



Fauré Requiem • Duruflé Requiem



CORYDON  
SINGERS

ENGLISH  
CHAMBER  
ORCHESTRA

MATTHEW  
BEST

MARY SEERS  
ANN MURRAY

THOMAS  
ALLEN

MICHAEL  
GEORGE

hyperion



# GABRIEL FAURÉ (1845–1924)

	<b>Requiem</b> Op 48 (1893 version) .....	[36'18]
1	Introit and Kyrie .....	[6'13]
2	Offertoire .....	MICHAEL GEORGE baritone [8'37]
3	Sanctus .....	[3'09]
4	Pie Jesu .....	MARY SEERS soprano [3'56]
5	Agnus Dei .....	[5'40]
6	Libera me .....	MICHAEL GEORGE baritone [4'36]
7	In Paradisum .....	[3'28]

# MAURICE DURUFLÉ (1902–1986)

	<b>Requiem</b> (third version) .....	[41'26]
8	Introit – .....	[3'48]
9	Kyrie .....	[3'54]
10	Domine Jesu Christe .....	THOMAS ALLEN baritone [9'04]
11	Sanctus .....	[3'21]
12	Pie Jesu .....	ANN MURRAY soprano, CHARLES TUNNELL cello [3'54]
13	Agnus Dei .....	[3'48]
14	Lux aeterna .....	[4'01]
15	Libera me .....	THOMAS ALLEN baritone [5'57]
16	In Paradisum .....	[3'02]

CORYDON SINGERS

ENGLISH CHAMBER ORCHESTRA


JOHN SCOTT (FAURÉ), THOMAS TROTTER (DURUFLÉ) ORGAN

MATTHEW BEST CONDUCTOR



## CONTENTS

ENGLISH	<i>page 4</i>
Sung texts and translation	<i>page 8</i>
FRANÇAIS	<i>page 10</i>
DEUTSCH	<i>Seite 14</i>



UNDERSTANDABLY, THE SUBJECT OF DEATH has tended to inspire composers to give of their best, particularly when writing major works such as settings of the Requiem Mass—the solemn liturgy sung in the Roman Catholic Church to honour the departed, to plead for merciful consideration of their sins and to ask for rest for their immortal souls (the Latin word ‘requiem’, indeed, is best translated as ‘rest’).

There have been many settings of the Requiem text since the Gregorian plainsong version found in the *Liber Usualis*. Over forty are known to have been written up to the end of the sixteenth century, the most well-known ones being those by Ockeghem (the earliest surviving polyphonic setting, an earlier one by Dufay having been lost), Lassus (who wrote two), Palestrina and Victoria, whose 1605 *Officium defunctorum* is generally considered to be the last, and supreme, setting in the polyphonic style. In the Classical and Romantic periods many hundreds of composers set the text. Mozart, Berlioz, Verdi and Dvořák are perhaps the best known of these but the list also includes J C Bach, Michael Haydn and Leopold Mozart, as well as Cherubini (two, one being for the anniversary of the execution of Louis XVI), Paisiello, Hasse, Jommelli, Campra, Cimarosa, Meyerbeer, Liszt, Donizetti, Gounod, Saint-Saëns, Suppé and Bruckner (an early and immature piece). There was even a Requiem written for Mozart by Antonio Rosetti. The best-known settings of the twentieth century are probably those by Duruflé, Ligeti, Frank Martin and John Rutter.

The title ‘Requiem’ has also been given to works dealing with the subject of death though not in fact settings of the traditional liturgical text. Instances of this are Brahms’s *A German Requiem* (using passages from the Bible), Britten’s *War Requiem* (using the traditional text interspersed with the work of English war poets) and *Sinfonia da Requiem* (written for orchestra), John

Foulds’s *A World Requiem*, Hindemith’s *Requiem* (with words by Walt Whitman) and, from 1972, John Tavener’s *Celtic Requiem* (using liturgical texts, Irish poetry and children’s songs, and intended for the stage).

The style and personality of a composer, also, seems to focus particularly sharply when writing a Requiem Mass: thus Berlioz’s *Grande Messe des Morts* is a remarkable blend of simple, heartfelt tenderness and high romantic drama utilizing vast choral and orchestral forces including four brass bands and a phalanx of percussion; Verdi’s is passionate and fulsome and has been described as his ‘best opera’. Also of interest is the fact that the personality of composers is often reflected in the passages of text to which they have given particular attention, or even which they have omitted altogether. Thus—to take as examples the two best-known French settings—whereas in Berlioz’s massive work the ‘Dies irae’ (Day of Wrath) is a cataclysmic eruption of choral and orchestral force, in Fauré’s serene masterpiece this lengthy sequence appears not at all as a separate section.

Yet another reason, of course, for the high quality of many settings of the Requiem is the fact that they were called into being by the death of someone close to the composer by either blood or temperament. (It is significant that Dvořák’s *Requiem*, for instance, not written for any particular person or event, is not among that composer’s greatest works.) Although a few sketches were made beforehand, most of the *Requiem* by Fauré was composed after the death of his mother on 31 December 1887.

**GABRIEL FAURÉ** was born on 12 May 1845 at Pamiers, in the *département* of Ariège in the south of France. At the age of nine he entered the École Niedermeyer in Paris where he trained as a church musician, receiving a thorough grounding in the plainsong and modal harmony which were to become a feature of his mature style. From



the piano classes held there by Saint-Saëns he acquired a knowledge of contemporary trends in composition. He graduated in 1866 and became in turn organist of St Sulpice and choirmaster (eventually organist as well) of the church of the Madeleine. In 1896 he was appointed Professor of Composition at the Paris Conservatoire, but he tired of his career as organist, choirmaster and private teacher and found fulfilment only at the age of sixty when the Conservatoire made him its Director. He died in Paris on 4 November 1924 at the age of seventy-nine.

In spite of Poulenc's waspish dismissal of Fauré's *Requiem* as 'one of the few things I hate in music', it is indisputably the composer's most popular work. He began to plan it in 1887 when he jotted down some random ideas in a series of pocket-books. These books reveal that the *Requiem* was conceived, and the first part of it written down, in C minor—a tone lower than the three separate versions which were eventually completed. There is a rather pedestrian attempt at a 'Pie Jesu' in A minor (it returns a little too readily and often to its key-note), but Fauré rejected this in favour of the beautiful melody in B flat major which found its way into all the three versions (1888, 1893, 1900).

Among settings of the Requiem Mass, Fauré's is unique. It does not adhere to the time-honoured liturgical text and, as the composer saw death as a gentle release from earthly life, the horrors of the Day of Judgement are almost disregarded. The 'Dies irae', whose torments Verdi represented in the most vivid terms, is reduced to a brief interpolation in the 'Libera me', and the work is serene and contemplative, the text purposely chosen to emphasize the word 'requiem'.


