, with the aim of offering listeners the impression of a finished whole, a complete work in the double context of a Requiem of the late eighteenth century and a creation of the early twenty-first.

¹² This conjecture is doubtful, to say the least. In his thesis (op. cit.), David Ian Black investigates Süßmayr's schedule during Mozart's illness; it would appear that he was employed on three simultaneous productions in the theatre. In these conditions, did he really have the time to visit Mozart regularly?

¹³ The last two assertions are difficult to prove or disprove. We must at least call them into question, given Mozart's (lukewarm) opinion of Süßmayr and what we know of the process of composition of the Requiem. Until 20 November, a priori, Mozart had no reason to think that he would die before being able to finish his work. Even if Süßmayr managed to visit him before 5 December, there are few reasons to imagine that Mozart was already thinking of giving someone the task of finishing his Requiem, and even fewer to suggest that he had Süßmayr in mind for the job: if that had been the case, would Constanze not have turned to him in the first instance to complete the work? Mozart's last wishes concerning the Requiem remain hypothetical. Süßmayr himself, in a letter to the publisher Breitkopf in 1800, says that he took the liberty of reusing the first movements at the end 'for greater coherence', without mentioning any instructions from Mozart. At this time Breitkopf wished to elucidate the gestation of the work for the first edition of the score – which did not stop him from failing to mention Süßmayr's name! Although his description of his contribution seems honest, it is not detailed enough to allow us to draw any precise conclusions.

In my approach to that task, one encounter in particular sustained me and was of decisive importance in the emergence of my project as it is presented on this recording: the close collaboration with René Jacobs that started in November 2015 substantially enriched the perspectives of my work. I had the great good fortune to be able to discuss each of my choices with him. I benefited from his philological and musical expertise, which enabled me to be sure that my options were viable. Moreover, he encouraged me to explore the most innovative paths and to develop my ideas to their maximum potential. To have the support of René Jacobs was all the more enthralling for me because he epitomises the generation of musicians I have mentioned above. He is not only a pioneer of the Baroque revolution, but also the instigator, as a conductor, of a historically informed approach that introduces a growing degree of 'reasoned freedom', of healthy distance with regard to the original text. In a sense, my approach to this project follows the trail he blazed. I should like to express my deepest gratitude to him here for all his help and support.

Looking at the manuscript left by Mozart, the task might well have seemed enormous. I had to arrange (or orchestrate) the movements for which Mozart composed the vocal parts, and in addition to this both compose and orchestrate those for which he wrote nothing. The distinction is important, for the challenges are very different between arrangement and composition. To *arrange* is to produce the accompaniment (here orchestral) and settle the details of the score in such a way as to show the composition (here vocal) to best advantage, if possible on the basis of elements deriving from the composition itself. To *compose*, on the other hand, one must invent, then develop the melody, the form, the harmony: this is above all a task of creation, by its nature much more subject to arbitrariness and to the subjectivity of the author. For the pieces composed by Mozart, from the Kyrie to the 'Hostias', I therefore concentrated on arrangement, in order to produce the best possible setting for the jewels of his compositions. I carried out this task using Mozart's manuscript alone, taking the fullest advantage of our knowledge of his style of orchestration, which is very well documented today.¹⁴ In this respect, the deliberate decision to 'forget' earlier completions encourages a certain objectivity as to the needs of the arrangement that musicological rigour alone would not permit. But what was to be done about the movements that Mozart did not compose, from the Sanctus onwards?¹⁵ The dilemma of creation confronted with history is inevitable here. The very purpose of my project – to reconcile historical rigour and the need to open up the field of possibilities – led me, for those movements, to offer two variants: the version *Süßmayr Remade*, recorded here, takes account of Süßmayr's compositions, whereas the version *Mozart Extended* eliminates them entirely and presents new compositions in their place.

Why did I choose, in the version presented to you today, to retain the pieces composed by Süßmayr? After all, his faults have been underlined often enough: inexperience in the sacred repertory, gaps in his compositional skills, numerous 'grammatical errors' in the part-writing, the lower level of inspiration of his additions in comparison with the grave tone of Mozart's movements. First of all, because the Süßmayr score is the 'historic' version, the manuscript delivered in fulfilment of the commission, the one we all have in our mind's ear. Taking account of Süßmayr's contribution also enables me to avoid any misunderstanding as to the nature of my project: the idea is obviously not to claim that I have discovered what the Requiem would have been if Mozart had been able to finish it, but to attempt to improve the movements composed by Süßmayr and to complete the orchestration of the whole work in order to make them as consistent as possible with the music written by Mozart. Finally, and above all, there is strong creative potential to be derived from the perspective of building on Süßmayr's compositions, those unloved pieces whose weaknesses have been insisted on at the expense of their qualities. I have appropriated them and remodelled them while preserving their substance and making every effort to take the same care over their orchestration as over Mozart's. And I did so with the constant aim of heightening their flavour rather than merely softening their asperities – which sometimes are so beautiful. Hence the version *Süßmayr Remade* is a game with history and the different ways of understanding, rewriting and transmitting it. It is also a game of mirrors with the version *Mozart Extended*. Each in their own way, these two completions aim to cast new light on a work that we will never hear, in order to reveal in it riches that we do not usually hear.

¹⁴ Today we have access to all Mozart's orchestral works, at least the surviving ones, which represent the vast majority of his output for orchestra. Such was not the case for Eybler and Süßmayr.

¹⁵ And also the 'Lacrimosa', of which Mozart composed only the first eight bars.

Mozart's Requiem will never be finished. We cannot remake history, but we can endeavour to ensure that the tradition derived from it continues to live. My work of completion is merely a single point somewhere in the middle of a longer evolution, composed of endlessly renewed endeavours and discoveries. The process of carrying it out has profoundly changed my perception of the work, far beyond anything I could have imagined. In sharing it with the public, I hope that it will offer in some small measure a means of conveying the power of what the Requiem might have been, or at least of compensating for the frustration we feel at its incompleteness.

PIERRE-HENRI DUTRON
Translation: Charles Johnston

Pierre-Henri Dutron is a composer, orchestrator and performer with a pluralistic and unpredictable career path. Trained at the Schola Cantorum Basiliensis and the Conservatoire National Supérieur de Paris, he maintains a close relationship with the European musical tradition. He has written around ten works for the stage, including three pieces for voice and orchestra: *Et les Hommes se tairont* (2011), *Cecilia da Roma* (2012) and *Les Cordes tendues* (2015), in which he combines amplified instruments with traditional materials. In the cinema, he orchestrates both blockbusters and auteur films. He has arranged numerous repertoire pieces and often collaborates with urban music ensembles. In 2015 he set up the collective The Fifth Edge of the Square, a creative space focusing on the image and the stage, whose mission is to explore blends between period and electronic instruments, thus binding heritage and innovation ever more closely together.

For more information on the score of the Requiem and this new and unpublished version, please see pierrehenridutron.com

Requiem, Version Süßmayr Remade, 2016

Das *Requiem* von Mozart ist ganz großartig, aber wir werden es nie hören. Seit mehr als zwei Jahrhunderten wird dieses unvollendete Meisterwerk gespielt, kommentiert und analysiert, wir hören es uns an, und dabei haben wir uns noch immer nicht damit abgefunden, dass es unvollständig ist. Die oft und nachdrücklich angeführten Mängel der „althergebrachten“ Fassung des *Requiem*, dieser von Franz Xaver Süßmayr kurz nach Mozarts Tod vervollständigten Version, lässt uns unzufrieden, und doch können wir nicht von ihr lassen – weil die Musik von Mozart ganz außergewöhnlich ist. Gottfried Weber, Rechtsanwalt am Hofgericht von Darmstadt und aufgeklärter Musikliebhaber, fasste 1825 dieses Paradox in Worten zusammen, die ihre Gültigkeit bis heute bewahrt haben: „Von allen Werken unsers herrlichen Mozart, genieset kaum irgend Eines so allgemeine, so vergötternde Anbetung, als sein *Requiem*. Dies ist aber eigentlich sehr auffallend, und beinahe wunderbarlich zu nennen, indem grade dieses Werk ohne Anstand sein unvollkommenstes, sein wenigst vollendetes, – ja kaum wirklich ein Werk von Mozart zu nennen ist.“¹ Es war ursprünglich vor allem dieser auch von mir empfundene Widerspruch, der mich dazu trieb, Mozarts *Requiem* zu vervollständigen: Meine Lust, das Werk zu bearbeiten, entsprang in der Tat einer Leidenschaft dafür, aber auch einem unbestimmten, kaum greifbaren, doch hartnäckigen Gefühl der Frustration, das mich ergriff, wann immer ich es mir anhörte.

Als erstes nahm ich mir vor, die einschlägige Literatur durchzusehen, die Quellen abzugleichen, und immer und immer wieder griff ich auf das Manuskript zurück, um seine ganze Geschichte zu erfahren, bevor ich es wagte, sie fortzusetzen. Nie hat der Entstehungsprozess eines Werks derart viele Legenden entstehen lassen und Diskussionen und widersprüchliche Theorien hervorgerufen, und es ist heute immer noch schwierig, Mythos, Wirklichkeit und reine Hypothesen auseinanderzuhalten. Ob romantische Erfindungen oder musikwissenschaftliche Recherchen: Die Emotionen bleiben nicht aus, so sehr möchte man „es wissen“, wenn es um Mozarts *Requiem* geht – eben weil man es nie wird hören können. Befassen wir uns also erst einen Augenblick mit der Arbeit des Komponisten und der Geschichte des *Requiem* nach seinem Tode, bevor mein Projekt genauer erläutert werden soll.

Unvollendet. Das *Requiem* von Mozart

Die Geschichte beginnt zu Beginn des Sommers 1791, als Mozart einen anonymen Auftrag für eine Totenmesse, ein *Requiem* bekommt, und zwar gegen ein Honorar von 50 Dukaten: eine recht hübsche Summe und die Hälfte dessen, was er für *Le nozze di Figaro* erhalten hat, und wovon ein Teil als Anzahlung geleistet wird. Für das Ehepaar Mozart, das sich seit Monaten in finanziellen Schwierigkeiten befindet, ist dies ein Geschenk des Himmels, fällt jedoch in eine Zeit hoher Arbeitsbelastung. In der Tat hat Mozart nach einer „Durststrecke“ im Jahre 1790 ab dem Dezember jenes Jahres wieder begonnen, sich intensiv dem Komponieren zu widmen. Im Juni 1791 hat er bereits zwei Streichquintette (KV 593 bzw. KV 614) sowie das Klavierkonzert KV 595 geschrieben, zahlreiche Arien und Tänze, zwei Stücke für mechanische Orgel (KV 608 bzw. 616), eines für Glasharmonika und Quartett (KV 617) sowie die Motette *Ave verum corpus* (KV 618). Als der Auftrag für das *Requiem* eingeht, hat Mozart die Arbeit an der *Zauberflöte* in Angriff genommen und muss *La clemenza di Tito* angehen, ein anderes eiliges und gut bezahltes Auftragswerk, dessen Fertigstellung zur Krönung Leopold II. am 6. September in Prag erwartet wird. Daher verschiebt Mozart die Arbeit am *Requiem* auf später.

Und wann beginnt er tatsächlich damit? Das ist schwierig zu bestimmen, doch die Beschaffenheit des für das Manuskript benutzten Papiers und die Tatsache, dass Mozart in Zeitnot ist, lassen die Annahme zu, dass er sich nicht vor Anfang Oktober an diese Arbeit macht. Er kehrt Mitte September aus Prag zurück und hat noch ein halbes Dutzend Nummern für die *Zauberflöte* zu schreiben, deren Uraufführung für den 30. dieses Monats vorgesehen ist. Ab dann und bis zum 20. November (von diesem Tag an wird er bis zu seinem Tod am 5. Dezember bettlägerig sein) beschäftigt er sich noch mit der Komposition des Klarinettenkonzerts KV 622, der Freimaurekantate KV 623 und des Rondos für Horn KV 412 – und dies alles zusätzlich zum *Requiem*. Von allen diesen Werken sind nur das *Requiem* und das Rondo für Horn unvollendet geblieben. Fast könnte man den Schluss ziehen, dass das *Requiem* für Mozart, obwohl in finanzieller Hinsicht interessant, nicht prioritär war. Eine solche Hypothese wäre gar nicht so abwegig. Man hat ihm ja oft eine gewisse Abneigung gegen die

sakrale Musik zugeschrieben.² Dies sollte jedoch differenziert betrachtet werden.³ Nach 1788 kopiert Mozart mehrere sakrale Werke Wiener Komponisten, darunter das *De profundis* von Reutter, es gibt jedoch keine Anhaltspunkte dafür, dass sie aufgeführt werden sollten. Vielmehr scheint er den damals in Wien praktizierten sakralen Stil studieren zu wollen. Zwischen 1787 und 1790 nimmt Mozart mindestens fünf Messen in Angriff, und die Fragmente, die uns davon erhalten sind, zeigen eine neue stilistische Experimentierfreude; außerdem bearbeitet er mehrere geistliche Werke von Händel, z.B. den *Messiah*. 1791 wird Mozart zum Stellvertreter des Kapellmeisters an der Domkirche St. Stephan zu Wien ernannt: Noch nie hatte er eine solch große Verantwortung als Kirchenmusiker, und sie könnte ihm in einigen Jahren den Weg für die Stelle eines Kapellmeisters öffnen. Im Juni komponiert er das *Ave verum corpus*. Und dies alles just zu der Zeit, als die von Joseph II. auferlegten Restriktionen durch dessen Nachfolger nach und nach aufgeweicht werden. Hier scheint die Hypothese unzulässig zu werden, denn Mozart zeigt in jenen Jahren ein wachsendes Interesse für die sakrale Musik, und so kommt der Auftrag für das *Requiem* im richtigen Moment, in finanzieller und in künstlerischer Hinsicht. Welchen Zwängen er bei der Konzeption dieses Werks auch immer ausgesetzt war, die Tatsache, dass er die Arbeit daran aufgeschoben hat, muss nicht auf mangelnde Einsatzfreude hindeuten, sondern kann im Gegenteil auf die Absicht schließen lassen, ein von Grund auf neuartiges Werk von überragender Qualität zu schaffen.

