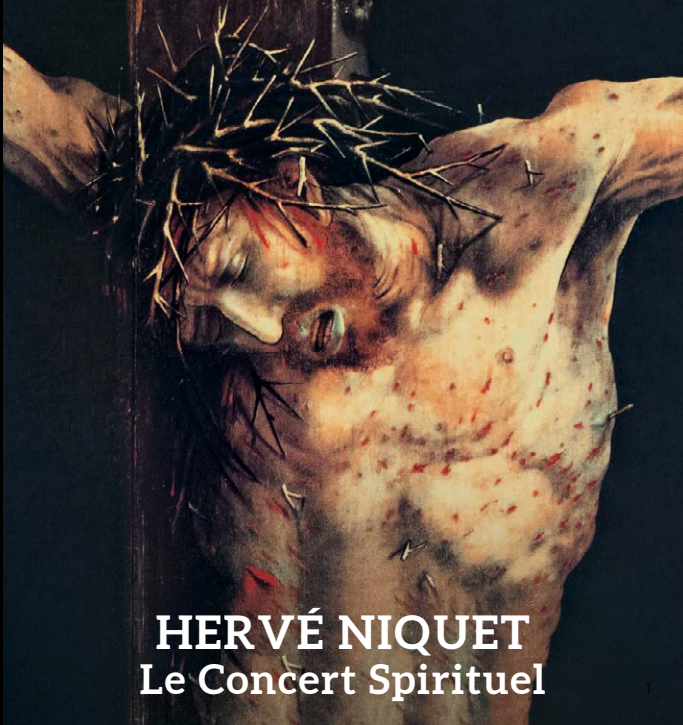


Château de

VERSAILLES
Spectacles

MOZART · SALIERI REQUIEM



HERVÉ NIQUET
Le Concert Spirituel

Antonio Salieri (1750-1825)
REQUIEM EN DO MINEUR

30'11

| | | |
|----|-------------------------|------|
| 1 | Introitus - Kyrie | 5'01 |
| 2 | Dies Irae | 0'56 |
| 3 | Tuba Mirum | 0'48 |
| 4 | Mors stupebit | 1'15 |
| 5 | Rex tremendae | 0'59 |
| 6 | Recordare | 3'05 |
| 7 | Confutatis | 0'54 |
| 8 | Lacrimosa | 0'44 |
| 9 | Huic ergo | 1'15 |
| 10 | Offertorium Domine Jesu | 0'53 |
| 11 | Quam olim Abrahae | 0'37 |
| 12 | Hostias | 1'39 |
| 13 | Sanctus | 0'27 |
| 14 | Hosanna in excelsis | 1'13 |
| 15 | Benedictus | 2'01 |
| 16 | Agnus Dei | 2'55 |
| 17 | Requiem aeternam | 2'14 |
| 18 | Libera Me | 3'06 |

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)
REQUIEM KV 626 EN RÉ MINEUR

38'42

| | | |
|----|-------------------------|------|
| 19 | Introitus | 3'23 |
| 20 | Kyrie | 2'20 |
| 21 | Dies Irae | 1'51 |
| 22 | Tuba Mirum | 2'30 |
| 23 | Rex tremendae | 1'26 |
| 24 | Recordare | 4'19 |
| 25 | Confutatis | 2'02 |
| 26 | Lacrimosa | 2'15 |
| 27 | Offertorium Domine Jesu | 3'19 |
| 28 | Hostias | 3'30 |
| 29 | Sanctus | 1'03 |
| 30 | Benedictus | 3'44 |
| 31 | Agnus Dei | 2'14 |
| 32 | Communio - Lux aeterna | 4'40 |

Le Concert Spirituel

Hervé Niquet, direction

ORCHESTRE

Violons 1

Théotime Langlois de Swarte,
1^{er} violon
Solenne Guilbert, co-soliste
Yannis Roger
Nathalie Fontaine
Chloé Jullian
Florian Dantel

Violons 2

Guillaume Humbrecht
Stéphane Dudermeil
Koji Yoda
Kasumi Higurashi

Altos

Benjamin Lescoat
Lucie Uzzeni
Mathurin Bouny

Violoncelles

Claire Gratton
Pierre-Augustin Lay
Josquin Buvat

Contrebasses

Luc Devanne
Marion Mallevaës

Hautbois

Guillaume Cuiller
Yanina Yacubsohn

Clarinets & Cors de Basses

Vincenzo Casale
François Gillardot

Bassons

Nicolas André
Lucile Tessier

Trompettes

Jean-François Madeuf
Joël Lahens

Trombones

Claire McIntyre
Alexis Lahens
Olivier Dubois

Orgue*

François Saint-Yves

Percussions

Laurent Sauron

SOLISTES

Valentina Nafornita, soprano

Ambroisine Bré, alto

Robin Tritschler, ténor

Andreas Wolf, basse

CHŒUR

Sopranos

Agathe Boudet
Aude Fenoy
Alice Kamenezky
Armelle Marq
Lucie Niquet
Marie-Pierre Wattiez
Gwenaëlle Clemino
Laura Jarrell
Laurence Pouderoux
Edwige Parat*
Cécile Lohmuller*
Sarah Jouffroy*
Céline Boucard*