Fauré had no particular reason for writing the *Requiem*, but while it was in the early stages of composition his mother died and the first performance, which took place at the Madeleine on 16 January 1888, was a

timely memorial. Only five movements were ready: 'Introit and Kyrie', 'Sanctus', 'Pie Jesu', 'Agnus Dei' and 'In Paradisum'. The forces required were modest: a mixed choir (with divided tenors and basses), a treble or soprano soloist, and an orchestra comprising lower strings (violas, cellos and double basses), harp, timpani and organ. There is a single violin to play a solo in the 'Sanctus', and the organ part is crucial and continuous.

In 1889 Fauré completed the 'Offertoire' (part of which he later re-used in the ninth of his piano Preludes, Op 103) and revived a 'Libera me' originally written twelve years earlier as an independent piece for baritone and organ. Horns, trumpets and trombones were added to the orchestra, the horns having a particularly important role in the 'Libera me' and an effective fanfare in the 'Sanctus'. A baritone soloist was now needed for both the added sections, and this seven-movement version was presented, again at the Madeleine, on 21 January 1893.

It was not until 12 July 1900 that the third, and final, version of the *Requiem* was performed at the Trocadéro in Paris, with woodwind added to the orchestra and a full body of violins in the 'Sanctus', 'Agnus Dei', 'Libera me' and 'In Paradisum'. But the extent of Fauré's involvement in this final version is unclear. The orchestra has become unwieldy and various liberties have been taken with the scoring, possibly by Fauré's pupil Roger-Ducasse. It is hard to believe that a composer of such fastidious judgement would have given it his approval. The 1893 version recorded here would seem the most convincing compromise.

The work has been described by Jean Chantavoine as 'a paradisaical imagining with no trace of torment or of doubt, scarcely even of mourning'. Temperamentally, Fauré could not tackle a detailed picture of Hell in a 'Dies irae', or portray a terrifying scene of anguish. His primary concern was the beauty of his music. The terrors of the




afterlife are hardly more than touched upon, and the untroubled mood of the final 'In Paradisum' differs from, say, a work like *The Dream of Gerontius* in the absence of any notion of Purgatory. The music of Fauré's *Requiem* evokes comfort, dwelling on the fundamentally good nature present in everything.

For MAURICE DURUFLÉ (1902–1986) composition was a slow, laborious process involving constant revision and impeccable craftsmanship: during sixty years only ten works were published—one fewer than his teacher Paul Dukas, a similarly fastidious perfectionist. Unlike his friend and fellow-student Olivier Messiaen, Duruflé eschewed the avant-garde experimentation that might have resulted in a fashionable new language, choosing instead a retrospective stance, looking to plainsong for his inspiration, and to great French composers—Debussy, Ravel, Fauré and Dukas—for his models. He is known to have felt incapable of adding anything significant to the piano repertory, to have viewed the string quartet with apprehension, and to have envisaged with terror the idea of composing a song after the finished examples of Schubert, Fauré and Debussy. Instead Duruflé composed for his two favourite media, orchestra and organ (he was renowned as a virtuoso organist), and both are united in his largest and most important work, the *Requiem* of 1947.

Duruflé was working on a suite of organ pieces based on plainsong from the Mass for the Dead when the commission for the *Requiem* arrived from his publishers, Durand. The sketches already on his desk proved themselves an ideal starting point, the plainsong becoming the basis of the whole work, unifying it and breathing into it the timelessness and meditative spirituality that are its essence. The model is Fauré's *Requiem*; but this is no mere imitation, rather a reworking within the structure and mood established by the older composer, born of

admiration and respect. Duruflé sets largely the same texts as Fauré (although the division into movements is a little different, and he retains the 'Benedictus') and adopts a similarly restrained approach. Both use a baritone soloist in the 'Domine Jesu Christe' and 'Libera me', and a mezzo-soprano for the 'Pie Jesu'. Duruflé opens the work within the same tonality as Fauré, the 'Offertory' with the same voices, and the 'Pie Jesu' in an identical fashion. The structure of the 'Sanctus' owes a huge debt to Fauré's example, as do the 'Libera me' and 'In Paradisum'—yet the overall effect transcends the possible limitations of such a fine model and gives us something very original.

The strength of Duruflé's composition lies in its extraordinary fusion of disparate elements—plainsong, liturgical modality, subtle counterpoint, and the sensuous harmonies and refined scoring of Debussy, Ravel and Dukas. Duruflé's often literal use of plainsong melody gives the work a great expressive and rhythmic freedom and results in a natural flow of both text and music. When seated within such colourful tonalities and underpinned with modal harmonies, the emotional impact is heightened, yet somehow the all-pervading tranquillity and spiritual optimism is maintained. The 'Introit' flows smoothly, the plainsong rendered note for note, moving into the imitative entries of the 'Kyrie' and its heartfelt pleas for mercy. In the 'Domine Jesu Christe' the text is dramatically declaimed by the choir until Saint Michael leads them into the heavenly light and assures them of the promise of peace. The 'Sanctus' takes the form of an instrumental *moto perpetuo* against which the voices are cleverly built into a climax (with orchestra) at 'Hosanna in excelsis', then subsiding, arch-like, to a peaceful conclusion. The 'Pie Jesu' is the physical and emotional centre of the work, a poignant and almost painfully beautiful setting of the plainsong for mezzo-soprano and solo cello,



supported by harmonies rich in seconds and sevenths. The 'Agnus Dei' moves us gently onward, yet without detracting from the atmosphere left by the preceding movement. Duruflé weaves an expressive counter-melody around the plainsong, thus avoiding any dryness of expression without affecting the delicacy of the scoring. More imaginative touches are found in the 'Lux aeterna'—the vocalizing of the lower voices beneath the sopranos, and the unison chanting of 'Requiem aeternam' over changing chords. The 'Libera me' brings lengthier development, and the dramatic climax of the whole work with the 'Dies illa'; the last 'Libera me', like Fauré's, is sung in unison to end the movement. The final movement, 'In Paradisum', is an exquisite creation; the opening chords form an ethereal mist from which the sopranos emerge, finally at peace. The sensuous chords of the full choir add to the spiritual tranquillity, and the last chord, an unresolved dominant ninth, evaporates into eternity.