Die große Bedeutung, die das *Requiem* für Mozart hatte, lässt sich im Grunde genommen beim Studium des Manuskripts ermessen. Kein anderes Werk aus der betreffenden Zeit ist so deutlich von dem neuen Stil geprägt, der sich seit einigen Jahren mit den Entwürfen für Messen und dem *Ave verum corpus*, aber auch mit gewissen Passagen seiner weltlichen Werke – vom Streichquartett KV 590 bis zur *Zauberflöte* – herausgebildet hat. Dieser Stil befindet sich im Moment von Mozarts Tod noch im Werden, so dass er nicht leicht zu bestimmen ist, doch lassen sich zwei Hauptcharakteristika ausmachen: nämlich eine Verknappung des Materials auf einfachste Ausdrucksmittel und eine vermehrte Hinwendung zum kontrapunktischen Satz, insbesondere zur Fuge. Es gibt im Manuskript des *Requiem* etliche Anzeichen für den hohen Anspruch, den Mozart an sich selber stellte: Entgegen seiner Gewohnheit macht er Entwürfe, und das lässt auf einen Drang schließen, Ideen auszuprobieren und zu experimentieren. Er komponiert zwei Fugen und fertigt Skizzen für eine dritte an, was auf die Absicht hindeuten könnte, für das Werk vier oder sogar fünf Fugen zu schaffen. Er bricht das *Lacrimosa* nach acht Takten ab, was ebenfalls gegen eine Gewohnheit von ihm verstößt: nämlich ein Stück erst dann niederzuschreiben, wenn das ganze Konzept steht.⁴ Es soll hier keine detaillierte Analyse des Manuskripts vorgenommen, sondern lediglich festgehalten werden, dass die Untersuchung des thematischen Materials des *Requiem* die Reduzierung aller Themen auf eine Handvoll einfacher Formeln sowie eine hochentwickelte Intellektualisierung der Komposition bis hin zur Leitmotiv-Technik zeigt.⁵ Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass im Manuskript des *Requiem* ein Aufschwung des ästhetischen Denkens und ein bislang kaum zur Rede gebrachter Wille von Mozart, sich selber zu übertreffen, auszumachen ist. Die Partitur, die er bei seinem Tod im Morgengrauen des 5. Dezember 1791 hinterlässt, stellt mit ihrem raffinierten Aufbau, der tiefgreifenden Verfeinerung, dem sparsamen Einsatz der Mittel und ihrem Einfallsreichtum ein werdendes Meisterwerk dar.

² Dazu wird oft angeführt, dass Mozart mit dem Erzbischof Salzburg im Zwiß lag, dass er 1783 die Arbeit an der *Messe in C* aufgab (so dass sie ebenfalls unvollendet blieb), seit seinem Umzug nach Wien 1784 dem Komponieren von weltlicher Musik den Vorzug zu geben schien, aber man verweist auch auf die den Gottesdienst betreffenden Reformen des Kaisers Joseph II. in den 1780er Jahren, welche die Verwendung der Musik in der Kirche einschränkten.

³ Zu diesem Thema siehe die Dissertation von David Ian Black, die auch zahlreiche Erkenntnisse zum Entstehungsprozess des *Requiem* und der Rolle von Mozarts Angehörigen nach dessen Tod enthält: *Mozart and the practice of sacred music, 1781-1791*, Harvard University, Cambridge, Massachusetts, April 2007).

⁴ Die Legende, wonach Mozart an dieser Stelle der Partitur angelangt gestorben sei, entbehrt jeder Grundlage. In der Tat spricht nichts dafür, dass er die Stücke des *Requiem* der Reihe nach komponierte und dass das *Lacrimosa* das letzte Stück war, an dem er arbeitete. Viel wahrscheinlicher scheint uns die von Christoph Wolff aufgestellte Hypothese, nach der Mozart erst das *Agnus Dei* vollenden wollte, um den Schluss der beiden Stücke, die jeweils mit den Worten „dona eis requiem“ schließen, thematisch zu verbinden (Christoph Wolff, *Mozart's Requiem, Historical and Analytical Studies, Documents, Score*, University of California Press, Berkeley, 1994).

⁵ Davon sind Ansätze auch in anderen Werken Mozarts zu finden (z.B. im Klavierkonzert KV 466), doch nie zuvor ist er so weit gegangen und nie bei einem Werk dieses Umfangs.

¹ Gottfried Weber, *Über die Echtheit des Mozartschen Requiem* in: *Cäcilia* 3, 1825.

Vollendet? Das *Requiem* von Mozart, Eybler, Stadler und Süßmayr

Das *Requiem* von Mozart schuldet seine Berühmtheit zu einem guten Teil seiner Geschichte nach Mozarts Tod, den Legenden, die rasch entstanden, sowie all den Polemiken über seine Echtheit und Entstehungsgeschichte, die es hervorgerufen hat. Bereits kurz nach Mozarts Tod kursierte das Gerücht, er sei von einem eifersüchtigen Rivalen, vielleicht Salieri, umgebracht worden. Dieses Gemunkel fand eine hübsche Fortsetzung: Puschkin verarbeitete es in seinem Schauspiel *Mozart und Salieri* (1830), in dem ein neidischer Salieri seinen Rivalen vergiftet, und Miloš Forman nimmt es in seinem Film *Amadeus* (1984) wieder auf. Auch der geheimnisvolle „Graue Bote“, der Mozart aufgesucht und eine Totenmesse in Auftrag gegeben haben soll, wurde zu einer Legende: Dieser „Schatten“ habe den Komponisten über Monate in den Nächten heimgesucht, was diesen dazu bewegen habe, Da Ponte in einem Brief anzuvertrauen, er habe das Gefühl, dieses *Requiem* für sich selber zu schreiben und dies angesichts seines bevorstehenden Todes möglichst rasch... Leider entspricht nichts davon der Wahrheit.⁶ Zwei Jahrhunderte später weist die posthume Geschichte des *Requiem* immer noch viele dunkle Stellen auf, und in der musikwissenschaftlichen Literatur werden noch heute anerkannte Tatsachen mit widersprüchlichen Hypothesen vermischt. Eine Sache steht fest: Als Mozart starb, war das Manuskript zum *größten* Teil unvollständig. Von den vierzehn Nummern, die das *Requiem* enthält, wurde nur die erste, der *Introitus*, vollendet. Vom *Kyrie* an und bis zum *Hostias* existieren die Gesangsstimmen und einige Fragmente des Orchesterparts, darunter der zum Teil bezifferte Generalbass. Was diese ganze Passage betrifft, so kann man sagen, dass Mozart die Musik komponiert, jedoch nicht *ausgearbeitet* (oder *instrumentiert*) hat.⁷ Und die Komposition des *Lacrimosa* wurde nach acht Takten abgebrochen... Von den letzten Teilen des *Requiem* ab dem *Sanctus* gibt es gar keine Musik von Mozart. Man kann ihren potentiellen Umfang mit Blick auf die Ausdehnung der vorausgehenden Stücke und dadurch, dass die Texte durch die Liturgie vorgegeben sind, recht gut abschätzen, doch hat man wenig Anhaltspunkte, die es ermöglichen würden zu erahnen, wie Mozart vorgegangen wäre.

Die posthume Geschichte des *Requiem* beginnt sehr bald nach Mozarts Tod. Es gibt mehrere Zeugnisse dafür, dass in der Messe, die am 10. Dezember anlässlich der Beerdigung des Komponisten gehalten wurde, einige Auszüge daraus zur Aufführung kamen. Diese erste Ergänzungsarbeit betrifft nur das *Kyrie*, dessen Orchesterpart in aller Eile vollendet wurde – die Gesangsstimmen wurden ganz einfach ihrer Höhe entsprechend über den Orchesterstimmen verteilt –, und zwar von anonymen Hand, von der man lange Zeit angenommen hat, es handle sich um Freystädler⁸. Diese Art der Vervollständigung kommt einem „mechanischen Kopieren“ gleich und wurde in allen folgenden Ergänzungsarbeiten übernommen.

Wie es dann weiterging, ist ebenfalls recht unsicher. Nach dem Tod ihres Mannes befindet sich Constanze Mozart in einer schwierigen finanziellen Situation. Sie ist verschuldet und erwartet ein weiteres Kind. Daher muss sie sich bemühen, das Werk rasch vollenden zu lassen, um die Restzahlung zu erhalten. Sie wendet sich mit dieser Bitte an mehrere Musiker, und zwar unter Wahrung höchster Diskretion, denn der Auftraggeber soll nicht wissen, dass das Werk nicht vollständig von Mozart stammt. Es ist verblüffend, in diesem Zusammenhang zu sehen, wie sehr die verschiedenen Handschriften im Manuskript der von Mozart ähnlich sind, und es wurde die Hypothese aufgestellt, dass dies eines der Kriterien von Constanze für die Wahl des mit der Vollendung zu betrauenen Musikers gewesen sei. Am 21. Dezember übergibt sie die Partitur dem 26-jährigen Joseph Leopold Eybler, der ein Schüler von Albrechtsberger und an *Così fan tutte* beteiligt gewesen ist⁹. Er führt eine fragmentarische Orchestrierung der Sequenz durch (vom *Dies iræ* bis zum *Confutatis*) und entwirft zwei Takte für das *Lacrimosa*. Seine Ergänzungen in Mozarts Manuskript sind mit Bleistift eingekreist und daher leicht zu identifizieren, aber es ist unbekannt, warum es bei nur zwei Takten blieb. Als dritter leistet erwiesenermaßen der Komponist und Musikhistoriker Maximilian Stadler, ein enger Vertrauter des Ehepaars Mozart, einen Beitrag. Er fertigt – als eigenhändige Abschrift – eine fragmentarische Orchestrierung des Offertoriums an (*Domine Jesu* und *Hostias*), es ist jedoch nicht festzustellen, ob er im Auftrag Constanzes handelt oder auf eigene Initiative. Wie auch immer, das Manuskript ist immer noch unvollständig und die Zeit drängt.

⁶ Der anonyme Auftraggeber war Graf Franz von Walsegg und das Werk zum ehrenden Gedenken an seine im Februar 1791 verstorbene junge Frau bestimmt. Der Auftrag erfolgte anonym, weil der Graf die Gewohnheit hatte, die von ihm finanzierten Werke als seine eigenen auszugeben, und bei dem geheimnisvollen Boten handelt es sich wahrscheinlich um einen Schreiber seines Wiener Notars. Was die Farbe seiner Kleidung betrifft...

⁷ Wir werden später auf die Unterscheidung zwischen *Komposition* und *Instrumentierung* zurückkommen.

⁸ Freystädler war ein Schüler von Mozart. Die Hypothese, dass er an der Arbeit am *Requiem* beteiligt war, wurde von Nowak aufgestellt, der das Werk 1961 für die Neue Mozart-Ausgabe herausbrachte, und in der Folge oft übernommen, bis sie 2007 in brillanter Weise von David Ian Black wiederlegt wurde.

⁹ Mozart hatte ihn 1790 in einem Empfehlungsbrief mit höchstem Lob bedacht.

Anfang Januar wendet sich Constanze an den 25-jährigen Franz Xaver Süßmayr, bei dem es sich, entgegen der weit verbreiteten Meinung, nicht um einen Schüler Mozarts handelt. Er war ein Schüler von Salieri und erfahrener Singspiel-Komponist. 1788 kam er nach Wien und stand Mozart beim Schreiben der Rezitative von *La clemenza di Tito* und dem Kopieren der Orchesterstimmen der *Zauberflöte* zur Seite. Mozarts Briefe und seine von Stadler überlieferten Äußerungen lassen nicht auf große Hochachtung schließen, er sprach sogar ganz offen mit abfälligem Spott von ihm.¹⁰ Doch Süßmayr beendet seine Arbeit in Rekordzeit und liefert im Februar eine definitive Kopie.¹¹ Bei der Instrumentierung der von Mozart geschriebenen Nummern stützt er sich auf die vorangegangenen Arbeiten von anonymen Hand, von Eybler und von Stadler. Er komponiert das *Sanctus*, das *Benedictus* und das *Agnus Dei*. Und schließlich kopiert er den Schluss des *Introitus* und überträgt ihn auf den Text des *Lux æterna*, und ebenso verfährt er mit dem *Kyrie* bzw. dem Text des *Cum Sanctis*. Diese Partitur wird dem Auftraggeber geliefert, und sie ist bis heute die am häufigsten gespielte Fassung.