Altos

Marie Favier
Alice Habellion
Anne-Fleur Inizan
Thi Lien Truong
Lauriane Gaudois
Clotilde Cantau*

Ténors

Gauthier Fenoy
Nicolas Maire
Benoit Porcherot
Pierre Perny
François-Olivier Jean

Basses

François Héraud
Jérémie Delvert
Jérôme Collet
Benoit Descamps
Justin Bonnet

Chargée de Production

Véra Tomas

Régie d'Orchestre

Anthony Capelli

*Orgue à tourelles de la Chapelle Royale

*en remplacement de l'effectif initial pour cause de maux hivernaux et afin d'assurer l'intégralité de l'enregistrement ainsi que sa qualité.

Note d'intention

Par Hervé Niquet

Cela fait bientôt plus de quarante ans que je me demande s'il est judicieux de jouer la musique sacrée en concert, hors de son contexte. Certes on admire lors de ces exécutions le génie des auteurs, le savoir-faire et le métier des interprètes, l'illustration des textes et des poésies sacrées; on est impressionné par l'émotion dégagee aussi bien par une chanteuse et un orgue qu'un groupe de 80 artistes. Des salles entières sont concentrées à recevoir ces œuvres, des cathédrales pleines applaudissent à tout rompre mais je ne peux m'empêcher de sentir que quelque chose est perdu, oublié ou ignoré.

Cela fait de longues années que je ne veux plus jouer les leçons de Ténèbres hors de la période pascale. Un poids et une pesanteur angoissante me manquent si l'on joue ce répertoire à Noël ou en juillet.

Alors comment recevoir l'enregistrement des *Requiem* de Salieri et Mozart? Je l'ignore! Les funérailles, avec sa pompe funèbre, sont le sommet du théâtre puisque la mort, la vraie, est mise en scène, et non celle d'un héros mythologique écrasé par un cyclope ou une bergère irradiée par Jupiter. On met en scène avec catafalque et pleurs,

corbillard et chorégraphies, l'adieu à un être cher ou important.

Salieri a, paraît-il, écrit ce *Requiem* pour lui, à jouer dans un édifice qu'il connaissait acoustiquement. Et donc, son écriture est dirigée vers cette seule et unique exécution en un lieu précis. Qu'en reste-t-il au disque ou au concert?

La puissance violente de certains passages du *Requiem* de Mozart dans le contexte des funérailles de son commanditaire aurait dû déclencher des torrents de frayeur des fidèles face à la colère divine! Et nous, nous admirons.

Cette musique, utile à la liturgie, à l'édification des fidèles et à la théâtralisation du mystère de la foi perd un pathos énorme loin de son lieu d'existence.

Rappelons-nous ces mots d'une paroissienne au pasteur du temple où officiait JS Bach qui, après avoir entendu la Passion selon St Jean à l'office, lui disait qu'elle n'emmènerait plus son enfant au temple si l'on continuait à y voir de telles choses.

Elle avait vu, de ses yeux vu, les atrocités infligées au Christ.

Et nous, nous admirons...

For almost forty years now, I have been wondering whether it is wise to perform sacred music in concert, removed from its context. Certainly, during such performances we admire the genius of the composers, the skill and expertise of the performers, the illustration of the texts and sacred poems; we are impressed by the emotion emanating from a singer and an organ as well as a group of 80 performers. Entire halls are dedicated to receiving these works, full cathedrals applaud wildly, but I cannot help feeling that something is lost, forgotten or ignored.

I have not wished to perform the *Leçons de Ténèbres* outside the Easter period for many years. I miss the gravity and anxious intensity if I am playing this repertoire at Christmas or in July.

So what to make of the recordings of the Salieri and Mozart *Requiem*s? I don't know! The funeral ceremony, in its pomp and solemnity, is the height of theatre, since the death being played out is real, not that of a mythological hero crushed by a Cyclops or a shepherdess irradiated by Jupiter. The farewell to a loved one or an important person is staged with a

catafalque and lamentation, a hearse and choreography.

Salieri is said to have written this *Requiem* for himself, to be performed in a building that he knew acoustically. Thus his work is written for a singular performance in a specific location. What remains of this aspect on record or in concert?