Duruflé twice rescored his *Requiem*, and it is the so-called 'middle version', published in 1961, that is recorded here. It was Duruflé's last revision of the work and involves a reduction of the full orchestral score to singers, organ and a quintet of strings, with optional parts for one harp, two or three trumpets, and two, three or

four timpani (in order of priority). In his preface to this reduced score Duruflé gives the following reasons for his revisions:

In practice it is rarely possible to assemble the full orchestra, choruses and organ in a church. The alternative, the reduction for solo organ (and choir), may prove inadequate in certain parts of the *Requiem* where the expressive timbre of the strings is needed. This intermediate version gives scope for the organ part to be incorporated in the texture or juxtaposed with other instruments.

In many ways this is the best version of Duruflé's *Requiem*, preserving as it does the intimacy of the organ-only score and also the expressive and dramatic possibilities of the full orchestral score. Duruflé's dynamic markings were chosen with a string section of twenty-two players in mind, as he considered this size to give the optimum balance of forces. The composer's recommendation has been followed for this recording, and the forces used are a string group of twenty-two (6-6-4-4-2), organ, harp, three trumpets and timpani. In addition, Duruflé specifies three points (in 'Domine Jesu Christe', 'Libera me' and 'In Paradisum') where a smaller group of sopranos is preferable, and these suggestions have also been adopted here.



### **Introit and Kyrie**

- [1] **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.  
Kyrie eleison. Christe eleison. Kyrie eleison.

### **Offertoire**

- [2] O Domine Jesu Christe, rex gloriae,  
libera animas defunctorum de poenis inferni,  
et de profundo lacu, de ore leonis;  
ne absorbeat tartarus, ne cadant in obscurum.  
  
Hostias et preces tibi, Domine, laudis offerimus.  
Tu suscipe pro animabus illis,  
quarum hodie memoriam facimus.  
Fac eas, Domine, de morte transire ad vitam,  
quam olim Abrahae promisisti et semini eius. Amen.

- [3] **Sanctus**, Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth.  
Pleni sunt coeli et terra gloria tua.  
Hosanna in excelsis.

- [4] **Pie Jesu**, Domine, dona eis requiem sempiternam.

- [5] **Agnus Dei**, qui tollis peccata mundi,  
dona eis requiem sempiternam.  
  
Lux aeterna luceat eis, Domine:  
cum sanctis tuis in aeternum, quia pius es.  
Requiem aeternam dona eis, Domine,  
et lux perpetua luceat eis.

- [6] **Libera me**, Domine, de morte aeterna,  
in die illa tremenda:  
Quando coeli movendi sunt et terra  
dum veneris judicare saeculum per ignem.  
  
Tremens factus sum ego et timeo,  
dum discussio venerit, atque ventura ira.  
Dies illa, dies irae, calamitatis et miseriae,  
dies magna et amara valde.  
Requiem aeternam dona eis, Domine,  
et lux perpetua luceat eis.

*Rest eternal give them, Lord,  
and may light perpetual lighten them.  
A hymn is fitting for you, God in Zion,  
and a vow will be paid to you in Jerusalem.  
Hear my prayer: to you all flesh will come.  
Lord, have mercy. Christ, have mercy. Lord, have mercy.*

*Lord Jesus Christ, king of glory,  
free the souls of the dead from the pains of hell,  
and from the deep lake, from the mouth of the lion;  
so that hell does not engulf them, and they fall not into darkness.*

*Sacrifices and prayers of praise we offer to you, Lord.  
Receive them for the sake of those souls  
whom today we commemorate.  
Make them, Lord, cross from death to life,  
as you once promised to Abraham and his progeny. Amen.*

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

*Blessed Jesus, Lord, give them rest eternal.*

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

*May light eternal lighten them, Lord:  
with your saints for ever, for you are blessed.  
Rest eternal give them, Lord,  
and may light perpetual lighten them.*

*Free me, Lord, from eternal death,  
on that terrifying day:  
when the heavens shall be moved and the earth,  
when you will come to judge the age in the fire.*

*I am made to tremble and am afraid,  
when the trial will come, and the ensuing anger.  
That day, a day of anger, of disaster and of misery,  
a great day, and one truly bitter.  
Give them rest eternal, Lord,  
and let light perpetual lighten them.*



**7** **In paradisum** deducant [te] angeli:  
in tuo adventu suscipiant te martyres,  
et perducant te in civitatem sanctam Jerusalem.  
Chorus angelorum te suscipiat,  
et cum Lazaro quondam paupere  
aeternam habeas requiem.

**8** **Introit** see track **1**

**9** **Kyrie** see track **1**

**10** **Domine Jesu Christe**, rex gloriae,  
libera animas omnium fidelium defunctorum  
de poenis inferni et de profundo lacu;  
libera eas de ore leonis  
ne absorbeat eas tartarus,  
ne cadant in obscurum.  
Sed signifer sanctus Michael  
repraesentet eas in lucem sanctam.  
Quam olim Abrahae promisisti et semini eius.

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

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

Benedictus qui venit in nomine Domini.  
Hosanna in excelsis.

**12** **Pie Jesu** see track **4**

**13** **Agnus Dei** see track **5**

**14** **Lux aeterna** see track **5**

**15** **Libera me** see track **6**

**16** **In paradisum** see track **7**

*May the angels lead you into Paradise:  
at your arrival may the martyrs welcome you  
and lead you into the holy city of Jerusalem.  
May the chorus of angels welcome you  
and, with Lazarus, once a pauper,  
may you have eternal rest.*

*Lord Jesus Christ, king of glory,  
free the souls of all the faithful dead  
from the pains of hell and from the deep lake;  
free them from the mouth of the lion  
so that Tartarus does not engulf them,  
so that they do not fall into darkness.  
But may the standard-bearer, holy Michael,  
lead them into the holy light.  
As you once promised to Abraham and his progeny.*

*Sacrifices and prayers of praise we offer to you, Lord.  
Receive them for the sake of those souls  
whom today we commemorate.  
Make them, Lord, cross from death to life,  
as you once promised to Abraham and his progeny.*

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

*Blessed is he who comes in the name of the Lord.  
Hosanna in the highest.*

Recorded on 4, 5 October 1985 (Duruflé) and 20, 21 November 1987 (Fauré)  
Recording Engineer ANTONY HOWELL  
Recording Producer MARK BROWN  
Executive Producer EDWARD PERRY  
© Hyperion Records Ltd, London, MCMLXXXVI (Duruflé), MCMLXXXIX (Fauré)  
© Hyperion Records Ltd, London, MCMXCVIII

Front illustration: *The interior of Sens Cathedral* (1874)  
by Jean-Baptiste Camille Corot (1796–1875)

**L**A MORT a, de manière compréhensible, toujours incité les compositeurs à donner le meilleur d'eux-mêmes, surtout lorsqu'il s'agit d'œuvres majeures comme des mises en musique de la messe de Requiem—la liturgie solennelle chantée dans l'Église catholique romaine en l'honneur des défunts, pour implorer une considération miséricordieuse de leurs péchés et pour demander le repos de leurs âmes immortelles (« repos » étant, en effet, la meilleure traduction du mot latin « requiem »).