Alles (und von allem auch das Gegenteil) wurde über die Quellen gesagt, die Süßmayr zur Verfügung hatte. Erhielt er von Mozart Anweisungen und Ratschläge? Hatte er Zugang zu heute verschollenen Entwürfen? Es gibt bis jetzt keine überzeugenden Nachweise, die solche Hypothesen stützen könnten. Constanze hat es bis zu ihrem Lebensende abgelehnt, den Verlegern genauere Angaben zur Geschichte der Vollendung des *Requiem* zu machen, und begnügte sich damit, es als „hauptsächlich von Mozart“ zu bezeichnen. Immerhin gibt es Zeugnisse von ihr und ihrem Umfeld, nach denen sich Süßmayr während der Entstehung des *Requiem* oft bei Mozart aufhielt¹², ausführliche Gespräche über Einzelheiten des Konzepts geführt wurden und Mozart Süßmayr unmittelbar anwies, den Anfang des Werks auf dessen Schluss zu übertragen¹³. Diese Zeugnisse müssen jedoch mit Vorsicht genossen werden, denn es ist äußerst schwierig abzuschätzen, inwieweit die Interessen der Beteiligten darin Eingang gefunden haben. Der letzte Wille Mozarts bezüglich seines *Requiem* wird also zweifellos noch lange und vielleicht für immer im Dunkeln bleiben.

Doch wie dem auch sei, das *Requiem* von Mozart, wie es uns heute vorliegt, ist zugleich das *Requiem* von Eybler, Stadler und insbesondere Süßmayr: ein aus unterschiedlichen Teilen zusammengesetztes, „mehrhändig“ geschriebenes Werk. Man kann es immer wieder kommentieren, man kann es wegen seiner zahlreichen Schwächen verunglimpfen, doch man kann die Geschichte nicht ungeschehen machen, und die Lücken bleiben bestehen: Wir werden das *Requiem* von Mozart nie hören.

Nie vollendet. Das *Requiem* von Mozart, immer wieder neu erfunden...

Doch muss die Geschichte des *Requiem* damit nicht abgeschlossen sein. Als Meisterwerk verdient es gewiss Respekt, aber als unvollendetes Werk eröffnet es alle Möglichkeiten, und seine Mängel verlocken insgeheim dazu, sich ins Abenteuer der Vervollständigung zu stürzen. Einige haben sich ja in der Vergangenheit schon daran versucht. Und auch ich machte mich an diese Arbeit, vor mittlerweile mehr als fünf Jahren: Leidenschaft und Frustration haben über die Vorsicht gesiegt.

Doch wie soll man die Partitur des *Requiem* angehen? Wie kann man sich heute erlauben, etwas zu vervollständigen, was auf jeden Fall immer unvollendet bleiben wird? In der Tat hat jede Epoche ihre eigene Art, die Musik der vorangehenden Jahrhunderte zu hören und zu vermitteln, und wir interpretieren sie heutzutage nicht mehr so wie in den 1930er oder 1970er Jahren. In den letzten fünfzig Jahren hat unsere Wahrnehmung der

¹⁰ Laut Stadler soll Mozart im Laufe einer Unterhaltung über den Tonsatz zu Süßmayr gesagt haben: „... und da stehst du, verloren wie die Ente im Gewitter! Du wirst das noch lange Zeit nicht verstehen...“. Siehe auch die Briefe Mozarts an Constanze aus dem Jahre 1791.

¹¹ Die Partitur von Süßmayr besteht aus Mozarts Manuskript, was die beiden ersten Sätze betrifft, wo er im *Kyrie* Trompeten und Pauken hinzufügt und auf der ersten Seite „di me W.A. Mozart 1792“ [sic] vermerkt. Der Rest der Partitur ist ausschließlich von seiner eigenen Hand.

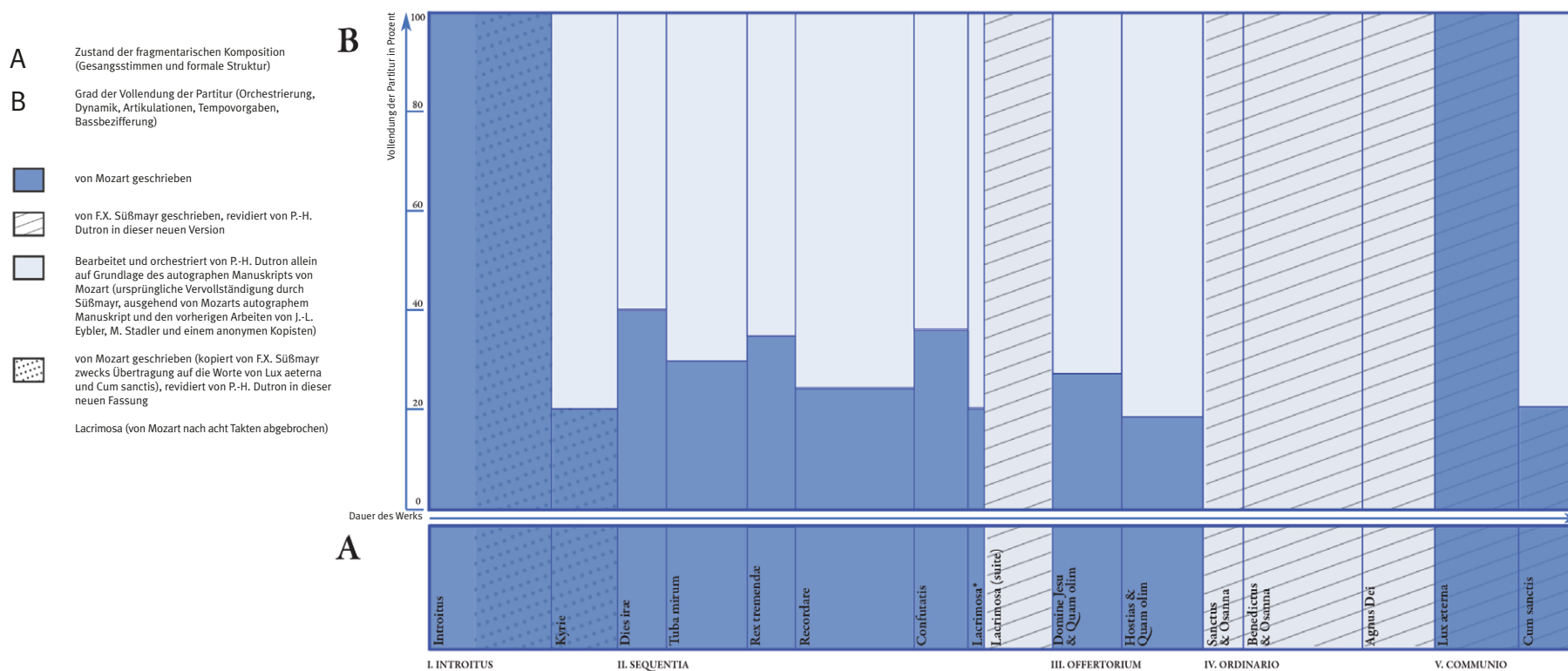
¹² Dies ist zumindest zu bezweifeln. In seiner Dissertation (op. cit.) geht David Ian Black der Frage nach, wie Süßmayr während Mozarts Krankheit seine Zeit verbrachte, und es scheint so zu sein, dass er mit drei Theaterproduktionen gleichzeitig beschäftigt war. Sollte er unter diesen Umständen wirklich noch die Zeit gehabt haben, Mozart regelmäßig aufzusuchen?

¹³ Diese beiden Aussagen sind schwierig zu bestätigen oder zu entkräften. Man sollte sie zumindest in Frage stellen in Anbetracht dessen, dass Mozart keine hohe Meinung von Süßmayr hatte (cf. Fußnote 10), und unter Berücksichtigung des Entstehungsprozesses des *Requiem*. Bis zum 20. November hatte Mozart keinen Anlass zu denken, dass er vor Fertigstellung seines Werks sterben könnte. Auch wenn Süßmayr ihn vor dem 5. Dezember besucht haben mochte, gibt es keinen Grund anzunehmen, dass Mozart da bereits beabsichtigte, jemanden mit der Vollendung seines *Requiem* zu beauftragen, und noch weniger, dass er dabei an Süßmayr dachte: Wenn dies der Fall gewesen wäre, hätte sich dann Constanze nicht als erstes an ihn gewandt, um das Werk vervollständigen zu lassen? Der letzte Wille von Mozart sein *Requiem* betreffend bleibt im Ungewissen. Süßmayr selber schreibt 1800 in einem Brief an den Verleger Breitkopf, dass er sich die Freiheit genommen habe, „für mehr Kohärenz“ die ersten Nummern auf den Schluss zu übertragen, ohne jedoch allfällige Anweisungen von Mozart zu erwähnen. Es lag Breitkopf damals daran, für die Erstausgabe der Partitur Licht in den Entstehungsprozess des Werks zu bringen – was ihn nicht daran hinderte, den Namen Süßmayr unerwähnt zu lassen. Wenn auch dessen Angaben bezüglich seiner Mitarbeit aufrichtig wirken, so sind sie dennoch nicht detailliert genug, um präzise Schlüsse zuzulassen.

Musik Mozarts zahlreiche Veränderungen erfahren, insbesondere durch die „barocke Revolution“, die in den 1960er Jahren begann und seither von der Forschung unentwegt in Gang gehalten wird, durch den Aufschwung, den die im 18. Jahrhundert üblichen musikalischen Praktiken genommen haben, wie die Improvisation und die Bearbeitung (ausgeführt mit Respekt vor dem damaligen Stil oder mit kreativer Distanz), oder durch die Möglichkeiten, die das zeitgenössische Repertoire bietet: Dies alles hat dafür gesorgt, dass Generationen von Musikern entstanden sind, die über den historischen Kontext der Musik, die sie interpretieren, bestens informiert sind und zugleich immer freier mit dem wertvollen Gut umgehen, das eine Partitur darstellt. Vielleicht sind wir heute an einem Punkt angelangt, der ideal ist, um die Suche nach Authentizität mit künstlerischer Kühnheit zu kombinieren.

Mein Vorhaben, Mozarts *Requiem* zu vervollständigen, verband ich mit der präzisen Absicht, mich vom Gewicht der Tradition und der Gewohnheit zu befreien, vom Manuskript auszugehen und dabei zusätzlich historische, ästhetische und formale Kriterien heranzuziehen. Ich habe versucht, die Analyse von Mozarts Stil und den Rundumblick auf seine Epoche als Mittel im Dienst einer globalen Sicht auf das Werk einzusetzen, die über die Suche nach der „richtigen“ Partitur und über eine historische Rekonstruktion hinausgeht. Meine Arbeit erhebt zwar den Anspruch, in ihrer Form der historischen Wahrheit zu entsprechen, und ich habe mir eine große Vorsicht auferlegt und alle Hinweise, auf die ich gestoßen bin, genau geprüft; doch ein allzu rigides Vorgehen hätte mich daran gehindert, Risiken einzugehen, und mich gezwungen, Zurückhaltung zu üben. Daher muss ich bekennen, dass meine Arbeit einen nicht reduzierbaren Anteil an Willkür enthält, der Ausdruck meiner Eigenart ist, – mit dem Ziel, dem Zuhörer den Eindruck der Vollständigkeit zu geben, eines vollendeten Werks in zweifacher Ausprägung: als Requiem vom Ende des 18. und als Neuschöpfung vom Anfang des 21. Jahrhunderts.

JEWELIGE ARBEIT DER VERSCHIEDENEN AUTOREN DES *REQUIEM* IN DER NEUEN VERSION AUF DER CD HINSICHTLICH



Bei diesem Unternehmen wurde mir eine ganz besondere Unterstützung zuteil, die ihm zum Durchbruch und zu der Form verholfen hat, wie sie nunmehr in dieser Aufnahme zu hören ist: die enge Zusammenarbeit mit René Jacobs, die im November 2015 begann und meinen Blick enorm weitete. Ich hatte das große Glück, jede meiner Entscheidungen mit ihm besprechen zu können. Dabei kamen mir seine philologischen und musikalischen Kenntnisse zugute, die meinen Entscheidungen Gültigkeit zu verschaffen vermochten. Darüber hinaus hat mich René Jacobs ermutigt, auf die Suche nach ganz neuen Wegen zu gehen und das ganze Potential meiner Ideen auszuschöpfen. Seine Unterstützung hat mich in Begeisterung versetzt, eben weil er die Generation von Musikern verkörpert, die ich weiter oben erwähnt habe. Er ist nicht nur ein Vorkämpfer der revolutionären Bewegung in der Barockmusik, sondern er stiftet als Dirigent auch zu einer Vorgehensweise an, die einer „besonnenen Freiheit“ und einer gesunden Distanz gegenüber dem historischen Urtext immer mehr Raum gibt. In einem gewissen Sinn bin ich dem Weg gefolgt, den er mir geöffnet hat. Für seine große Hilfe und Unterstützung möchte ich ihm an dieser Stelle meine tiefste Dankbarkeit aussprechen.