The violent power of certain passages in Mozart's *Requiem* in the context of its patron's funeral was intended to provoke torrents of fear among the faithful in the face of divine wrath! And yet, we admire...

This music, used in the liturgy for the edification of the faithful and for the dramatisation of the mystery of faith, loses enormous pathos when removed from its context.

Let us remember the words of a parishioner to the pastor of the church where JS Bach officiated who, after hearing the St John Passion at the service, told him she could no longer take her child to church if they continued to see such things there.

She had seen, with her own eyes, the atrocities inflicted on Christ.

And yet, we admire...

Seit fast vierzig Jahren frage ich mich, ob es sinnvoll ist, geistliche Musik in Konzerten außerhalb ihres Kontextes aufzuführen. Sicherlich bewundert man bei diesen Aufführungen das Genie der Autoren, das Können und das Handwerk der Interpreten, die Illustration der Texte und der heiligen Dichtungen; man ist beeindruckt von den Emotionen, die sowohl von einer Sängerin und einer Orgel als auch von einer Gruppe von 80 Künstlern ausgehen. Ganze Säle sind darauf konzentriert, diese Werke aufzunehmen, volle Kathedralen applaudieren lautstark, aber ich kann mich des Gefühls nicht erwehren, dass etwas verloren, vergessen oder ignoriert wird.

Schon seit vielen Jahren möchte ich die *Leçons de Ténèbres* nicht mehr außerhalb der Osterzeit aufführen. Ich vermisse ein Gewicht und eine quälende Schwere, wenn dieses Repertoire an Weihnachten oder im Juli gespielt wird.

Wie soll man dann die Einspielung des *Requiem*s von Salieri und Mozart in sich aufnehmen? Ich weiß es nicht! Das Begräbnis mit seiner Trauerfeier ist der Höhepunkt des Theaters, da der Tod, der

wahre Tod, inszeniert wird und nicht der eines mythologischen Helden, der von einem Zyklopen zerquetscht wird, oder einer von Jupiter umstrahlten Schäferin. Mit Katafalk und Tränen, Leichenwagen und Choreografien inszeniert man den Abschied von einem geliebten oder wichtigen Menschen.

Salieri hat dieses *Requiem* angeblich für sich selbst geschrieben, um es in einem Gebäude aufzuführen, das er akustisch kannte. Und so ist seine Komposition auf diese eine, einmalige Aufführung an einem bestimmten Ort ausgerichtet. Was bleibt davon auf der CD oder im Konzert übrig ... ?

Die gewaltige Kraft einiger Passagen von Mozarts *Requiem* im Kontext der Beerdigung seines Auftraggebers hätte bei den Gläubigen angesichts des göttlichen Zorns Sturzbäche des Schreckens auslösen müssen! Und wir bewundern es ...

Diese Musik, die für die Liturgie, die Erbauung der Gläubigen und die Theatralisierung des Glaubensgeheimnisses nützlich ist, verliert fernab von ihrem eigentlichen Ort ein enormes Pathos.

Erinnern wir uns an die Worte einer Frau an den Pastor der Kirche, in der J.S. Bach wirkte, die, nachdem sie die Johannespassion im Gottesdienst gehört hatte, zu ihm sagte, dass sie ihr Kind nicht mehr in die Kirche mitbringen würde,

wenn man dort weiterhin solche Dinge zu Sehen bekäme.

Sie hatte die Gräueltaten, die Christus zugefügt wurden, mit ihren Augen gesehen.

Und wir bewundern es ...



Hervé Niquet et le Concert Spirituel, Chapelle Royale de Versailles

Mozart, mythes et réalités

Par Laurent Brunner

La mort de Mozart et la mystérieuse commande du Requiem

La légende attachée à la mort de Mozart croise de nombreuses images du roman-tisme: l'absence de reconnaissance pour un jeune génie méconnu qui conduit à la pauvreté, débouchant sur la maladie puis la mort, enfin l'enterrement d'un corps abandonné dans une fosse commune, sans famille autour de lui pour le conduire à sa dernière demeure. À ce contexte s'ajoutent la mystérieuse commande du *Requiem*, et les déclarations de Salieri sénile s'accusant de la mort de Mozart. C'est cependant une vision romancée de la réalité. La mort tout d'abord: en cette fin 1791 Mozart est un compositeur célèbre, dont l'opéra *La Clémence de Titus* a les honneurs de Prague et dont la *Flûte Enchantée* triomphe à Vienne. Dans son vaste et bel appartement du centre de Vienne, il est exténué depuis peu, certes par des difficultés financières significatives (un fort endettement de jeu), mais surtout par des œdèmes peut être causés par une grave insuffisance rénale,

impossible à soigner à cette époque. Il s'empoisonne donc à mesure (et bien évidemment pas du fait de Salieri, tous deux entretenant d'excellents rapports), s'affaiblit rapidement au point de garder le lit, mais fait le 4 décembre après-midi une sorte de répétition du *Requiem* à son chevet, où il chante encore la voix d'alto, indiquant à son élève Sussmayer comment terminer cette partition. Sent-il l'imminence de sa mort, et que ce *Requiem* est le sien, comme le rapportera Sophie Haibel de nombreuses années plus tard? Il tombe dans le coma dans la soirée, décédant peu après, le 5 décembre à 0h55, et laissant le fameux *Requiem* inachevé.