De nombreuses mises en musique du texte du Requiem suivirent la version en plain-chant grégorienne du *Liber Usualis* et une quarantaine de versions, au moins, furent composées jusqu'à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle—les plus célèbres étant celles d'Ockeghem (la toute première mise en musique survivante, celle, antérieure, de Dufay, ayant été perdue), de Lassus (qui en écrivit deux), de Palestrina et de Victoria, dont l'*Officium defunctorum* (1605) est généralement considéré comme la mise en musique polyphonique ultime, surpême. Les périodes classique et romantique virent des centaines de compositeurs mettre ce même texte en musique. Mozart, Berlioz, Verdi et Dvořák sont peut-être les plus connus, mais n'oublions pas J.C. Bach, Michael Haydn et Leopold Mozart, ainsi que Cherubini (auteur de deux requiem, dont un pour l'anniversaire de l'exécution de Louis XVI), Paisiello, Hasse, Jommelli, Campra, Cimarosa, Meyerbeer, Liszt, Donizetti, Gounod, Saint-Saëns, Suppé et Bruckner (une pièce précoce et immature). Il y eut même un requiem écrit par Antonio Rosetti à l'intention de Mozart. Les plus célèbres mises en musique du XX<sup>e</sup> siècle sont probablement celles de Duruflé, Ligeti, Franck Martin et John Rutter.

Le titre de « Requiem » a également été attribué à des œuvres consacrées à la mort, mais sans être des mises en musique du texte liturgique traditionnel. Ainsi *Un*

*Requiem allemand* de Brahms (utilisant des passages bibliques), le *War Requiem* (émaillant le texte traditionnel d'œuvres de poètes de guerre anglais) et la *Sinfonia da Requiem* (écrite pour orchestre) de Britten, *A World Requiem* de John Foulds, le *Requiem* d'Hindemith (sur un texte de Walt Whitman) et, datant de 1972, le *Celtic Requiem* de John Tavener (destiné à la scène, avec des textes liturgiques, de la poésie irlandaise et des chansons enfantines).

Le style et la personnalité des compositeurs semblent tout particulièrement se concentrer lors de l'écriture d'une messe de Requiem : ainsi la *Grande Messe des Morts* de Berlioz est-elle un remarquable mélange de tendresse simple, sincère, et de grand drame romantique, nécessitant de vastes forces chorales et orchestrales, dont quatre ensembles de cuivres et une phalange de percussions ; celui de Verdi, passionné et expansif, a été décrit comme « son meilleur opéra ». Il vaut aussi de noter que la personnalité des compositeurs se reflète souvent dans les passages textuels auxquels ils ont prêté une attention particulière, ou qu'ils ont carrément omis. Ainsi—et pour parler des deux plus célèbres mises en musique françaises—, l'œuvre massive de Berlioz fait du « Dies irae » (« jour du courroux ») une cataclysmique éruption de force chorale et orchestrale, tandis que le chef-d'œuvre serein de Fauré n'envisage en rien cette très longue séquence sous forme de section séparée.

Il va sans dire que la grande qualité de nombre de mises en musique du Requiem s'explique, en partie, parce qu'elles doivent leur naissance à la mort d'un proche du compositeur, proche par le sang ou par le tempérament. (Il est significatif que le *Requiem* de Dvořák, par exemple, qui ne fut écrit ni pour une personne ni pour un événement particuliers, ne compte pas parmi les meilleures pièces du compositeur.) Et même s'il réalisa quelques esquisses auparavant, Fauré



composa l'essentiel de son *Requiem* après la mort de sa mère, le 31 décembre 1887.

**GABRIEL FAURÉ** naquit le 12 mai 1845, à Pamiers (Ariège). À neuf ans, il entra à l'École Niedermeyer de Paris, où il suivit une formation de musicien d'église et reçut de sérieuses bases en plain-chant et en harmonie modale, futures caractéristiques de son style abouti. Quant aux classes de piano tenues par Saint-Saëns, elles lui permirent d'acquérir une connaissance des courants de composition contemporains. Diplômé en 1866, il fut tour à tour organiste de Saint-Sulpice et maître de chœur (et finalement organiste) de l'église de la Madeleine. En 1896, il fut nommé professeur de composition au Conservatoire de Paris mais, lassé de sa carrière d'organiste, de maître de chœur et de professeur particulier, il ne se réalisa pleinement qu'à sa nomination au poste de directeur du Conservatoire, à soixante ans. Il mourut à Paris, le 4 novembre 1924, à l'âge de soixante-dix-neuf ans.

Bien que Poulenc l'ait méchamment rejeté (« l'une des rares choses que je hais en musique », dit-il à son endroit), le *Requiem* de Fauré est indiscutablement l'œuvre la plus populaire du compositeur. Fauré commença à l'ébaucher en 1887, jetant rapidement quelques idées au hasard, dans une série de calepins qui nous révèlent que le *Requiem* fut conçu, et sa première partie écrite, en ut mineur—un ton plus bas que les trois versions finalement achevées. Il existe une tentative, assez prosaïque, d'un « Pie Jesu » en la mineur (il revient un peu trop facilement et souvent à sa dominante), mais Fauré lui préféra la magnifique mélodie en si bémol majeur présente dans les trois versions (1888, 1893, 1900).

De toutes les mises en musique de la messe de Requiem, celle de Fauré a ceci d'unique qu'elle n'adhère pas au texte liturgique consacré par l'usage ; et le compositeur, voyant la mort comme une douce délivrance de la

vie terrestre, ignore presque les horreurs du Jugement dernier. Le « Dies irae », dont Verdi représenta les tourments dans les termes les plus animés, est réduit à une brève interpolation dans le « Libera me », et l'œuvre est sereine, contemplative, avec un texte choisi à dessein pour mettre l'accent sur le mot « requiem ».

Au départ, Fauré n'avait aucune raison particulière d'écrire le *Requiem* mais, alors qu'il venait juste de commencer à le composer, sa mère mourut, et la première de l'œuvre, qui se déroula à la Madeleine, le 16 janvier 1888, fut un hommage opportun. Seuls cinq mouvements étaient prêts : « Introït et Kyrie », « Sanctus », « Pie Jesu », « Agnus Dei » et « In Paradisum ». Les forces requises étaient modestes, savoir un chœur mixte (avec ténors et basses divisés), un soliste treble ou soprano, et un orchestre comprenant des cordes inférieures (altos, violoncelles et contrebasses), une harpe, des timbales et un orgue. Un seul violon est en outre exigé, pour jouer un solo dans le « Sanctus », cependant que la partie d'orgue est cruciale et continue.