Angesichts des von Mozart hinterlassenen Manuskripts konnte einem die Aufgabe übergroß vorkommen. Es galt, die Stücke, für die Mozart die Gesangsstimmen komponierte, zu bearbeiten (oder zu instrumentieren) und darüber hinaus jene, für die er nichts geschrieben hat, zu komponieren und zu instrumentieren. Es ist von großer Bedeutung, zwischen dem Bearbeiten und dem Komponieren zu unterscheiden, denn die Herausforderungen sind in den beiden Fällen jeweils ganz unterschiedlich. *Bearbeiten* bedeutet eine Begleitung anzufertigen (in diesem Fall die des Orchesters) und die Einzelheiten der Partitur ins Reine zu bringen, um die Komposition (hier der Gesangsstimmen) bestens zur Geltung zu bringen, und dies wenn möglich auf der Grundlage von Elementen, die sich aus der Komposition selber ergeben. Dagegen heißt *komponieren*, dass man eine Melodie, eine Form, eine Harmonie erfindet und weiterspinn: Hier geht es in erster Linie um eine schöpferische Tätigkeit, die naturgemäß der subjektiven Willkür des Autors unterworfen ist. Was die von Mozart komponierten Stücke betrifft – vom *Kyrie* bis zum *Hostias* –, so habe ich mich darauf konzentriert, sie wie die Juwelen zu behandeln, die sie sind, und ihnen die schönst mögliche Fassung zu geben. Diese Arbeit geschah einzig auf der Grundlage von Mozarts Manuskript und indem ich mir umfassende Kenntnisse über seine heute gut dokumentierte Art der Instrumentierung aneignete.¹⁴ In dieser Hinsicht begünstigt das „absichtliche Vergessen“ der vorangegangenen Vervollständigungen eine gewisse Objektivität bezüglich der Erfordernisse bei der Bearbeitung, was allein streng musikwissenschaftliche Kriterien nicht zulassen würden. Doch wie soll indessen mit den Stücken, die Mozart nicht komponierte (ab dem *Sanctus*) vorgegangen werden?¹⁵ Hier besteht durch die Historie für den Autor ein Dilemma, aus dem schwer herauszukommen ist. Das Ziel meines Vorhabens – die historischen Vorgaben mit der Notwendigkeit, neue Möglichkeiten zu erschließen, in Einklang zu bringen – führte mich unmittelbar zu der Entscheidung für zwei Varianten: die *Version Süßmayr Remade* (auf der CD) greift auf die Kompositionen von Süßmayr zurück, während die Fassung *Mozart Extended* „Tabula rasa“ macht und ganz neue Kompositionen präsentiert.

Warum sollten in der nun vorliegenden Version die von Süßmayr komponierten Stücke beibehalten werden? Wurde nicht oft genug auf ihre offensichtlichen Mängel hingewiesen: Süßmayrs fehlende Erfahrung im Bereich der sakralen Musik, Wissenslücken auf dem Gebiet des Tonsatzes, zahlreiche „Schreibfehler“, die Kluft zwischen seinen musikalischen Einfällen und dem ernststen Ton von Mozarts Stücken ? Der Grund für die Entscheidung liegt in erster Linie in der Tatsache, dass Süßmayrs Partitur die „historische“ Version ist, das dem Auftraggeber gelieferte Manuskript, die Musik, die wir alle in den Ohren haben. Süßmayrs Arbeit zu berücksichtigen, erlaubt es auch, allfälligen Missverständnissen bezüglich der Natur meines Vorhabens vorzubeugen: Selbstverständlich geht es nicht darum, den Anspruch zu erheben, zu dem *Requiem* zurückzufinden, wie es gewesen wäre, hätte Mozart es beenden können; vielmehr soll eine Verbesserung der von Süßmayr komponierten Stücke und

die Vollendung ihrer Instrumentierung angestrebt werden, um sie möglichst sinnfällig mit der von Mozart geschriebenen Musik zusammenzubringen. Schließlich und insbesondere steckt ein großes schöpferisches Potential in der vorgefassten Absicht, sich auf Süßmayrs Kompositionen zu stützen, diese ungeliebten Stücke, von denen man zu oft die Mängel betont hat und zu selten die Qualitäten. Ich habe sie mir angeeignet und ich habe sie unter Wahrung ihrer Substanz umgestaltet und mich bemüht, ihre Instrumentierung mit der gleichen Sorgfalt vorzunehmen wie die der Stücke von Mozart; dabei war ich ständig darum besorgt, ihren Reiz zu steigern statt lediglich ihre Unebenheiten zu glätten – die ja manchmal sehr schön sind. So ist die Fassung *Süßmayr Remade* wie ein Spiel mit der Geschichte und den unterschiedlichen Weisen, sie zu verstehen, neu zu schreiben und zu vermitteln. Sie ist auch ein spielerisches Spiegeln der Version *Mozart Extended*. Beide Arbeiten zielen jeweils auf ihre Art darauf, ein Werk, das wir nie hören werden, in einem neuen Licht zu zeigen und musikalische Schätze zu heben, die man gewöhnlich nicht hört.

Das *Requiem* von Mozart wird nie vollendet sein. Die Geschichte lässt sich nicht ungeschehen machen, doch kann man dafür sorgen, dass die Tradition, die von dem Werk ausgeht, weiterlebt. Meine Arbeit ist nur ein Punkt irgendwo mitten in einem langen Entwicklungsprozess von Versuchen und immer wieder sich erneuernden Erkenntnissen. Sie hat meine Wahrnehmung des *Requiem* nachhaltig und in einem weit höheren Maße, als ich mir das überhaupt vorzustellen vermochte, beeinflusst. Wenn ich dieses Werk nun mit dem Publikum teile, geschieht dies in der Hoffnung, dass es die Fähigkeit haben möge, ein klein wenig die Kraft dessen freizusetzen, was das *Requiem* hätte sein können, oder dass es wenigstens ein Mittel darstellt, das der Unzufriedenheit entgegenwirken kann, die seine Unvollständigkeit hervorruft.

PIERRE-HENRI DUTRON

Pierre-Henri Dutron ist Komponist, Instrumentator und Interpret und hat einen facettenreichen Werdegang, der nicht vorherzusehen war. Nach seinem Studium an der Schola Cantorum in Basel und am Pariser Conservatoire widmete er sich intensiv der europäischen Musiktradition. Er schrieb an die zehn Werke für die Bühne – darunter drei Stücke für Singstimmen und Orchester: *Et les Hommes se tairont* (2011), *Cecilia da Roma* (2012) und *Les Cordes Tendues* (2015) –, in denen er verstärkte Instrumente mit traditionellem Klangmaterial mischt. Außerdem instrumentierte er die Musik für Monumental- und Autorenfilme. Er bearbeitete zahlreiche Repertoirestücke und arbeitet regelmäßig mit Gruppen zusammen, die sich der Musik von heute verschrieben haben. 2015 gründete er das Kollektiv *The Fifth Edge Of The Square*: ein Raum für Kreativität im Zeichen von Bild und Bühne, der es sich zur Aufgabe macht zu erforschen, wie herkömmliche und elektronische Instrumente kombiniert werden können, damit Erbe und Innovation eine immer engere Verbindung eingehen.

Mehr Informationen zu der Partitur des Requiem und dieser neuen Version auf: www.pierrehenridutron.com

Übersetzung: Irène Weber-Froboese

¹⁴ Wir haben heute Zugriff auf alle Orchesterwerke Mozarts, zumindest auf diejenigen, die überliefert sind, was den größten Teil seiner Schöpfungen ausmacht. Eybler oder Süßmayr hatten diese Möglichkeit nicht...

¹⁵ Dazu gehört auch das *Lacrimosa*, von dem Mozart nur die ersten acht Takte komponierte.

Mozarts *Requiem*: ein abgebrochener Neuanfang

In Mozarts *Requiem* begegnen sich höchste künstlerische Perfektion und ein unwiderruflicher Verlust, „der weit über das *Requiem*-Fragment hinausgeht und auf das viel größere Fragment eines verkürzten schöpferischen Lebens hinweist“ (Christoph Wolff). Das Werk hätte ein Neuanfang sein sollen, eine Rückkehr zur geistlichen Musik in einem neuen „pathetischen“ Stil. Nie zuvor hatte Mozart ein *Requiem* komponiert. Der Text der Totenmesse war ein ideales Vehikel für den musikalischen Ausdruck großer Gefühle über Gott, über den Tod und das Leben nach dem Tod, im Fall, dass die Erde doch nicht zum Himmelreich werden kann, wie es in der *Zauberflöte* heißt. In Mozarts Entwicklung als aufgeklärter Christ, als Komponist von Kirchenmusik, hätte das *Requiem* eine zentrale Position einnehmen, ein Wendepunkt seiner Laufbahn sein sollen, leider wurde es zum unvollendeten Schlusspunkt, und aus dem Torso wurde ein Mythos (Hartmut Schick), ein Abschied, der jedoch keiner sein wollte.

Gott, Kirche, Loge

„Lebe der Papa unbesorgt. Ich habe Gott immer vor Augen. Ich erkenne seine Allmacht, ich fürchte seinen Zorn; ich erkenne aber auch seine Liebe, sein Mitleiden und Barmherzigkeit gegen seine Geschöpfe.“ Mozart ist schon 21 Jahre alt, als er diese Zeilen an seinen Vater schreibt, der den Sohn in Mannheim auf Irrwegen vermutet. Das klingt wie „aus dem Katechismus“ heruntergeleiert (Alfred Einstein). Leopold hält Frau und Kinder zur strengen Einhaltung der kirchlichen Regeln an: Kirchgang, Beten, Fasten. Aber selbst ist er ein aufgeklärter Katholik. Kritische Bemerkungen über „Pfaffen“ (abwertend für „Geistliche“) sind in dem Briefwechsel zwischen Vater und Sohn gang und gäbe. Seit der großen Italienreise (1763-1766) war den Mozarts aufgefallen, dass das festliche Zeremoniell der Kirche einen Mangel an religiösem Ernst nicht verbergen konnte. Mozart war noch ein Kind, das seinen Spaß an diesen Äußerlichkeiten hatte, wie auch später als Erwachsener am dem Ritual und den Symbolen der Freimaurer. Immer deutlicher unterscheiden die Mozarts zwischen Gott und seinen Vertretern auf Erden. Nach dem Bruch mit dem Salzburger Fürsterzbischof Hieronymus Graf Colloredo nimmt die Kritik gegen die katholische Kirche zu. Während der Fastenzeit Fleisch zu essen „halte ich für keine Sünde“, heißt es am 13. Juni 1781 (Brief von Wolfgang an seinen Vater), und am 17. August 1782, zwei Wochen nachdem er Constanze geheiratet hatte, lesen wir: „Mon très cher Père! Ich habe letzthin vergessen, Ihnen zu schreiben, dass meine Frau und ich zusammen [...] unsere Andacht verrichtet haben“. Provokativ geht er weiter: „Wenn uns auch wirklich die Andacht nicht dazu getrieben hätte, so mussten wir es der Zettel wegen tun, ohne welche wir nicht hätten copuliert werden können. Wir sind auch schon eine geraume Zeit [...] mitsammen sowohl in die heilige Messe als zum Beichten und Kommunizieren gegangen, und ich habe gefunden dass ich niemals so kräftig gebetet, so andächtig gebeichtet und kommuniziert habe als an ihrer Seite“. Leopold war ausdrücklich gegen diese Heirat, seine Zustimmung war erst am Tag nach der Trauung eingetroffen!

Ab dem Wiener Papstbesuch im März desselben Jahres wird Mozart entschieden antiklerikal. Pius VI. hatte sich selber eingeladen und wollte retten, was von den durch die kaiserliche Kirchenreform verloren gegangenen Privilegien noch zu retten war. Der Volksauflauf war noch größer als erwartet. Wie auch Joseph II. hasste Wolfgang die Eitelkeit und „kostspielige Repräsentationslust“ des Papstes (Volkmar Braunbehrens). Er teilt dem Vater diese „lustige Nachricht“ mit. Schlange stehen, um dem Papst den Pantoffel zu küssen, ist seine Sache nicht. 1782 klagt er in einem Brief an Leopold über die „unnötigen Bildereien in den Kirchen, die vielen Opfertafeln und die [unnötige] Instrumentalmusik“.