Sobres Funérailles et hommages grandioses

Son corps fut mis en bière dans son appartement, Mozart étant habillé d'un manteau noir à capuche, selon le rituel franc-maçon. Conformément à la tradition, ses funérailles ont été célébrées dès le

6 décembre dans la chapelle du Crucifix de la Cathédrale de Vienne «dans l'intimité», seuls étant présents sa famille et quelques amis et officiels – mais en l'absence de Constance, assommée de douleur. Une cérémonie peu coûteuse avait été choisie, dite de troisième classe, pratique habituelle des bourgeois viennois en ce temps: l'Empereur Joseph II avait édité des règles strictes pour limiter les dépenses somptuaires liées aux funérailles, supprimant toute pierre tombale individuelle. Mozart fut ensuite transporté dans le cimetière Saint Marx, situé à six kilomètres de la ville, sans être accompagné par ses proches: la réglementation liée à la prévention des épidémies avait interdit tout cortège funéraire. Son corps fut exposé dans une chapelle ardente, puis il fut inhumé dans un compartiment individuel de tombe communautaire (et pas une fosse commune), mais sans porter en extérieur de marque distinctive – comme les autres d'ailleurs: on ne venait pas se recueillir dans les cimetières. La règle voulait aussi qu'on vide régulièrement les tombes, chaque décennie, pour faire de la place. Aussi ne conservait-on pas les restes des défunts au-delà: et il ne subsiste rien de la tombe ni de la dépouille de Mozart.

Cependant quelques jours plus tard, le 10 décembre, une grande messe funèbre fut donnée à l'église Saint Michel de Vienne, en mémoire de Mozart, rassemblant beaucoup de ses amis et admirateurs. Cette église était le siège de la Congrégation de Sainte Cécile des musiciens de la Cour; ils y interprétèrent peut-être des extraits du *Requiem*. Schikaneder prit en charge une partie des frais de la cérémonie. Enfin à Prague, la ville où Mozart connut ses plus grands succès, une cérémonie comparable eut lieu, dont voici le compte rendu dans la *Wiener Zeitung* du 24 décembre:

Les amis de la Musique de Prague ont organisé dans cette ville, le 14 courant, une cérémonie funèbre pour le maître de chapelle et compositeur de la Cour impériale et royale Wolfgang Gottlieb Mozart, décédé ici le 5 décembre dernier (...). Tous les musiciens célèbres de Prague y ont participé. Ce jour-là, toutes les cloches de l'église Saint-Nicolas ont sonné pendant une demi-heure. Presque toute la ville s'y est rendue, de sorte que la place d'Italie était trop petite pour toutes les calèches et que l'église, qui peut contenir près de 4 000 personnes, ne put accueillir tous les admirateurs de l'artiste défunt (...). Il régnait un silence solennel

et mille larmes coulèrent en souvenir douloureux de cet artiste qui, par ses harmonies, avait su faire naître dans tous les cœurs les sentiments les plus vifs.

La mystérieuse commande du *Requiem*

Beaucoup de membres de la noblesse autrichienne entretenaient des musiciens pour leur usage, cet orchestre permettant de donner des concerts et des spectacles dont la belle société était friande. Le Comte Franz von Walsegg (1763-1827), compositeur amateur mais de bon niveau, avait pour habitude de commanditer des œuvres dont il faisait ensuite la création dans les concerts privés de son orchestre au Château de Stuppach (Basse Autriche), les faisant sans doute passer pour les siennes propres. Au décès de sa jeune épouse Anna, âgée de 20 ans en février 1791, il fut très marqué au point de ne jamais

se remarier. Il projetait de faire jouer le *Requiem* commandé à Mozart pour une cérémonie dédiée à son épouse défunte, sans doute à l'issue d'un an du décès, comme Messe du Bout de l'an, en se faisant passer pour le compositeur: une absolue discrétion était donc nécessaire. Pour passer commande à Mozart, il lui envoya un mystérieux émissaire: Franz Anton Leitgeb, l'un des musiciens du Comte, fut en juillet 1791 ce «messenger gris» que rapporte Mozart (mais il était alors en pleine santé et rien ne lui faisait sans doute présager son décès). L'aspect particulier de cette commande secrète pourvue d'une avance financière considérable, devait provoquer mille conjectures... et inciter Mozart à finir la partition, puis Constance à faire terminer l'œuvre dans l'urgence après la mort de Wolfgang, pour recevoir le solde de la commande.