En 1889, Fauré acheva l'« Offertoire » (dont il réutilisa une partie dans le neuvième de ses Préludes pour piano, op.103) et ressuscita un « Libera me », une pièce indépendante écrite douze ans plus tôt pour baryton et orgue. Des cors, trompettes et trombones furent ajoutés à l'orchestre, les cors jouant un rôle particulièrement important dans le « Libera me » et dans l'efficace fanfare du « Sanctus ». Les deux sections ajoutées furent confiées à un soliste baryton, et cette version à sept mouvements fut présentée, à nouveau à la Madeleine, le 21 janvier 1893.

La troisième et dernière version du *Requiem* ne fut pas donnée avant le 12 juillet 1900, au Trocadéro, avec des instruments à vent en bois ajoutés à l'orchestre, plus un ensemble complet de violons dans les « Sanctus », « Agnus Dei », « Libera me » et « In Paradisum ». Mais

l'implication effective de Fauré dans cette version finale est mal définie. L'orchestre est devenu encombrant, et diverses libertés ont été prises avec l'instrumentation, peut-être par l'élève de Fauré, Roger-Ducasse. Difficile de croire qu'un compositeur au jugement aussi tatillon eût approuvé ces choix. La version de 1893, enregistrée ici, semblerait donc le compromis le plus convaincant.

Jean Chantavoine décrit cette œuvre comme « un imaginaire paradisiaque, sans la moindre trace de tourment ou de doute, à peine une trace de deuil ». Son tempérament empêchait Fauré de s'attaquer à un tableau détaillé de l'Enfer dans un « Dies irae », ou de portraiturer une terrifiante scène d'angoisse : il était avant tout intéressé par la beauté de sa musique. Les terreurs de la vie post-mortem ne sont guère plus qu'effleurées et, en l'absence de toute notion de purgatoire, l'atmosphère paisible de l'« In Paradisum » final diffère, disons, d'une œuvre comme *Le Rêve de Gerontius*. La musique du *Requiem* de Fauré évoque le bien-être, qui repose sur la nature, fondamentalement bonne, présente en chaque chose.

Pour **MAURICE DURUFLÉ** (1902–1986), la composition était un processus lent et laborieux, supposant une constante révision et une impeccable maîtrise : en soixante ans, il ne publia que dix œuvres—une de moins que son maître, Paul Dukas, autre perfectionniste méticuleux. Contrairement à son ami et condisciple Olivier Messiaen, Duruflé fuit l'expérimentation avant-gardiste, qui aurait pu engendrer un nouveau langage à la mode, et adopta une attitude rétrospective, puisant son inspiration dans le plain-chant et prenant pour modèles les grands compositeurs français—Debussy, Ravel, Fauré et Dukas. Il se sentait, on le sait, incapable d'ajouter quoi que ce fût au répertoire pianistique, tout en considérant le quatuor à cordes avec appréhension et en envisageant avec terreur l'idée de composer une mélodie après les exemples

achevés de Schubert, Fauré et Debussy. Aussi composa-t-il pour ses deux moyens d'expression favoris, l'orchestre et l'orgue (il était un organiste virtuose de renom), qu'il réunit pour sa plus grande et plus importante œuvre : le *Requiem* de 1947.

Duruflé travaillait à une suite de pièces pour orgue, fondées sur le plain-chant de la Messe des morts, lorsque son éditeur, Durand, lui commanda le *Requiem*. Les esquisses déjà sur son bureau se révélèrent un point de départ idéal et le plain-chant devint la base de toute l'œuvre, l'unifiant et y insufflant la spiritualité intemporelle et méditative qui est son essence. Certes, il prit pour modèle le *Requiem* de Fauré, mais il ne composa pas pour autant une simple imitation, choisissant plutôt—et par admiration, et par respect—de retravailler à l'intérieur de la structure et de l'atmosphère établies par son aîné. Il mit en musique les mêmes textes que Fauré (quoique la division en mouvements diffère légèrement, et qu'il garde le « Benedictus »), avec la même approche retenue. Tous deux recourent à un soliste baryton dans les « Domine Jesu Christe » et « Libera me », et à une voix de mezzo-soprano pour le « Pie Jesu ». Duruflé ouvre l'œuvre dans la même tonalité que Fauré, présente l'« Offertoire » avec les mêmes voix, et conçoit le « Pie Jesu » à l'identique. La structure du « Sanctus » doit, elle aussi, énormément à Fauré, tout comme les « Libera me » et « In Paradisum »—pourtant, l'effet global transcende les limites éventuelles d'un si beau modèle pour nous offrir quelque chose de très original.

La force de la composition de Duruflé réside dans son extraordinaire fusion d'éléments disparates—plain-chant, modalité liturgique et contre-point subtil, mêlés aux harmonies sensuelles et à l'instrumentation raffinée de Debussy, Ravel et Dukas. L'usage souvent littéral de la mélodie du plain-chant confère à l'œuvre une grande liberté expressive et rythmique, qui se traduit par un



écoulement naturel et du texte, et de la musique. Sis dans des tonalités aussi colorées et étayé par des harmonies modales, l'impact émotionnel est rehaussé, même si la tranquillité et l'optimisme spirituel omniprésents trouvent le moyen de se maintenir. L'« Introït » s'écoule doucement, le plain-chant, rendu note pour note, se mouvant jusqu'aux entrées imitatives du « Kyrie », et à ses sincères appels à la miséricorde. Le « Domine Jesu Christe » voit le texte dramatique déclamé par le chœur, jusqu'à ce que saint Michel le conduise à la lumière céleste, et l'assure de la promesse de paix. Le « Sanctus » prend la forme d'un moto perpetuo instrumental contre lequel les voix atteignent intelligemment à un apogée (avec l'orchestre), sur « Hosanna in excelsis », avant de s'évanouir, en arc, jusqu'à une conclusion paisible. Le « Pie Jesu », cœur physique et émotionnel de l'œuvre, est une mise en musique du plain-chant poignante, d'une beauté confinant à la douleur, pour mezzo-soprano et violoncelle solo, soutenue par des harmonies riches en secondes et en septièmes. L'« Agnus Dei » nous entraîne doucement vers l'avant, sans pour autant se départir de l'atmosphère laissée par le mouvement précédent. Duruflé tisse un expressif contre-chant autour du plain-chant, évitant ainsi toute sécheresse d'expression, sans affecter la délicatesse de l'instrumentation. Des touches plus imaginatives émaillent le « Lux aeterna »—tels la vocalise des voix inférieures en dessous des sopranos et le chant à l'unisson de « Requiem aeternam » sur des accords changeants. Le « Libera me » apporte un développement plus long et l'apogée dramatique de toute l'œuvre, avec le « Dies illa » ; le dernier « Libera me » est, comme chez Fauré, chanté à l'unisson jusqu'à la fin du mouvement. Le dernier mouvement, « In Paradisum », est une création exquise, qui voit les accords d'ouverture former une brume éthérée, d'où émergent les sopranos, enfin en paix. Les accords sensuels du chœur au complet

ajoutent à la tranquillité spirituelle, cependant que le dernier accord (une neuvième de dominante non résolue) s'évapore en éternité.