Ende 1784 wird Mozart als Bruder in der Wiener Freimaurerloge *Zur Wohltätigkeit* aufgenommen. Sein Vater ist einverstanden; während seines Wienbesuchs im April des nächsten Jahres folgt Leopold sogar dem Beispiel seines Sohnes. „Für Mozart – schreibt Alfred Einstein – waren Katholizismus und Maurertum zwei konzentrische Sphären, aber das Maurertum war die höhere, weitere, umfassendere: das Streben nach sittlicher Läuterung, die Arbeit für das Wohl der Menschheit, die Vertrautheit mit dem Tod.“ Vereinsamung als Künstler und Bedürfnis nach rückhaltloser Freundschaft treiben Mozart in die Loge, wo er, „der vom Erzbischof Colloredo als Bedienter Behandelte, als ein Mensch von Genius dem Adel ebenbürtig und gleichberechtigt“ ist (Einstein). Mozart gehört nicht zu denen, die sich aus gesellschaftlichem Opportunismus anschließen, er ist Freimaurer aus innerer Überzeugung. Freimaurerei bedeutet „Schulung an sich selbst, praktizierte Humanität und Toleranz“ (Braunbehrens). Dieses Gedankengut verinnerlicht die Religiosität des Komponisten. Er schwört der kindlichen Religion seiner Jugend nicht ab. Mit ihren Dogmen und Vorschriften verhält sie sich gegenüber der Freimaurerei wie die *prima prattica* zur *seconda prattica*, um es mit einer musikhistorischen Metapher auszudrücken. Ein Christ kann Freimaurer werden, ein Atheist dagegen nicht, denn dieser glaubt an keinen Gott, an keinen Schöpfer „des unermesslichen Weltalls“ (vgl. die Kantate KV 619).

Sakrale Musik

Österreich und Bayern sind voll „von Kirchen des 18. Jahrhunderts, ohne Mystik und Strenge, aber von heiterer Festlichkeit und festlicher Heiterkeit: Säulen winden sich. Altäre prangen in Purpur und Gold, auf hellfarbigen Deckengemälden jubilierten um die Heilige Trinität ganze Reigen von Heiligen und Putten [...] Das musikalische Gegenstück zu diesen Kirchen sind die Messen und Litaneien [...] Mozarts“ (Einstein). Seine Salzburger Kirchenmusik ist von einer kindlichen Frömmigkeit, die oberflächlich und selbstgefällig anmuten kann. „Mozarts Messen“ – schreibt E.T.A. Hoffmann in 1814 – die er bekanntlich auf erhaltenen Auftrag nach der ihm vorgeschriebenen Norm komponierte, sind beinahe seine schwächsten Werke. Er hat indessen in einem einzigen Kirchenwerke sein Inneres aufgeschlossen, und wer wird nicht von der glühenden Andacht, von der heiligsten Verückung ergriffen die daraus hervorstrahlt? Sein *Requiem* ist wohl das Höchste, was die neueste Zeit für den kirchlichen Kultus aufzuweisen hat.“

Dass Mozart in den zehn Wiener Jahren (1781-1791) sich wenig mit Kirchenmusik beschäftigte, hat damit zu tun, dass unter Joseph II. dieses Genre eine sehr untergeordnete Rolle spielte. Erst im letzten Lebensjahr wurde Mozart Adjunkt-Domkapellmeister. Der gegenwärtige Amtsinhaber, Leopold Hoffmann, war krank und brauchte daher Hilfe. Mozart durfte seine Nachfolge antreten, aber dann kam alles anders: Hoffmann, der erst 1793 sterben sollte, überlebte Mozart um zwei Jahre. Die zehn Wiener Jahre waren allerdings nicht ganz ohne Kirchenmusik. Es stimmt jedoch, dass die einzige fertiggestellte Komposition auf diesem Gebiet die Motette *Ave verum corpus* war – Mozarts erste Arbeit als Adjunkt-Domkapellmeister (Juni 1791). In den zehn vorausgegangenen Jahren wurde jede geistliche Komposition früher oder später abgebrochen, am weitesten gedieh die großformatige *c-Moll-Messe* (KV 427) von 1782, die partiell in Salzburg aufgeführt wurde. Aus dem *Kyrie* und *Gloria* dieser Messe wurde die Kantate *Davide penitente* abgeleitet (aufgeführt im März 1785). Zwischen 1787 und 1791 deuten Manuskriptfragmente – Skizzen – darauf hin, dass Mozart die Vorarbeiten für einige Messen abgeschlossen hatte (Christoph Wolff).

Nicht nur für Kirchen hat Mozart sakrale Musik geschrieben, sondern auch für Opernhäuser! In zwei „großen Opern“ haben wir es mit Religion und Religionskritik zu tun: *Idomeneo, Re di Creta* (29. Januar 1781, München) und *Die Zauberflöte* (30. September 1791, Wien). In beiden Opern kommen Priester vor: Die Priester auf Kreta gehören einem imaginären antiken Neptun-Kult an, während die Priester der *Zauberflöte* einem ebenso imaginären altägyptischen Isis-Kult vorstehen. In beiden Opern haben diese Priester gleichfalls eine sakrale Musik zu singen, die für das Publikum exotisch klingen musste, ganz anders als die liturgischen Kompositionen, die man damals in den katholischen Kirchen zu hören bekam.

Im 3. Akt (Szenen 6 und 7) von *Idomeneo* eröffnet der König dem ganzen Volk, dass nur die Opferung seines Sohnes den grausamen Gott Neptun besänftigen kann. Der Oberpriester, der ihn dazu gezwungen hat, wird durch Mozart äußerst unsympathisch dargestellt, so unerbittlich wie das Ostinato-Motiv in den ersten Geigen, das seinen Monolog immer wieder unterbricht: ein gewissenloser Manipulator der Religion, fanatisch und intolerant. Die eigentliche sakrale Musik erklingt in der 7. Szene mit einem leisen, geheimnisvollen Priestermarsch, gefolgt von einer *Cavatina con coro* für *Idomeneo* und die *recto tono* psalmodierenden Mönche. Die *Cavatina* ist eine Art Choralmelodie, deren Anfang an den protestantischen Choral *Wachet auf, ruft uns die Stimme* erinnert, durch alle Bläser in drei Oktaven verdoppelt. Pizzicato spielende Geigen imitieren eine Harfe.

Auch die Priestermusik im zweiten Finale der *Zauberflöte* (Gesang der Geharnischten) ist durch protestantische Musik beeinflusst. Ein Tenor und ein Bass singen in Oktaven eine lutherische Choralmelodie aus dem frühen 16. Jahrhundert („Ach Gott, vom Himmel sieh herein“). Dieser Choral galt als Trostlied zu Zeiten der Protestantenverfolgung. Der neue Text („Der, welcher wandert diese Straße voll Beschwerden“) fungiert als imaginäres Zitat aus einem sakralen Text der altägyptischen Religion. Mozart kombiniert die Choralmelodie, auch hier durch Bläser gespielt (dieses Mal in vier statt drei Oktaven), mit einem strengen Bach'schen Kontrapunkt. Wenn Wolfgang für eine exotische Religion eine exotische Musik erfinden muss, greift er auf protestantische Musik zurück. Auch sein Vater, der die Protestantenverfolgungen in Salzburg miterlebt hat, besitzt eine „protestantisch anmutende Frömmigkeit“ (Braunbehrens).

Bereits am Anfang seiner Wiener Jahre hat Wolfgang den Baron van Swieten kennengelernt, der als „der Kulturminister der Josephinischen Ära“ gilt. Dieser begeisterte Liebhaber älterer Musik lädt in seiner Wohnung zu Sonntagsmattinen mit Bachs und Händels Musik ein. 1786 gründet er eine Gesellschaft, die Aufführungen von Händel-Oratorien organisieren soll. Zwei Jahre später wird Mozart zum festen Dirigenten dieser Veranstaltungen. Ohne einem Verbesserungs-, bzw. Verschönerungszwang zu erliegen, bearbeitet Wolfgang Amadeus die aufzuführenden Werke, indem er sie durch eine Neu-Instrumentierung dem Klangbild seiner Zeit angleicht.

Im April 1789 hält Mozart sich in Leipzig auf. In der Thomaskirche gibt er ein Orgelkonzert und in der Thomasschule singt ihm der Chor Bachs Motette *Singet dem Herrn ein neues Lied* vor. Er wird durch die Musik überwältigt und bestellt eine Abschrift.

Aus den Händen des Barons van Swieten erhält Mozart ein Exemplar von John Mainwaring's Händel-Biografie in der 1761 herausgebrachten deutschen Übersetzung Johann Matthesons. Die Lektüre regt ihn an, Händels Schicksal mit dem eigenen zu vergleichen: Beide Komponisten sind Klavier-Virtuosen, beide arbeiten in einer bedeutenden europäischen Hauptstadt (Händel in London, Mozart in Wien), beide stehen in königlichem (Händel), bzw. kaiserlichem Dienst (Mozart), beide Karrieren verlaufen sehr erfolgreich. Natürlich ist Händel schon längst nicht mehr am Leben, Mozart ist im vorletzten Lebensjahr und halb so alt wie der 74-jährige Händel bei seinem Tod: Er rechnet bestimmt damit, so alt wie Händel zu werden. Mitten in seiner Laufbahn hat Händel entschieden, keine Opern mehr zu komponieren, sondern nur noch Oratorien und geistliche Musik. Wäre das nicht der richtige Weg auch für ihn, Mozart? Ende März oder Anfang April 1780 schenkt er das oben erwähnte Händel-Buch seinem Freund und Logenbruder Michael Puchberg, der ihm helfen soll, seine finanzielle Lage zu verbessern, weil er, wie Mozarts Schwester es so schön formuliert, das Geld nicht „dirigieren“ kann und weit über seine Verhältnisse lebt.

In den letzten Lebensjahren weist vieles darauf hin, dass Mozart der Kirchenmusik eine „neue konzeptionelle Richtung“ (C. Wolff) weisen wollte. Eine ähnliche Wende hatte er bereits 1788 auf dem sinfonischen Gebiet mit seinen drei letzten großen Sinfonien vollzogen. Eigentlich sollte das *Requiem* zur ersten großen Komposition in dieser neuen Richtung werden, ein Neuanfang in Mozarts „Lieblingsfach“ (Franz Xavier Niemetschek, 1798), der Kirchenmusik. „Der höhere pathetische Stil der Kirchenmusik war immer schon sein Genie“, soll seine Frau Constanze einmal gesagt haben. „Pathos“ wird am Ende des 18. Jahrhunderts als „Größe der Erfindung“ definiert (Johann Georg Sulzer, 1779), vor allem in „jenen Darstellungen, die das Gemüt mit finsternen Leidenschaften erfüllen: Angst, Entsetzen und düstere Traurigkeit“ – Gefühle, denen wir dauernd in der Kirchenmusik und in der tragischen Oper begegnen. Der Text des *Dies irae* („Tag des Zorns“) kann in diesem Zusammenhang nicht besser passen. Angst, Entsetzen und düstere Traurigkeit sind die Hauptaffekte in diesem mittelalterlichen Hymnus über das Jüngste Gericht, der als Sequenz der Totenmesse gesungen wird. Charakteristisch für den „höheren pathetischen Stil“ ist vor allem, dass der Schwerpunkt der Komposition auf den vierstimmigen Vokalsatz fällt, während der Instrumentalsatz dem Vokalsatz untergeordnet bleibt und „keine zusätzliche Substanz mehr beisteuert“ (Wolff), wie es zum Beispiel noch in der *Großen c-Moll Messe* von 1782 der Fall war. Im neuen Konzept bezieht Mozart auch konservative, ja sogar retrospektive Elemente mit ein, nicht aus der Polyfonie der Palestrina-Zeit, wie es in der Kirchenmusik üblich war, sondern aus der Zeit Bachs und Händels. Die neue Kirchenmusik darf nie selbstgefällig sein und muss darum schmucklos bleiben (keine Koloraturen, Solisten singen im Chor mit).

Mozart und der Tod der Eltern

Es war für den 22-jährigen Wolfgang eine schwere Prüfung, mit seiner Mutter alleine zu sein, als sie in Paris starb. „Das werde ich gewiss mein Lebtage lang nicht vergessen“, schrieb er am 31. Juli 1778 seinem Vater, vier Wochen nach dem Sterbetage. „Sie wissen dass ich mein Lebtage lang [...] niemand habe sterben gesehen – und zum ersten mal musste es just meine Mutter sein [...]. Jetzt, Gott Lob und Dank, bin ich ganz frisch und gesund. Nur bisweilen habe ich so melancholische Anfälle.“ Am Sterbetage selbst (3. Juli) konnte er den Mut nicht aufbringen, dem Vater im fernen Salzburg sofort die Wahrheit zu sagen. Wenige Stunden nach dem Tod der Mutter teilte er lediglich mit, sie sei „sehr krank“, wohl auch – und das gereicht ihm wahrhaft nicht zur Ehre – weil er so schnell wie möglich über den großen Erfolg seiner Sinfonie im *Concert-Spirituel* berichten wollte. Noch in der gleichen Nacht schrieb er einen zweiten Brief, dieses Mal an einen guten Familienfreund in Salzburg, den Abbé Joseph Bullinger, mit der Bitte, „dass sie meinen armen Vater ganz sachte zu dieser traurigen Nachricht bereiten“. Aus dem Brief lernen wir, dass Mozart sich Gott als einen Schicksalslenker denkt, dessen Beschlüsse oder Verhängnisse man mit Fatalismus hinnehmen muss (Alfred Einstein): „(...) meine liebe Mutter ist nicht mehr! Gott hat sie zu sich berufen – er wollte sie haben, das sähe ich klar. Er hatte sie mir gegeben, er konnte sie mir auch nehmen.“ Ähnlich klingen am 9. Juli seine tröstenden Worte an den Vater: „Mutter [ist] abends um 10 Uhr 21 Minuten in Gott selig entschlafen. Als ich Ihnen aber schrieb, war sie schon im Genuss der himmlischen Freuden [...]. Ich hoffe, Sie und meine liebe Schwester werden mir diesen kleinen und sehr notwendigen Betrug verzeihen [...] sie ist sehr glücklich gestorben. In jenen betäubten Umständen habe ich mich mit drei Sachen getröstet, nämlich durch meine gänzlich vertrauensvolle Ergebung im Willen Gottes – dann durch die Gegenwart ihres so leichten und schönen Todes [...] Mein dritter Trost [ist], dass sie nicht auf ewig für uns verloren ist, dass wir sie wieder sehen werden, vergnügter und glücklicher beisammen sein werden als auf dieser Welt“.