Mozart: myths and realities

By Laurent Brunner

The death of Mozart and the mysterious commission for the *Requiem*

The legend surrounding Mozart's death brings together a host of romantic imagery: the lack of recognition for a young and little-known genius, which led to poverty, ending in illness and death, and finally the burial of a body abandoned in a mass grave, with no family around to accompany him to his final resting place. Added to this context is the mysterious commission for the *Requiem*, and the assertions of a senile Salieri, blaming himself for Mozart's death. This, however, is a romanticised vision of reality. First of all, the death: in late 1791, Mozart was a famous composer, whose opera *The Clemency of Titus* was celebrated in Prague and whose *Magic Flute* triumphed in Vienna. In his vast and fine apartment in central Vienna, he had been wearied of late, no doubt due to significant financial difficulties (considerable gambling debt), but above all by oedema caused perhaps by serious kidney failure, which

was untreatable at the time. He therefore poisoned himself by measure (and not, of course, due to Salieri, as the pair had an excellent relationship), rapidly weakening to the point of becoming bedridden, but on 4 December in the afternoon gave a kind of bedside rehearsal of the *Requiem*, singing the alto part and explaining to his pupil Sussmayer how to finish the score. Was he aware of his imminent death, and that the *Requiem* would be his, as Sophie Haibel would report many years later? He fell into a coma that evening, dying shortly afterwards, on 5 December at 12.55 am, leaving the famous *Requiem* unfinished.

A simple funeral and grand tributes

Mozart's body was immersed in beer in his apartment, dressed in a black hooded cloak in accordance with the freemason ritual. As per tradition, his funeral was held on 6 December at the Chapel of the Cross at Vienna cathedral, an "intimate affair" attended only by his family and a few friends

and officials – but without Constanze, who was overwhelmed with grief. An inexpensive, “third-class” ceremony had been chosen, a common practice for the Viennese middle class at the time, as the Emperor Joseph II had issued strict rules to limit the extravagant expenditure on funerals, banning all individual tombstones. Mozart was then taken to St. Marx Cemetery, six kilometres from the city, unaccompanied by his loved ones, as laws to prevent epidemics prohibited all funeral processions. His body lay in state in a *chapelle ardente*, before being buried in an individual compartment of a common (and not mass) grave, but without any distinguishing marks on the outside, as with all the others: people did not go to gather in cemeteries. Regulations also required that tombs be emptied regularly, every ten years, to make space. As such, the remains of the dead were not kept beyond this period, and nothing is left of Mozart’s tomb or his corpse.

However, a few days later on 10 December, a large funeral mass was given at the Church of St. Michael in Vienna, in memory of Mozart, attended by many of his friends and admirers. This church was the home

of the Congregation of St. Cecilia, made up of musicians of the Court; perhaps they even played extracts of the *Requiem*. Schikaneder covered part of the cost of the ceremony. Finally, in Prague, the city where Mozart enjoyed his greatest success, a similar ceremony took place, an account of which appeared in the *Wiener Zeitung* on 24 December:

In this city, on the 14th day of this month, the friends of the Music of Prague organised a funeral ceremony for the chapel master and composer of the imperial and royal Court Wolfgang Gottlieb Mozart, deceased here on 5 December [...] All the famous musicians of Prague were in attendance. On that day, all the bells of the Church of St. Nicholas rang out for half an hour. Nearly the whole city attended, to such an extent that Old Town Square was too small for all the carriages and the church, which can accommodate nearly 4,000 people, could not host all the admirers of the deceased artist [...] A solemn silence reigned and a thousand tears were shed in sorrowful memory of this artist who, with his harmonies, aroused the strongest sentiments in every heart.

The mysterious commission for the *Requiem*

Many members of the Austrian nobility supported musicians for their own use, making use of the orchestra to put on the concerts and shows of which high society was so fond. Count Franz von Walsegg (1763-1827), an amateur yet gifted composer, would often commission pieces that he would then have performed at the private concerts of his orchestra at Stuppach Castle (Lower Austria), no doubt passing them off as his own. The death of his young wife Anna in February 1791, at the age of 20, had such an impact on him that he never remarried. He planned to have the *Requiem* he commissioned from Mozart played at a ceremony dedicated to his deceased wife,

likely a year after her death as a form of anniversary mass, passing himself off as the composer; as such, absolute discretion was required. To send the commission to Mozart, he sent a mysterious envoy: in July 1791, Franz Anton Leitgeb, one of the Count’s musicians, was the “grey messenger” of whom Mozart spoke (at the time, he was in perfect health and no doubt unaware of his impending death). The unusual nature of this secret commission, devoid of any considerable financial advance, must have been the subject of endless conjecture... and encouraged Mozart to finish the score, and then for Constanze to have the piece finished urgently after Wolfgang’s death in order to receive payment for the commission.