Duruflé refondit à deux reprises l'instrumentation de son *Requiem*, la version enregistrée ici étant la « version médiane », publiée en 1961. Cette révision—la dernière de Duruflé—implique une réduction de la grande partition orchestrale à des chanteurs, un orgue et un quintette de cordes, avec des parties optionnelles pour une harpe, deux ou trois trompettes, et deux, trois ou quatre timbales (par ordre de priorité). Dans sa préface à cette partition réduite, Duruflé explique ainsi les raisons de ses révisions :

Dans la pratique, il est rarement possible de réunir dans une église un orchestre au complet, des chœurs et un orgue. L'autre option, la réduction pour orgue solo (et chœur), peut se révéler inadéquate dans certaines parties du *Requiem*, où le timbre expressif des cordes est nécessaire. Cette version intermédiaire permet que la partie d'orgue soit incorporée à la texture ou juxtaposée à d'autres instruments.

Cette version est, à bien des égards, la meilleure du *Requiem* de Duruflé, qui préserve l'intimité de l'instrumentation d'un orgue seul, mais aussi les possibilités expressives et dramatiques de la grande partition orchestrale. Duruflé choisit les marques dynamiques en pensant à une section de cordes dotée de vingt-deux instrumentistes, cet effectif procurant, à ses yeux, l'équilibre de forces optimum. Nous nous sommes conformés à cette recommandation et avons utilisé vingt-deux cordes (6-6-4-4-2), un orgue, une harpe, trois trompettes et des timbales. Duruflé spécifie également, en trois endroits (dans les « Domine Jesu Christe », « Libera me » et « In Paradisum »), sa préférence pour un groupe de sopranos moindre—autant de suggestions retenues ici.

Traduction HYPERION

**V**ERSTÄNDLICHERWEISE neigt das Thema des Todes dazu, Komponisten zu ihrem Besten zu inspirieren—ganz besonders wenn es um größere Werke wie die Vertonung des Requiem geht—den feierlichen Texten der Totenmesse, die in der römisch-katholischen Kirche gesungen werden, um die Verstorbenen zu ehren, Gnade für ihre Sünden zu erleben und um Ruhe für ihre unsterblichen Seelen zu bitten.

Der Text der Totenmesse ist seit der Cantus-planus-Version, die wir im *Liber Usualis* finden, viele Male vertont worden. Man weiß, daß bis zum Ende des sechzehnten Jahrhunderts über vierzig geschrieben wurden, von denen die bekanntesten die Vertonungen von Ockeghem (die früheste noch existente polyphonische Vertonung, da eine frühere von Dufay verloren ging), Lassus (der zwei schrieb, Palestrina und Victoria, dessen *Officium defunctorum* im allgemeinen als die letzte und erhabenste Vertonung im polyphonischen Stil gilt. Während der Klassik und Romantik vertonten viele Hunderte von Komponisten den Text. Mozart, Berlioz, Verdi und Dvořák sind vielleicht die bekanntesten unter ihnen. Auf der Liste finden wir jedoch auch J.C. Bach, Michael Haydn und Leopold Mozart sowie Cherubini, Paisiello, Hasse, Jommelli, Campra, Cimarosa, Meyerbeer, Liszt, Donizetti, Gounod, Saint-Saëns, Suppé und Bruckner (ein frühes und unreifes Stück). Es gab sogar ein Requiem für Mozart, das von Antonio Rosetti geschrieben war. Die bekanntesten Vertonungen des zwanzigsten Jahrhunderts sind wahrscheinlich die von Duruflé, Ligeti, Frank Martin und John Rutter.

Stil und Persönlichkeit des Komponisten scheinen sich beim Schreiben einer Requiemmesse auch besonders stark zu fokussieren: Daher ist Berlioz' *Grande Messe des Morts* eine bemerkenswerte Mischung aus einfacher, tief empfundener Zärtlichkeit und hoher romantischer Tragik, für die riesige Chor- und Orchesterkontingente

eingesetzt werden, zu denen vier Blaskapellen und eine Phalanx von Schlagzeugern zählt; Verdis ist leidenschaftlich und übertrieben und wurde als seine „beste Oper“ beschrieben. Ebenfalls von Interesse ist die Tatsache, daß die Persönlichkeit des Komponisten sich häufig in den Textpassagen widerspiegelt, dem er besondere Aufmerksamkeit geschenkt hat oder die er ganz ausgelassen hat—um die beiden bekanntesten französischen Vertonungen als Beispiele heranzuziehen—ist Berlioz' massives Werk „Dies irae“ (Tag des Zorns) ein umwälzender Ausbruch von Chor- und Orchesterstärke, während in Faurés ruhigem Meisterstück diese lange Sequenz überhaupt nicht als separater Abschnitt auftaucht.

Noch ein weiterer Grund für die hohe Qualität der vielen Requiemvertonungen ist die Tatsache, daß sie aufgrund des Todes eines dem Komponisten bluts- oder wesensverwandten nahestehenden Menschen ins Leben gerufen werden. Obgleich er vorher schon einige Skizzen angefertigt hatte, schrieb Fauré den größten Teil seines *Requiem* nach dem Tod seiner Mutter am 31. Dezember 1887.

**GABRIEL FAURÉ** wurde am 12. Mai 1845 in Pamiers im südfranzösischen *Département* Ariège geboren. Mit zwölf Jahren ging er an die École Niedermeyer in Paris, wo er zum Kirchenmusiker ausgebildet wurde und solide Grundlagen in Cantus planus und Kirchenharmonie erhielt, die ein Merkmal seines reifen Stils werden sollten. Im Klavierunterricht, den Saint-Saëns hier gab, lernte er über die zeitgenössischen Kompositionstrends. Er graduierte 1866 und wurde sodann Organist an der Kirche St. Sulpice und Chorleiter (und schließlich auch Organist) der Pariser Madeleine. 1896 erhielt er die Stellung eines Professors für Kompositionslehre am Pariser Conservatoire, wurde jedoch seiner Laufbahn als Organist, Chorleiter und Privatlehrer überdrüssig und



fand erst mit sechzig Erfüllung, als er zum Direktor des Conservatoire ernannt wurde. Er starb am 4. November 1924 im Alter von neunundsiebzig Jahren in Paris.