Wie ganz anders denkt der Freimaurer Mozart über den Tod nach! Am 4. April 1787, schreibt er seinem kranken Vater, der nicht lange mehr zu leben hat (er wird am 28. Mai sterben): „Da der Tod [...] der wahre Endzweck unsers Lebens ist, so habe ich mich seit ein paar Jahren mit diesem wahren, besten Freund der Menschen so bekannt gemacht, dass sein Bild nicht allein nichts schreckendes mehr für mich hat, sondern recht viel

beruhigendes und tröstendes, und ich danke meinem Gott, dass er mir das Glück gegönnt hat, mir die Gelegenheit – sie verstehen mich – zu verschaffen, ihn als den Schlüssel zu unserer wahren Glückseligkeit kennen zu lernen. Ich lege mich nie zu Bette ohne zu bedenken, dass ich vielleicht – so jung als ich bin – den anderen Tag nicht sein werde – und es wird doch kein Mensch von allen die mich kennen sagen können, dass ich im Umgang mürrisch oder traurig wäre – und für diese Glückseligkeit danke ich alle Tage meinem Schöpfer und wünsche sie vom Herzen jedem meiner Mitmenschen.“

Mozart Worte stehen hier in vollem Einklang mit vielen Freimaurer-Sentenzen, die wir aus dieser Zeit kennen: „Frühe Bekanntschaft mit dem Tode ist die beste Schule des Lebens“; „Gedenke an den Tod, er ist unausbleiblich“; „Die Reise zum Tode ist eine Reise zum Ziel unserer Vollkommenheit“; „Gedenke an den Tod, vielleicht ist er dir nahe“ usw. Der Gedanke an den Tod hat bei den Freimaurern, anders als im Christentum „nicht das Gefühl der Reue zur Folge, nicht die Furcht, im Stand der Sünde zu sterben, die Vorbereitung durch Beichte und Absolution, sondern im Gegenteil: den Vorsatz, um so inniger und freudiger zu leben“ (A. Einstein).

Der Tod und das Requiem

Der *Requiem*-Auftrag ist mit einem Schleier der Geheimnistuerei umhüllt. Da Mozart den Namen des Auftraggebers nicht kennt, braucht er auf keine praktischen Bedingungen, wie zum Beispiel Anzahl oder Qualität der ausführenden Musiker, Rücksicht zu nehmen. Um das Repertoire mit einer originellen Totenmesse zu bereichern, schreibt er im neuen pathetischen Stil eine *Missa brevis et solemnis*. Am 5. Dezember 1791 um 0:55 Uhr bricht der Tod seine Arbeit gnadenlos ab. Vom „Sanctus“ an hat Mozart keine Note mehr zu Papier gebracht; das *Lacrimosa* (Schlussabschnitt der Sequenz) verstummt nach acht Takten; instrumentiert ist – außer der ersten Nummer (*Introitus*) – noch nichts. Was übrig bleibt, ist ein Torso. Leider haben sich viele Musikwissenschaftler weniger mit dem beschäftigt, was Mozart geschrieben hat, als mit dem, was er nicht mehr schreiben konnte oder „was sich hinter den Ergänzungsversuchen an möglicherweise doch noch Authentischem oder von Mozart so ähnlich Beabsichtigtem verbergen mag“ (Hartmut Schick).

Was wir über das Werk und seine Entstehungsgeschichte wissen oder zu wissen glauben, geht hauptsächlich auf Constanze Mozart zurück, die nach dem Tod ihres Mannes „sehr viele, aber fast nur einander widersprechende oder offenkundig falsche Informationen zum *Requiem*“ verbreitet hat (ibidem). Eine große Anzahl ihrer Behauptungen wirkt ungläubwürdig: Constanze wollte aus dem Werk möglichst viel Kapital schlagen, um sich selbst sowie die ganze, tief verschuldete Familie finanziell abzusichern. Zu diesem Zweck schreckte Mozarts Witwe nicht davor zurück, die ergänzte Partitur insgesamt sechsmal zu vermarkten, indem sie systematisch die Falschinformation verbreitete, ihr Mann habe die Komposition vollendet hinterlassen. Daran besteht kein Zweifel: Als verlässliche Zeugin muss Constanze abgeschrieben werden!

Über etwaige, von Constanze „Zettelchen“ genannte Skizzen Mozarts zum *Requiem* kann kurz Folgendes gesagt werden: Lediglich zwei von ihnen sind erhalten, ein kurzer Entwurf zu einer komplizierten kontrapunktischen Stelle im *Rex tremendae* und eine sehr flüchtige Skizze zu einer Fuge, die Mozart möglicherweise zunächst für den Schluss der Sequenz geplant hatte. Als Anschluss an die abgebrochenen *Lacrimosa*-Takte kommt der Entwurf jedoch nicht infrage, da die Fuge niemals auf die zweieinhalb von Mozart im Manuskript freigelassenen Seiten gepasst hätte.

Dies lässt also nur den Schluss zu, dass es sich bei diesem Fugenplan wohl eher um einen „frühen Gedanken“ handelte, den der Komponist schon aufgegeben hatte, „als er in der Partitur das *Lacrimosa* entwarf“ (Hartmut Schick). Dass der „definitive“ Ergänzter des *Requiem*s, Franz Xaver Süßmayr, mit der Hilfe vieler Zettelchen den Torso ergänzen konnte, ist ein Lügenmärchen der Witwe des Komponisten, und *wishful thinking* im Kopf derjenigen, die es glauben wollen.

Als Ergänzter des *Requiem*s war der mittelmäßige Süßmayr (Mozarts Mitarbeiter bei den letzten Opernprojekten) nur Constanzes vierte Wahl: Drei andere Komponisten – allen voran der hochbegabte, von Mozart sehr geschätzte Joseph Eybler – hatten mit der Vervollständigung begonnen, sich aber dann wieder zurückgezogen. Sie befürchteten eine Blamage, da es ihnen unmöglich schien, die Partitur innerhalb der von Constanze festgesetzten Zeitspanne zu komplettieren und in den neu zu komponierenden Nummern eine des verstorbenen Meisters würdige Leistung vollbringen zu können. Nur Süßmayr teilte diese Angst nicht. Er arbeitete außergewöhnlich schnell, bereits Ende Februar (1792) war die Partitur fertig. Ich glaube nicht, dass hier Hybris im Spiel war – bis zum Ende seines Lebens hat er sich stets bemüht, seine Arbeit am *Requiem* als relativ unbedeutend darzustellen –, sondern wohl eher ein ziemlich großes Maß an Naivität. Hat ihm Constanze den Kopf verdreht, indem sie etwa seine schöne Handschrift lobte, die für Nicht-Spezialisten leicht mit der Mozart'schen Handschrift zu verwechseln ist?

Bereits im 19. Jahrhundert ist ein Meinungsstreit über den Wert der Süßmayr-Ergänzung ausgebrochen, der bis heute anhält. Es fällt auf, dass Mozarts Assistent, vielleicht als Folge des großen Zeitdrucks, eine Menge kompositorischer Fehler begeht. Hinzu kommt, dass er es offenbar überhaupt nicht gewohnt ist, für Bassethörner (tiefe Klarinetten) zu schreiben; auch setzt er die Posaunen fast ausschließlich als *colla parte*-Instrumente ein. Diese Verdoppelung der Unterstimmen entspricht durchaus einer Praxis der damaligen Kirchenmusik, doch Mozart wagt sich in der *Zauberflöte* weit darüber hinaus. Der Meister hätte nie solch einfallslose Streicherfiguren wie jene des *Tuba mirum* geschrieben, nie wäre bei ihm die Instrumentation des *Requiem*s so schwer und so undurchsichtig ausgefallen. Im *Osanna in excelsis* hätte er sich niemals mit einem dermaßen stümperhaften Fugato zufriedengegeben, das in der Fassung Süßmayrs deshalb so unbeholfen klingt, weil dieser es allzu schnell ablaufen lässt. Ebenso wenig wäre Wolfgang auf die Idee gekommen, dem *Benedictus* ein überdimensioniertes Instrumentalvorspiel voranzustellen, das überhaupt nicht zum neuen „pathetischen“ Stil passt; in derselben Nummer hätte er die Sonatensatzform weit ausgewogener und doch origineller gehandhabt als Süßmayr. Obwohl die meisten Musikwissenschaftler in ihren Publikationen jene – und wohl auch andere – Defekte der Süßmayr-Ergänzung erkennen und scharf kritisieren, empfehlen sie den ausführenden Musikern dennoch, sich weiterhin mit dieser traditionellen Fassung des *Requiem*s abzufinden. Und dies mit der Begründung, der Ergänzer habe Mozart ja persönlich gekannt. Die Argumentation der Spezialisten lautet wie folgt: Wie können wir überhaupt sicher sein, dass Constanze über die zahlreichen, auf dem Schreibtisch ihres Mannes liegenden „Zettelchen“ schlichtweg gelogen hat? Als ob es nicht darum ginge, wie erfinderisch der Ergänzer mit den Zettelchen umgeht! Eine ehrlichere, weit radikalere Empfehlung an die Interpreten wäre es, alle von Süßmayr neu komponierten Teile (*Sanctus* bis zum Schluss) wegzulassen, um so dem Torso seinen fragmentarischen Charakter zurückzugeben. Man müsste dann nur noch die *Lacrimosa*-Nummer weiterkomponieren – allein das ist ein schwieriges Unterfangen, dessen Verwirklichung sich in keiner der Ergänzungen als vollständig befriedigend erweist. Und man sollte diese *Lacrimosa*-Vertonung, so wie bei Süßmayr, mit einer plagalen Kadenz auf „Amen“ schließen.

Eine Reihe neuer Ergänzungen, allen voran die Fassung von Franz Beyer (1971), versucht durch eine liebevolle Revision der Süßmayr'schen Instrumentierung, oder sogar durch eine radikale Neukomposition aller nicht von Mozart geschriebenen Nummern, über die Enttäuschungen der traditionellen *Requiem*-Ergänzung hinwegzukommen. Dabei müssen fast alle Süßmayr-Elemente aus dem Gedächtnis gelöscht werden: ein wahrhaft heikles Unternehmen! Der Vorteil, nicht unter Zeitdruck zu stehen (was bei Süßmayr ja sehr wohl der Fall war), gleicht in den besten Fällen aber sicher den Nachteil aus, im Unterschied zu diesem nicht in der Nähe des Komponisten gelebt zu haben. Die hier eingespielte Neu-Ergänzung des *Requiem*s, die dem französischen Komponisten Pierre-Henri Dutron zu verdanken ist, bietet elegante, manchmal unerwartete und fantasievolle Lösungen für die durch Süßmayrs Fassung geschaffenen Probleme, ohne Mozarts Assistenten völlig „austreiben“ zu wollen, als ob er ein böser Geist wäre.

Mozarts *Requiem* lässt sich am besten in seiner reinen Torso-Gestalt studieren – das heißt ohne jede spätere, nicht aus der Feder von Mozart stammende Hinzufügung. Seine Liebe zur älteren Musik, die vor allem den Werken Bachs und Händels gilt, sowie seine geradezu protestantisch anmutende Religiosität schwingen schon ab dem ersten Ton des *Introitus* mit. Kein Wunder: Im Thema des *Requiem aeternam*, das Händels *Funeral Anthem for Queen Caroline* (“The ways of Zion do mourn”) entstammt, klingt das lutherische Sterbelied „Wenn mein Stündlein vorhanden ist“ nach. Bei der Vertonung des *Introitus* konnte Mozart nicht wissen, dass der Text des Sterbeliedes für ihn selbst als Omen fungieren sollte. Die Fagotte und die Bassethörner erzeugen einen düsteren Klang, dem bei Mozart nicht nur eine Trauerstimmung, sondern auch eine gewisse Freimaurersymbolik anhaftet: Aus ihm spricht die durch den Tod der Eltern und das Freimaurertum verinnerlichte Religiosität des Komponisten. Niemals wirkt diese Musik eitel oder selbstgefällig: Sie bleibt stets voller Demut, natürlich und schnörkellos, so kompliziert sie in harmonischer beziehungsweise kontrapunktischer Hinsicht auch sein mag. Der Instrumentalsatz gewinnt nie den Vorrang über den textgebundenen Vokalsatz. Dass der Tod Mozart noch vor Vollendung seines *Requiem*s ereilte, ist ein schlimmeres Schicksal als das frühe Ende seines so kurzen Lebens.