Mozart zwischen Mythos und Realität

Von Laurent Brunner

Mozarts Tod und der geheimnisvolle Auftrag des Requiems

Die rund um den Tod Mozarts entstandene Legende ist mit zahlreichen romantischen Vorstellungen verknüpft: Die mangelnde Anerkennung eines Genies, die zu Armut, Krankheit, Tod und schließlich zur Bestattung in einem Massengrab führt, in das er alleine, verlassen und ohne seine Familie verbracht wird. Dazu kommt noch der mysteriöse Auftrag eines *Requiems* und die Erklärungen des senilen Salieri, der sich die Verantwortung für den Tod Mozarts zuschreibt. Doch all das ist eine romantische Verzerrung der Realität. Zunächst sein Tod: Ende 1791 ist Mozart ein berühmter Komponist, dessen Oper *La Clemenza di Tito* in Prag gefeiert wird und dessen *Zauberflöte* in Wien triumphiert. In seiner schönen großen Wohnung im Zentrum von Wien ist er seit Kurzem erschöpft, zum einen aufgrund erheblicher finanzieller Schwierigkeiten (hohe Spielschulden) und zum anderen aufgrund starker Ödeme, die wahrscheinlich auf

schwere Niereninsuffizienz zurückzuführen sind, die man zu dieser Zeit noch nicht zu behandeln wusste. So vergiftet er sich allmählich selbst (was selbstverständlich nichts mit Salieri zu tun hat, mit dem er sich hervorragend versteht), wird rasch immer schwächer und ist schließlich gezwungen, das Bett zu hüten; trotz allem veranstaltet er am Nachmittag des 4. Dezembers eine Art Probe des *Requiems* rund um sein Bett, bei der er noch selbst die Altostimme singt und seinem Schüler Süßmayr erklärt, wie die Partitur zu vollenden ist. Fühlt er, dass der Tod nahe ist und dass dieses *Requiem* das seine ist, wie Sophie Haibel viele Jahre später sagen soll? Am Abend desselben Tages fällt er ins Koma. Als er kurz danach, am 5. Dezember um 0h55 verstirbt, hinterlässt er das berühmte *Requiem* unvollständig.

Schlichtes Begräbnis und grandiose Ehrerweisungen

Seine Leiche wurde in seiner Wohnung eingesargt, wobei Mozart nach dem Freimaurerritual mit einem schwarzen

Mantel mit Kapuze bekleidet war. Der Tradition entsprechend wurde sein Begräbnis am 6. Dezember in der Kreuzkapelle des Wiener Stephansdoms im kleinen Kreis – allein in Anwesenheit seiner Familie, einiger Freunde und Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens – begangen. Konstanze war vom Schmerz überwältigt und konnte nicht teilnehmen. Man hatte sich für eine kostengünstige Trauerfeier der 3. Klasse entschieden, was zu dieser Zeit in der Wiener Bourgeoisie gang und gäbe war: Kaiser Joseph II. hatte sehr strenge Regeln festgelegt, um übermäßige Begräbniskosten zu vermeiden, was dazu führte, dass auf individuelle Grabsteine verzichtet wurde. Danach wurde Mozart in den sechs Kilometer von der Stadt entfernten Sankt Marxer Friedhof verbracht; dabei wurde er nicht von seinen Angehörigen begleitet, da zur Vermeidung von Epidemien Leichenzüge verboten worden waren. Seine Leiche wurde in einer Aussegnungshalle aufgebahrt und danach in einem Einzelabteil eines Gemeinschaftsgrabs (und nicht in einem Massengrab) bestattet. Wie alle anderen Gräber auch wurde sein Grab nicht

identifiziert, da Friedhofsbesuche nicht zum Brauch zählten. Es bestand zudem die Vorschrift, die Gräber regelmäßig alle zehn Jahre zu leeren, um Platz zu schaffen. Folglich bewahrte man die sterblichen Überreste der Toten nicht auf, und so ist nichts vom Grab oder vom Leichnam Mozarts erhalten.