Obschon Poulenc Faurés *Requiem* als „eines der wenigen Dinge, die ich in der Musik hasse“ giftig abtat, ist es zweifelsohne das beliebteste Werk des Komponisten. Er begann mit seiner Planung im Jahr 1887, als er in einer Serie von Notizbücher einige ziellose Ideen festhielt. Aus diesen Büchern geht hervor, daß das *Requiem* ursprünglich in c-moll geplant war und der erste Teil auch in dieser Tonart niedergeschrieben wurde. Dies ist ein Ton tiefer als die drei separaten Versionen, die er schließlich vollendete. Es liegt ein recht umständlicher Versuch eines „Pie Jesu“ in a-moll vor (er kehrt ein wenig zu bereitwillig und zu oft zu seinem Grundton zurück), doch Fauré verwarf sie zugunsten einer wunderschönen Melodie in B-Dur, die in alle drei Versionen Eingang fand (1888, 1893, 1900).

Unter den Vertonungen des Seelenamtes ist Faurés einzigartig. Sie hält sich nicht an den althergebrachten Meßtext, und da der Komponist den Tod als sanfte Befreiung vom Erdenleben sah, werden die Schrecken des jüngsten Gerichts fast nicht erwähnt. Das „Dies irae“, dessen Qualen Verdi in den lebhaftesten Farben darstellte, ist im „Libera me“ auf eine kurze Interpolation reduziert, und das Werk ist ruhig und nachdenklich, wobei der Text bewußt gewählt wurde, um das Wort „requiem“ zu betonen.

Fauré hatte keinen besonderen Grund, das *Requiem* zu schreiben, doch im Frühstadium der Komposition starb seine Mutter, und die Uraufführung, die am 16. Januar 1888 in der Madeleine stattfand, war ein Gedenkstück zur rechten Zeit. Nur fünf Sätze waren fertig: „Introitus und Kyrie“, „Sanctus“, „Pie Jesu“, „Agnus Dei“ und „In Paradisum“. Das erforderliche Kontingent war bescheiden: ein gemischter Chor (mit geteilten Tenören und Bässen, ein Solosopranist und—diskantist und ein

Orchester, das sich aus den tieferen Streichinstrumenten (Violen, Celli und Kontrabässen), Harfe, Pauken und Orgel zusammensetzt. Im „Sanctus“ finden wir eine einzige Violine, die ein Solo spielt, und die Orgelstimme ist wesentlich und durchgehend.

1889 vollendete Fauré das „Offertoire“ (das er später teilweise im neunten seiner Präludien für Klavier, Op. 103 wiederverwendete) und griff ein „Libera me“ wieder auf, das er ursprünglich als selbständiges Stück für Baritonstimme und Orgel geschrieben hatte. Er fügte Hörner, Trompeten und Posaunen zum Orchester hinzu, wobei die Hörner eine besonders wichtige Rolle im „Libera me“ spielen, sowie eine wirkungsvolle Fanfare im „Sanctus“. Nur war ein Solobaritonsänger für die beiden hinzugefügten Abschnitte erforderlich, und diese siebensätzliche Version wurde am 21. Januar 1893 wiederum in der Madeleine aufgeführt.

Die dritte und letzte Version des *Requiem* wurde erst am 12. Juli 1900 am Trocadéro in Paris aufgeführt. Es hatte zusätzliche Holzblasinstrumente im Orchester und eine volle Geigenbesetzung im „Sanctus“, „Agnus Dei“, „Libera me“ und „In Paradisum“ hinzugefügt. Doch inwieweit Fauré an dieser letzten Version beteiligt war, ist unklar. Der Orchesterapparat ist unhandlich geworden und jemand, vermutlich Faurés Schüler Roger-Ducasse, war bei der Instrumentation sehr frei. Es ist schwer zu glauben, daß ein Komponist, der bei seinem Urteil so penibel war, hierzu seine Zustimmung gegeben hätte. Die Version von 1893 auf dieser Einspielung würde wie der überzeugendste Kompromiß erscheinen.

Jean Chantavoine hat das Werk als „eine paradiesische Vorstellung ohne eine Spur des Qual oder des Zweifels, gar kaum der Trauer“ beschrieben. Aufgrund seiner Veranlagung konnte sich Fauré in „Dies irae“ an keinem detaillierten Bild der Hölle versuchen oder eine furchterregende Schmerzensszene darstellen. Seine vorrangiges

Anliegen war die Schönheit seiner Musik. Die Schrecken des Lebens nach dem Tode werden kaum mehr als gestreift, und die friedliche Stimmung am Ende von „In Paradisum“ unterscheidet sich durch die Abwesenheit jedes Gedanken eines Fegefeuers von einem Werk wie beispielsweise *The Dream of Gerontius*. Die Musik von Faurés *Requiem* spendet Trost, indem es bei dem Guten verweilt, das in allem zu finden ist.

Für **MAURICE DURUFLÉ** (1902–1986) war das Komponieren ein langsamer, mühsamer Vorgang, zu dem ständige Überarbeitung und tadellose Kunstfertigkeit gehörten: in sechzig Jahren wurden nur zehn seiner Werke veröffentlicht—das ist eines weniger als sein Lehrer Paul Dukas, ein ähnlich penibler Perfektionist. Im Gegensatz zu seinem Freund und Studienkollegen Olivier Messiaen scheute Duruflé das avantgardistische Experimentieren, dessen Resultat eine moderne neue Sprache hätte sein können. Er wählte dafür eine rückblickende Haltung und suchte wandte sich dem Cantus planus wie auch großen französischen Komponisten—Debussy, Ravel, Fauré und Dukas—als Vorbild zu, um Inspiration zu finden. Es ist bekannt, daß er sich nicht in der Lage fühlte, einen bedeutsamen Beitrag zum Klavierrepertoire zu leisten, daß ihn Streichquartette mit Unbehagen erfüllten und der Gedanke, ein Lied nach den vollendeten Vorbildern von Schubert, Fauré und Debussy zu schreiben, in Schrecken versetzte. Statt dessen komponierte Duruflé für seine beiden Lieblingsmedien, Orchester und Orgel (er besaß hohes Ansehen als Orgelvirtuose), und beide sind in seinem größten und wichtigsten Werk, dem *Requiem* von 1947, vereint.