RENÉ JACOBS



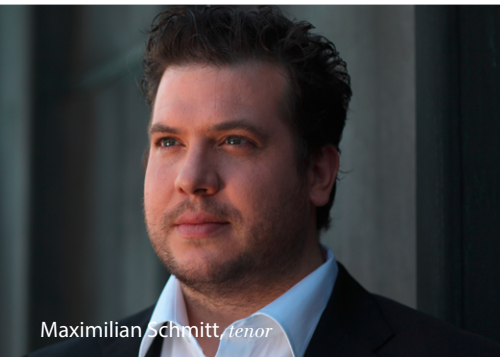
Sophie Karthäuser, *soprano*



Marie-Claude Chappuis, *alto*



René Jacobs, *direction*



Maximilian Schmitt, *tenor*



Johannes Weisser, *bass*



I. Introitus

Requiem aeternam

Seigneur, donne-leur le repos éternel,
que la lumière éternelle brille sur eux.
A toi, ô Dieu ! est dû un hymne dans Sion,
pour toi est accomplie la promesse dans
Jérusalem.
Exauce ma prière,
toute chair viendra à toi !
Seigneur, donne-leur le repos éternel,
et que la lumière éternelle brille sur eux.

Kyrie

Seigneur, prends pitié.
Christ, prends pitié.
Seigneur, prends pitié.

II. Sequenz

Dies irae

Jour de colère, ce jour-là,
qui réduira le monde en cendres ;
David l'atteste, et la Sybille.

Ah ! quelle terreur règnera,
lorsque le Juge apparaîtra
pour tout trancher avec rigueur.

Tuba mirum

La trompette au son terrifiant,
jetant l'appel parmi les tombes,
nous poussera tous devant Dieu.

Ô mort ! ô nature ! interdites,
quand surgira la créature,
tenue de répondre à son Juge !

Le livre achevé sera lu,
où tout se trouve consigné
pour ouvrir le procès du monde.

Lors donc que siégera le Juge,
tout secret se révélera ;
rien ne restera impuni.

Que dirai-je alors, malheureux ?
À quel avocat recourir,
si le juste à peine résiste ?

Rex tremendae

Roi redoutable en majesté,
qui sauve sans prix les élus,
sauve-moi, source de bonté.

Recordare

Rappelle-toi, ô doux Jésus,
que je suis cause de ton œuvre ;
ne me perds pas en ce jour.

I. Introitus

1 | *Requiem aeternam*

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.
Dona eis Domine, dona eis requiem
aeternam
et lux perpetua luceat eis.

2 | *Kyrie*

Kyrie eleison.
Christe eleison.
Kyrie eleison

II. Sequenz

3 | *Dies irae*

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

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

4 | *Tuba mirum*

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

Mors stupebit et natura,
cum resurget creatura,
judicanti responsura

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

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.

I. Introitus

Requiem aeternam

Eternal rest give unto them, O Lord,
and let perpetual light shine upon them.
A hymn, O God, becometh Thee in Sion;
and a vow shall be paid to Thee in Jerusalem:
hear my prayer;
all flesh shall come to Thee.
Give unto them, O Lord, eternal rest give unto
them,
and let perpetual light shine upon them.

Kyrie

Lord, have mercy.
Christ, have mercy.
Lord, have mercy.

II. Sequenz

Dies irae

Day of wrath, O day of mourning,
See fulfilled the prophets' warning:
Heaven and earth in ashes bruning.

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.

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 defend us.

Recordare

Think, good Jesu, my salvation
Caused Thy wondrous Incarnation.
Leave not me to reprobation.

I. Introitus

Requiem aeternam

Herr, gib ihnen die ewige Ruhe,
und das ewige Licht leuchte ihnen.
Dir, Gott, gebühret Lobgesang auf Sion,
und dir entrichtet man Gelübde in Jerusalem.
Erhöre mein Gebet,
zu dir kommt alles Fleisch.
Gib ihnen, Herr, gib ihnen die ewige Ruhe,
und das ewige Licht leuchte ihnen.

Kyrie

Herr, erbarme dich unser.
Christus, erbarme dich unser.
Herr, erbarme dich unser.

II. Sequenz

Dies irae

Tag des Zornes, Tag der Zähnen,
Wird die Welt in Asche kehren,
Wie Sibyll' und David lehren.

Welches Zagen, welches Beben,
Wenn, zu richten alles Leben,
Sich der Richter wird erheben!

Tuba mirum

Laut wird die Posaune klingen,
Durch der Erde Gräber dringen,
Hin zum Throne alle zwingen.

Tod, Natur mit Staunen sehen
Dann die Kreatur erstehen,
Um zu Rechenschaft zu gehen.

Und das Buch wird aufgeschlagen,
Drin ist alles eingetragen,
Welt, daraus dich anzuklagen!

Sitzt der Richter dann, zu richten,
Wird sich das Verborgne lichten,
Nichts kann vor der Strafe flüchten.

Ach, was werd' ich Armer sagen,
Welchen Anwalt mir erfragen,
Wo Gerechte selber zagen?

Rex tremendae

Herr, dem sich der Weltkreis beuget,
Der aus Gnade Gnad' erzeiget,
Rette mich, zur Huld geneiget.

Recordare

Denk, o Jesu, der Beschwerden,
Die um mich du trugst auf Erden
Laß mich nicht zuschanden werden!

Ta fatigue à me chercher,
ta croix pour me racheter :
qu'un tel labeur ne soit pas vain !

Juste arbitre du châtiment,
accorde-moi grâce et pardon
avant le jour de reddition.
Comme un coupable je gémis ;
j'ai péché, mon front en rougit ;
épargne-moi qui te supplie.

Tu as absous Marie,
et entendu le bon larron ;
tu m'as donné l'espérance.

Mes prières ne sont pas dignes,
mais sois bon, toi qui l'es :
que j'échappe au feu éternel !

Place-moi parmi les brebis ;
d'avec les boucs sépare-moi,
en me plaçant du côté droit.

Confutatis

Les maudits par toi confondus,
aux âpres flammes condamnés,
mande-moi parmi les élus.

Prosterné, suppliant, je prie,
le cœur broyé comme une cendre ;
prends en main mon sort suprême.

Lacrimosa

Jour de larmes que ce jour-là,
quand de la cendre
surgira l'homme coupable, face au Juge !

Pardonne-lui donc, ô mon Dieu ;
et toi, Seigneur, doux Jésus,
donne-leur le repos. Amen.

III. Offertorium

Domine Jesu Christe

Seigneur Jésus-Christ, Roi de gloire,
délivre les âmes de tous les fidèles défunts
des peines de l'enfer
et des profondeurs de l'abîme.
Délivre-les de la gueule du lion,
qu'elles ne soient pas englouties par le Tartare,
qu'elles ne tombent dans les ténèbres.
Mais que saint Michel
les introduise dans la lumière sainte
qu'autrefois tu promis à Abraham
et à sa descendance.

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.

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

7 | *Confutatis*

Confutatis maledictis,
flammis acribus 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 Jesu Domine,
dona eis requiem. Amen.

III. Offertorium

9 | *Domine Jesu Christe*

Domine Jesu Christe, Rex gloriae,
libera animas omnium fidelium
defunctorum
de poenis inferni,
et de profundo lacu.
Libera eas, de ore leonis,
ne absorbeat Tartarus,
ne cadant in obscurum :
sed signifer sanctus Michael
repraesentet eas in lucem sanctam :
Quam olim Abrahae promisisti,
et semini ejus.

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 suppliant groaning.

Thou the sinful woman savedst,
Thou the dying thief forgavest,
And to me a hope vouchsafest.

Worthless are my prayers and sighing;
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.

Confutatis

While 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.

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 Thy eternal rest.

III. Offertorium

Domine Jesu Christe

O Lord Jesus Christ, King of glory,
deliver the souls of all the faithful departed
from the pains of hell,
and from the deep pit:
Deliver them from the lion's mouth,
that hell may not swallow them up,
and may they not fall into darkness:
but may the holy standard-bearer Michael
lead them into the holy Light:
which You promised to Abraham
and to his seed of old.

Bist, mich suchend, müd' gegangen,
Mir zum Heil am Kreuz gehangen:
Laß solch Mühen Frucht erlangen.

Strenger Richter aller Sünden,
Laß mich hier Verzeihung finden,
Eh' der Hoffnung Tage schwinden.
Seufzend steh' ich, schuldbehangen,
Schamrot glühen meine Wangen:
Laß, ach laß mich Gnad' erlangen!

Du, der einst vergabst Marien,
Und dem Schächer hast verziehen,
Hast auch Hoffnung mir verliehen.

Zwar nicht würdig ist mein Flehen,
Doch aus Gnaden laß geschehen,
Daß ich mög' der Höll' entgehen.

Bei den Schafen Platz bereite
Und mich von der Böcken scheidet,
Stellend mich zur rechten Seite.

Confutatis

Stürzen hin die Maledikten,
Die der Flammengut geweihten,
Ruf mich mit den Benedikten.

Mit zerknirschem Herzen wende
Flehend ich zu dir die Hände:
Trage Sorge für mein Ende.

Lacrimosa

Tränenreich der Tag wird werden,
Wann der Mensch vom Staub der Erde
Zum Gericht sich wird erheben.

Woll' ihm dann, o Gott, vergeben!
Milder Jesu, Heiland du,
Schenke allen ew'ge Ruh'!

III. Offertorium

Domine Jesu Christe

Herr Jesus Christus, König der Herrlichkeit,
erlöse die Seelen aller abgestorbenen Gläubigen
von den Strafen der Hölle
und von dem tiefen Abgrund;
befreie sie aus dem Rachen des Löwen,
daß die Tiefe sie nicht verschlinge,
daß sie nicht in die Finsternis stürzen,
sondern es führe sie Bannerträger,
der heilige Erzengel Michael, zum heiligen Licht,
das du einst Abraham und seinen Nachkommen
verheißen hast.

Hostias

Nous t'offrons, Seigneur, ces hosties, ces prières de louange.
Accueille-les pour ces âmes dont nous rappelons aujourd'hui le souvenir.
Fais en sorte, Seigneur, qu'elles passent de la mort à la vie.
Qu'autrefois tu promis à Abraham...

IV. Ordinario

Sanctus

Saint est le Seigneur, le Dieu des cohortes célestes.
Les cieux et la terre sont remplis de ta 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 efface les péchés du monde,
donne-leur le repos éternel.

V. Communio

Lux aeterna

Que la lumière éternelle brille pour eux,
Seigneur,
parmi tes saints, éternellement, car tu es un Dieu de bonté.
Seigneur, donne-leur le repos éternel,
que la lumière éternelle brille sur eux.

Cum sanctis tuis

Parmi tes saints, durant l'éternité,
parce que tu es bon.

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...

IV. Ordinario

11 | *Sanctus*

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

12 | *Benedictus*

Benedictus qui venit in nomine Domini.
Osanna in excelsis.

13 | *Agnus Dei*

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

V. Communio

14 | *Lux aeterna*

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

15 | *Cum sanctis tuis*

Cum sanctis tuis in aeternum,
quia pius es.

Hostias

We offer to you, O Lord, sacrifices and prayers:
do you receive them in behalf of those souls
whom we commemorate this day:
grant them, O Lord, to pass from death
to that life
which you promised to Abraham...

IV. Ordinario

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
Hosanna in the highest! [Lord.

Agnus Dei

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

V. Communio

Lux aeterna

May light eternal shine upon them, O Lord,
with Thy saints for ever, for Thou art merciful.
Eternal rest grant unto them, O Lord,
and let perpetual light shine upon them,

Cum sanctis tuis

with Thy saints for ever,
for Thou art merciful.

Hostias

Opfer und Bitten bringen wir dir da, o Herr, zum Lobe;
nimm sie an für jene Seelen,
deren Andenken wir heute begehen;
laß sie, o Herr, vom Tode übergehen zum Leben,
das du einst dem Abraham...

IV. Ordinario

Sanctus

Heilig ist der Herr, Gott der Heerscharen.
Himmel und Erde sind erfüllt von deiner Herrlichkeit.
Hosanna in der Höhe.

Benedictus

Hochgelobt sei, der da kommt im Namen des Herrn.
Hosanna in der Höhe.

Agnus Dei

Lamm Gottes,
du nimmst hinweg die Sünden der Welt,
gib ihnen die ewige Ruhe.

V. Communio

Lux aeterna

Das ewige Licht leuchte ihnen, Herr,
bei deinen Heiligen in Ewigkeit: denn du bist mild.
Herr, gib ihnen die ewige Ruhe,
und das ewige Licht leuchte ihnen,

Cum sanctis tuis

bei deinen Heiligen in Ewigkeit:
denn du bist mild.