Einige Tage später jedoch, am 10. Dezember, wurden in der Wiener Michaelerkirche die Exequien zur Erinnerung an Mozart gefeiert, an denen viele seiner Freunde und Bewunderer teilnahmen. Die Kirche war der Sitz der Caecilien-Congregation der Hofmusiker; vielleicht boten sie bei dieser Gelegenheit Auszüge aus dem *Requiem* dar. Schikaneder übernahm einen Teil der Kosten für die Feierlichkeiten. In Prag, der Stadt, in der Mozart seine größten Erfolge feierte, fand eine vergleichbare Feierlichkeit statt, von der die *Wiener Zeitung* vom 24. Dezember folgendermaßen Bericht erstattete:

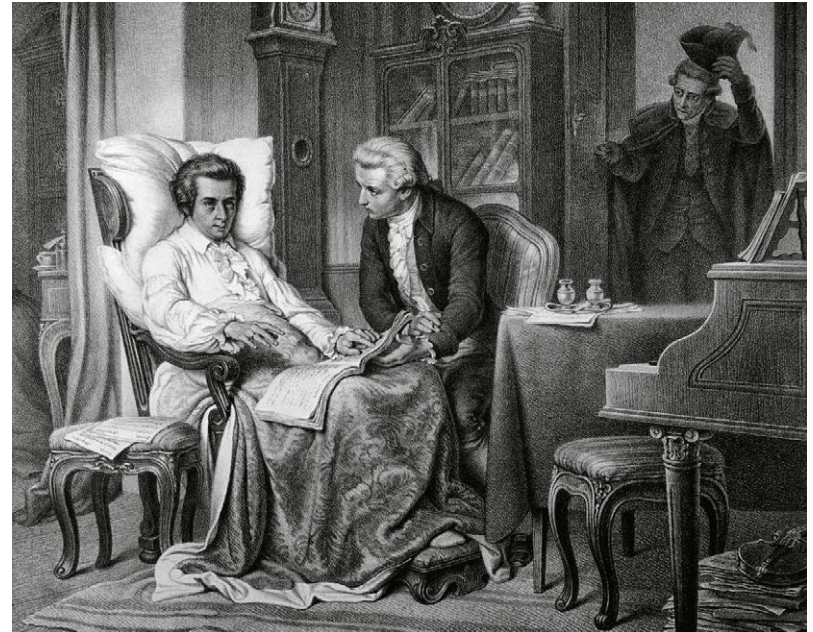
„Die Musikfreunde von Prag haben in eben dieser Stadt am 14. dieses Monats eine Totenfeier für den am 5. Dezember verstorbenen (...) K.K. Hofkapellmeister und -komponisten Wolfgang Gottlieb Mozart veranstaltet (...) Alle berühmten

Musiker von Prag haben daran teilgenommen. An jenem Tag haben alle Glocken der St. Nikolaus Kirche eine halbe Stunde lang geläutet. Fast die ganze Stadt kam dort zusammen, so dass der italienische Platz für die ganzen Kutschen zu klein war und die Kirche trotz einer Kapazität von 4.000 Menschen nicht alle Bewunderer des verstorbenen Künstlers aufnehmen konnte [...] Es herrschte feierliches Schweigen und es flossen viele Tränen in schmerzhafter Erinnerung an diesen Künstler, der mit seinen Harmonien alle Herzen auf das heftigste berührt hatte“.

Der mysteriöse Auftrag des *Requiem*s

Zahlreiche Mitglieder des österreichischen Adels unterhielten Musiker zu ihren eigenen Zwecken, um Konzerte und Vorführungen zu veranstalten, die sich in gehobenen Kreisen großer Beliebtheit erfreuten. Graf Franz von Walsegg (1763-1827), ein Amateurkomponist von gehobenem Niveau gab oft Werke in Auftrag, die er dann von seinem Orchester im Rahmen von Privatkonzerten auf Schloss Stuppach (Niederösterreich) aufführen ließ und

bei dieser Gelegenheit wahrscheinlich als seine eigenen Werke ausgab. Der Tod seiner jungen Frau Anna im Alter von nur 20 Jahren im Februar 1791 verursachte ihm solchen Schmerz, dass er sich nie wieder verheiratete. Er hatte vor, das bei Mozart in Auftrag gegebene *Requiem* bei einer Messe zum ersten Todestag seiner verstorbenen Frau aufführen zu lassen und sich selbst als sein Komponist auszugeben; deshalb war absolute Diskretion gefordert. Ein mysteriöser Bote wurde ausgesandt, um Mozart den Auftrag zu übermitteln: Franz Anton Leitgeb, einer der Musiker des Grafen, war der geheimnisvolle Bote, der sich im Juli 1791 zu Mozart begab (Mozart war zu dieser Zeit noch bei guter Gesundheit und nichts ließ seinen nahen Tod ahnen). Die besonderen Umstände dieses geheimen Auftrags, der mit einem beträchtlichen Vorschuss einherging, sorgten für zahlreiche Spekulationen... und führten dazu, dass Mozart alles daransetzte, das Werk zu vollenden und dass Constanze es nach dem Tod Wolfgangs in aller Eile fertigstellen ließ, um den Saldo des Auftrags zu erhalten.