Duruflé arbeitete an Suite von Orgelstücken, die auf dem Cantus planus aus der Totenmesse basierte, als der Auftrag für das *Requiem* von seinem Verleger, Durand, kam. Die Skizzen, die bereits auf seinem Schreibtisch lagen, erwiesen sich als der ideale Ausgangspunkt, wobei

der Cantus planus zur Basis des ganzen Werks wurde, es vereinte und ihm die Zeitlosigkeit und meditative Spiritualität schenkte, die sein innerstes Wesen ausmachen. Das Vorbild ist Faurés *Requiem*, doch es handelt sich nicht um eine reine Nachahmung, sondern um eine neue Verarbeitung innerhalb der vom älteren Komponisten geschaffenen Struktur und Stimmung, die aus Bewunderung und Respekt geboren war. Duruflé vertont die gleichen Texte wie Fauré (obgleich die Satzeinteilung etwas anders ist und er das „Benedictus“ behält), und entscheidet sich für eine ähnlich zurückhaltende Vorgehensweise. Beide Komponisten verwenden im „Domine Jesu Christe“ und „Libera me“ einen Solobariton und einen Mezzosopran für das „Pie Jesu“. Duruflé beginnt sein Werk innerhalb der gleichen Tonart wie Fauré, das „Offertorium“ mit den gleichen Stimmen und das „Pie Jesu“ auf exakt die gleiche Weise. Die Struktur des „Sanctus“ wie auch die des „Libera me“ und „In Paradisum“ haben Faurés Vorbild ungeheuer viel zu verdanken—und dennoch geht die Wirkung des Ganzen über die möglichen Grenzen eines so feinen Vorbilds hinaus und gibt uns etwas sehr Originelles.

Die Stärke von Duruflés Komposition liegt in ihrer außerordentlichen Verschmelzung von ungleichen Elementen—Cantus planus, liturgische Kirchentonalart, subtiler Kontrapunkt und die sinnlichen Harmonien und die raffinierte Instrumentation von Debussy, Ravel und Dukas. Duruflés oft wörtliche Verwendung der Cantus-planus-Melodie verleiht dem Werk eine große ausdrückliche und rhythmische Freiheit, und das Ergebnis ist ein natürliches Fließen von Text und Musik. Wenn sie in solch farbigen Tonalitäten plaziert wird und mit kirchentonalen Harmonien untermauert wird, verstärkt sich dadurch die emotionale Wirkung, und dennoch bleiben die alles durchdringende Ruhe und der spirituelle Optimismus erhalten. Der „Introitus“ fließt reibungslos,



wobei der Cantus planus Note für Note wiedergegeben wird und in die imitierenden Einsätze des „Kyrie“ und seinem tiefempfundenen Flehen um Gnade übergeht. Im „Domine Jesu Christe“ deklamiert der Chor den Text voller Dramatik, bis er von Heiligen Michael ins himmlische Licht geführt und ihm das Versprechen des Friedens zugesichert wird. Das „Sanctus“ nimmt die Form eines instrumentalen Moto Perpetuo an, gegen das die Stimmen bei „Hosanna in excelsis“ geschickt in einen Höhepunkt (mit Orchester) aufgebaut werden, und das sich dann gleich einem Bogen in einem friedlichen Abschluß entspannt. Das „Pie Jesu“ ist der tatsächliche und emotionale Mittelpunkt des Werks, eine ergreifende, fast schmerzhaft schöne Vertonung des Cantus planus für Mezzosopran und Solocello, gestützt von an Sekunden und Septen reichen Harmonien. Das „Agnus Dei“ führt uns sanft vorwärts, jedoch ohne von der vom vorangehenden Satz hinterlassenen Atmosphäre abzulenken. Duruflé webt eine ausdrucksvolle Gegenmelodie um den Cantus planus und vermeidet damit jegliche Trockenheit des Ausdrucks, ohne die Deliktheit der Instrumentation zu verletzen. Phantasievollere Noten finden wir im „Lux aeterna“—die Vokalisierung der unteren Stimmen unter den Sopranen und der gleichklingende monotone Gesang von „Requiem aeternam“ über wechselnden Akkorden. Das „Libera me“ bringt eine längere Durchführung und den dramatischen Höhepunkt des gesamten Werks mit dem „Dies illa“: Das letzte „Libera me“ wird wie das von Fauré bis zum Satzende unisono gesungen. Der letzte Satz, „In Paradisum“ ist eine exquisite Schöpfung: Die Anfangsakkorde bilden einen ätherischen Nebel, aus dem die Soprane, die endlich Frieden gefunden haben, hervortreten. Die sinnlichen Akkorde des vollen Chors tragen zur geistigen Ruhe bei, und der letzte Akkord, eine unaufgelöste dominantische None, verflüchtigt sich in die Ewigkeit.

Duruflé instrumentierte sein *Requiem* zweimal neu, und hier ist die sogenannte „Mittelversion“, die 1961 veröffentlicht wurde, aufgenommen. Es war Duruflés letzte Überarbeitung des Werks, bei der die volle Orchesterinstrumentation auf Sänger, Orgel und ein Streichquintett mit fakultativen Stimmen für eine Harfe, zwei oder drei Trompeten und zwei, drei oder vier Pauken (nach Wichtigkeit geordnet) reduziert war. Im Vorwort zu seiner reduzierten Instrumentation begründet Duruflé die Änderungen wie folgt:

In der Praxis ist es nur selten möglich, das volle Orchester, Chöre und Orgel in einer Kirche zu versammeln. Die Alternative, ein Reduzieren auf Soloorgel (und Chor) kann sich in gewissen Teilen des *Requiem*, wo das ausdrucksvolle Timbre der Streicher benötigt wird, als unzureichend erweisen. Diese Zwischenmöglichkeit bietet die Möglichkeit, die Orgelstimme in die Struktur einzugliedern oder sie neben andere Instrumente zu stellen.

In vielerlei Hinsicht ist dies wegen der Weise, auf die sie die Intimität der Instrumentation für Orgel alleine beibehält, und aufgrund der ausdrucksmäßigen und dramatischen Möglichkeiten der vollständigen Orchesterinstrumentation die beste Version von Duruflés *Requiem*. Duruflé dachte bei der Wahl der Vortragszeichen an einen Streicherchor mit zweiundzwanzig Spielern, da er dies als die richtige Größe für das optimale Kräftegleichgewicht betrachtete. Die Empfehlung des Komponisten wurde für diese Einspielung befolgt, und bei den verwendeten Kräften handelt es sich um eine Streichergruppe von zweiundzwanzig (6-6-4-4-2), Orgel, Harfe, drei Trompeten und Pauken. Darüber hinaus gibt Duruflé drei Punkte an (in „Domine Jesu Christe“, „Libera me“ und „In Paradisum“), wo eine kleinere Soprangruppe vorzuziehen sind. Auch an diese Vorschläge haben wir uns hier gehalten.

Übersetzung ANKE VOGELHUBER