Couverture de l'édition vinyle (novembre 2017)

Le *Requiem* de Wolfgang Amadeus Mozart fait sans nul doute partie des classiques de l'histoire de la musique enregistrée. Dans cette consécration, deux éléments entrent naturellement en ligne de compte : la légende qui entoure la création de l'œuvre et les diverses tentatives visant à compléter cette composition esquissée par le génial compositeur juste avant de mourir. Le nouvel enregistrement que nous vous proposons de découvrir offre lui aussi sur cette question une démarche à la fois inédite et captivante. Avant même qu'on ne commence le moindre travail en studio, les producteurs ont exprimé le souhait qu'en plus de l'enregistrement "habituel", respectueux des standards actuels quant à la technique et l'esthétique sonore, soit programmée parallèlement une publication sur disque vinyle. Dans l'accroissement significatif de l'engouement pour ce support, on peut sans doute voir l'expression d'un désir de naturel, la nostalgie d'un idéal sonore du passé, et l'affirmation d'une soif de pureté, indépendamment du fait que ces

paramètres peuvent être définis et appréciés de manière bien différente selon les auditeurs.

Toutefois, une publication discographique reflète également la vision qui sous-tend le projet artistique développé par l'interprète ; cette remarque s'applique d'autant plus lorsqu'il s'agit, comme c'est le cas ici, d'une production réalisée en studio et non d'une captation de concert. Aussi avons-nous décidé d'adopter comme point de départ le principe suivant : le contenu musical doit rester identique pour l'ensemble des formats proposés, du vinyle au CD sans oublier le téléchargement en haute définition. Autrement dit : il s'agit ici d'une version montée selon des critères exclusivement musicaux, que l'équipe technique a élaborée sous la conduite de l'ingénieur du son (votre serviteur) et du directeur artistique (Martin Sauer) en étroite concertation avec les interprètes à partir du matériau brut issu des séances d'enregistrement.

Dans le domaine du son cependant, les formats numériques se distinguent nettement du disque vinyle. Pour les formats numériques, nous avons cherché, en employant 30 micros et des processeurs multi-effets, à créer un panorama sonore capable avant tout de restituer la partition avec clarté tout en se conformant à l'esthétique sonore qui prévaut en 2017. La production d'un 33 tours obéit en effet à des principes tout autres du point de vue des sciences physiques, lorsqu'il s'agit de capter et de graver un contenu musical. Il en résulte une certaine esthétique sonore, volontiers décrite aujourd'hui comme "naturelle", qui a marqué des générations de mélomanes.

Pour rendre justice aux caractéristiques du vinyle, nous avons choisi d'effectuer un mixage spécifique, dont la réalisation s'appuie exclusivement sur les éléments qu'ont captés les micros, au plus près des exigences imposées par cet idéal de "naturel" qui constitue la marque de fabrique du studio *Teldex* de Berlin : ce genre de mixage se réfère explicitement à l'esthétique du *live*. Pour l'essentiel, la prise de son repose ici sur l'emploi d'un système stéréophonique Blumlein avec deux capteurs à gradients de pression, placés durant l'enregistrement au milieu du dispositif musical : contrairement à ce qui se produit en concert, orchestre et chanteurs (chœur + solistes) se faisaient face dans le studio. En apprêtant le couple Blumlein sur leur ligne de séparation, nous sommes parvenus à préserver un équilibre naturel entre forces instrumentales et vocales ; pour accroître la précision de la spatialisation, ce dispositif a été enrichi par des micros additionnels installés à proximité du chœur et des solistes.

Il ne reste plus à l'auditeur de bonne volonté qu'une étape : éprouver ces différences, les explorer jusque dans le moindre détail afin d'apprécier la saveur de l'enregistrement en fonction du *medium* qu'il a choisi de privilégier.

RENÉ MÖLLER
ingénieur du son

Traduction : Bertrand Vacher

The Mozart *Requiem* is unquestionably one of the 'classics' of recording history. Crucial to this, of course, are the myth of the work's genesis and the different approaches to 'completing' the dying genius's composition. In the present recording, moreover, a new and enthralling path has been explored.

Already before the recording, the record company had expressed the wish for a vinyl release, in addition to a 'conventional' recording corresponding to the current state of technology and sound aesthetics. The upsurge of interest in the LP medium is probably best explained by the desire for naturalness, purity and a return to traditional values, however listeners may define and appreciate these parameters for themselves.

However, the recording of a phonogram always represents the artist's desire to fulfil an artistic vision, especially if, as in the case of the present release, it is a studio production and not a live recording of a concert.

For this reason, we have chosen the following approach: the musical content is identical in all release formats, from HighResolution download, by way of CD, to LP; that is, we are speaking of a version edited from a musical perspective, which we in the recording team have derived from the production material in close consultation with the performers.

In terms of sound, however, the digital formats differ significantly from the LP. For the digital formats, we created a sound image with thirty microphones and the use of audio effect devices, whose principal priority is to make the score and its interpretation fully perceptible and which corresponds to current sound aesthetics as of 2017. An LP is subject to different physical laws in the storage and sampling of the musical and technical content. This is what produces the sound aesthetic of the medium, so often described today as 'natural', which has left its mark on generations of music lovers.

In order to do full justice to this LP medium, we decided to create a completely separate mix, which is based exclusively on microphone signals and is certainly closest to the naturalness of the actual moment of recording in the Teldex Studio – in that respect, this type of mix is indebted to the aesthetics of 'direct-to-disc' recording. For the most part, the sound is based on a Blumlein main microphone system with two crossed figure-of-eight microphones placed in the middle of the musical events during the recording sessions: unlike a concert performance, the orchestra and the chorus/vocal soloists were positioned facing each other in the studio. By placing the Blumlein system at a suitable distance, we achieved a natural vocal/instrumental balance which, for the sake of intelligibility, was enriched by direct microphone signals from the chorus and soloists. It only remains for interested listeners to experience, explore and enjoy these differences from one medium to another.

RENÉ MÖLLER

Translation: Charles Johnston

Das *Requiem* von W.A. Mozart gehört unbestritten zu den „Klassikern“ der Tonträgergeschichte. Natürlich steht dabei der Entstehungs-Mythos und die unterschiedlichen Herangehensweisen einer „Vervollständigung“ des Werkes des sterbenden Genies im Vordergrund. Auch in der vorliegenden neuen Aufnahme wird wieder ein neuer spannender Weg beschritten.

Bereits vor der Aufnahme gab es von Seiten des Produzenten den Wunsch, neben einer „konventionellen“ Aufnahme, die dem aktuellen Stand der Technik und Klangästhetik entspricht, eine Veröffentlichung auf Vinyl mit einzuplanen. Der Aufschwung des Mediums LP lässt sich wohl am ehesten mit dem Wunsch nach Natürlichkeit, Rückbesinnung und Reinheit erklären, wie auch immer der Hörer diese Parameter für sich definieren und genießen mag.

Eine Tonträger-Veröffentlichung bildet aber immer auch den Wunsch des Interpreten nach der Verwirklichung einer künstlerischen Vision ab, umso mehr wenn es sich wie bei der vorliegenden Veröffentlichung um eine Studio-Produktion handelt und nicht um einen Konzertmitschnitt. Daher haben wir uns für folgenden Ansatz entschieden: Der musikalische Inhalt ist in allen Veröffentlichungsformaten von HighResolution-download über CD bis hin zur LP identisch, das heißt es handelt sich hier um eine nach musikalischen Gesichtspunkten geschnittenen Fassung, die wir Tonmeister in enger Abstimmung mit den Interpreten aus dem Produktionsmaterial erstellt haben.

In klanglicher Hinsicht jedoch unterscheiden sich die digitalen Formate deutlich von der LP. Für die digitalen Formate haben wir mit 30 Mikrofonen und dem Einsatz von Effektgeräten eine Klangillusion geschaffen, die in erster Linie dem Hörbarmachen der Partitur und der Interpretation verpflichtet ist und zudem unserer Klangästhetik des Jahres 2017 entspricht. Eine LP unterliegt physikalisch anderen Gesetzmäßigkeiten in der Speicherung und Abtastung des musikalisch-technischen Inhalts. Daraus resultiert die heute so gerne als natürlich charakterisierte Klangästhetik des Mediums, die Generationen von Musikliebhabern geprägt hat.

Um dem gerecht zu werden, haben wir uns entschieden, dafür eine völlig eigene Mischung zu erstellen, die ausschließlich auf Mikrofonensignalen beruht und sicherlich der Natürlichkeit des Aufnahmementes im Teldex-Studio am nächsten kommt – damit ist diese Art der Mischung der Ästhetik des Direktschnitts verpflichtet. Zum allergrößten Teil basiert der Klang auf einem Blumlein-Hauptmikrofon-System mit zwei reinen Druckgradienten-Empfängern, platziert in der Mitte des musikalischen Geschehens bei der Aufnahme: Anders als bei einer Konzertaufführung standen sich Orchester und Chor/Gesangssolisten im Studio gegenüber. Durch Platzierung des Blumlein-Systems in entsprechender Entfernung ist uns eine natürliche vokal/instrumental-Balance gelungen, die um der Verständlichkeit willen mit direkten Mikrofonensignalen von Chor und Solisten angereichert wurde.

Es bleibt nun dem geneigten Hörer, diese Unterschiede zu erfahren, zu ergründen und dem Medium entsprechend zu genießen.

RENÉ MÖLLER

Übersetzung: Irène Weber-Froboese

Mozart - René Jacobs - discography

Also available digitally / Disponible également en version digitale

Le nozze di Figaro

V. Gens, P. Ciofi, A. Kirchschlager
L. Regazzo, S. Keenlyside, M. McLaughlin
K. van Rensburg, A. Abete, N. Rial
Collegium Vocale Gent
Concerto Köln
3 CD HMC 901818.20



La finta Giardiniera

S. Karthäuser, J. Ovenden, A. Penda
M.C. Chappuis, N. Rivenq, S. Im, M. Nagy
Freiburger Barockorchester
3 CD HMC 902126.28



Don Giovanni

J. Weisser, L. Regazzo, A. Penda
O. Pasichnyk, K. Tarver
S. Im, N. Borchev, A. Guerzoni
RIAS Kammerchor
Freiburger Barockorchester
3 CD HMC 901964.66

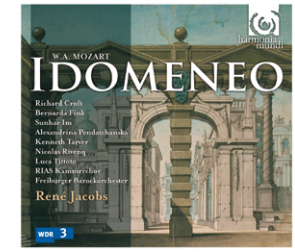


La clemenza di Tito

M. Padmore, A. Penda, B. Fink
M.C. Chappuis, S. Im, S. Foresti
RIAS Kammerchor
Freiburger Barockorchester
2 CD HMC 901923.24

Idomeneo, re di Creta

R. Croft, B. Fink, S. Im, A. Penda
K. Tarver, N. Rivenq, L. Tittoto
RIAS Kammerchor
Freiburger Barockorchester
3 CD + DVD HMC 902036.38



Così fan tutte

V. Gens, B. Fink, W. Gura
M. Boone, G. Oddone, P. Spagnoli
Concerto Köln
3 CD HM 901663.65



Die Zauberflöte

D. Behle, M. Petersen, D. Schmutzhard
S. Im, A.K. Kaappola
M. Fink, K. Azesberger, I. Kalna
A. Grevelius, I. Druet, K. Wolff
RIAS Kammerchor
Akademie für Alte Musik Berlin
3 CD HMC 902068.70



Die Entführung aus dem Serail

R. Johannsen, M. Eriksmoen, M. Schmitt
J. Prégardien, D. Ivashchenko, C. Obonya
RIAS Kammerchor
Akademie für Alte Musik Berlin
2 CD HMC 902214.15

BIBLIOGRAPHIE

- Volkmar Braunbehrens, *Mozart in Wien*, Piper, München & Zürich, 1986.
- Alfred Einstein, *Mozart: sein Charakter, sein Werk*, 2. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 2006 ;
traduit en français par Jacques Delalande sous le titre *Mozart, l'homme et l'œuvre*,
Gallimard, Paris, 1954 (nouvelle édition, 1991).
- Hartmut Schick, *Das „Requiem“ d-Moll KV 626* in Silke Leopold, *Mozart-Handbuch*,
Bärenreiter, Kassel, 2005, p. 240-247.
- Christoph Wolff, *Mozarts Requiem. Geschichte, Musik, Dokumente. Partitur des Fragments*,
München DTV 1991.
- Christoph Wolff, *Vor der Pforte meines Glückes. Mozart im Dienst des Kaisers (1788-91)*,
Bärenreiter, Kassel, 2013.



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, F-13200 Arles © 2017

Enregistrement 17-18 juillet 2017, Teldex Studio, Berlin

Direction artistique : Martin Sauer

Prise de son : René Möller, Teldex Studio

Montage : Wolfgang Schiefermair, Teldex Studio

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Page 1 : Godfried Schalcken, *Homme lisant à la lueur d'une bougie*, (détail)

Madrid, Museo del Prado, akg-images

Photo Pierre-Henri Dutron : Jean-Baptiste Millot

Photos Sophie Karthäuser, René Jacobs : Molina Visuals

Photos de l'enregistrement : Antoine Planchot

Maquette Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com

HMM 902291