Mozart & Süssmayr à la composition du *Requiem* ou un instant des derniers jours de Mozart, gravé par Friedrich Leybold d'après Franz Schamms, Vienne, 1857

Mozart / Salieri – Requiem(s)

Par Thomas Tacquet

Il est séduisant, pour le littéraire nourri de la mythologie populaire entourant l'une des dernières œuvres de Mozart¹, de vouloir établir une hiérarchie entre ces deux *Requiem*: celui de Mozart serait un absolu, un chef d'œuvre « pré-Beethovenien », annonciateur des messes romantiques mêlant religion et mystique; il transcenderait définitivement l'aspect liturgique pour en faire une œuvre destinée au concert, structurée d'un seul tenant; il serait le dernier témoignage universel d'un artiste ayant su profiter de la mixité qu'offrait l'Autriche alors carrefour culturel de l'Europe. Celui de Salieri, au contraire, serait engoncé dans son époque et son contexte – le classicisme viennois; il conserverait une structure traditionnelle, pensée pour s'insérer dans un cérémonial en latin; il se laisserait aller à certains

1 S'il est musicologiquement incontestable que le *Requiem* fut la dernière œuvre sur laquelle Mozart ait travaillé, son statut d'inachevé et différentes vues idéologiques ont fait apparaître, dans de nombreuses biographies, des vérités contradictoires: ainsi, pour A. Einstein dans *Mozart*, « ce n'est point le *Requiem* [qui est sa dernière œuvre], c'est la *Flûte Enchantée* » (Gallimard, coll. Tel, nouvelle traduction 1991, p. 585); quant à Jean et Brigitte Massin (*Wolfgang Amadeus Mozart*, ed. Fayard, coll. Les indispensables de la Musique, rééd. 1990), ils considèrent que la cantate maçonnique (*FreimaurerKantate*) K. 623 a « Constitue le dernier mot de Mozart, non le *Requiem* » (p. 568, en capitales dans le texte). Pour notre part, nous nous contentons de penser que le statut de « dernière page écrite » n'enlève ou n'ajoute en rien au mérite de ces trois œuvres magistrales...

italianismes et autres automatismes d'écriture; en résumé, ce deuxième *Requiem* serait de belle facture, mais sans génie, symptomatique d'un art réactionnaire, inconscient des mutations musicales et sociétales au tournant du XIX^e siècle.

Mais, à y regarder un peu plus en détail, ils devraient être considérés plutôt comme les deux faces d'une même pièce, réalisés par deux compositeurs qui, loin des mythes des années 1830 repris par Pouchkine dans son *Mozart & Salieri*, et malgré certaines jalousies compréhensibles, s'estiment mutuellement. D'un côté, en témoigne la toute dernière lettre de Mozart à sa femme, datée du 14 octobre 1791, dans laquelle celui-ci semble particulièrement heureux d'avoir vu Salieri émerveillé lors d'une représentation de sa *Flûte Enchantée* à

laquelle il l'avait emmené. De l'autre, les programmes de la Hofkapelle² (chapelle impériale) de Vienne montrent que Salieri ordonna et dirigea plusieurs messes de Wolfgang Amadeus, notamment lors du couronnement de Leopold II en 1790. Il n'en était nullement obligé; sans doute reconnaissait-il quelque talent à son cadet, et, au-delà du talent, voyait-il dans le style de Mozart, comme dans le sien, une belle réponse musicale aux attentes de la cour d'Autriche.

Une unité de style

C'est là un premier point à noter: Mozart et Salieri, bien qu'avec des approches et des évolutions différentes, partagent le même langage musical, forgé dans le classicisme italien en cours à cette époque de la

Vienne Impériale. Leurs deux *Requiem* en sont un témoignage, d'autant qu'ils s'y sont inspirés, tout en dépassant allègrement ces modèles, de messes pour les défunts écrits par d'autres viennois, comme celle de Michael Haydn (le frère de Joseph Haydn, composée en 1771) pour Mozart et celle de Joseph Eybler (composée en 1803) pour Salieri³. Ainsi se retrouvent de part et d'autre des éléments communs aux *habitus* de compositions religieuses de l'époque. Prenons l'instrumentation: des deux côtés, quatre parties de cordes, quatre parties de chœur et quatre parties de solistes aux symboliques habituelles (la basse tuteur, le ténor prophète, l'alto maternelle, la soprano angélique); trois parties de trombones (basse, ténor, alto) assurant principalement une doublure

2 Salieri assure la direction de la Hofkapelle de 1787 (en remplacement de Giuseppe Bonno) jusqu'en 1824, date à laquelle il est mis en retraite suite à son invalidité (il meurt l'année suivante). Avec trente-sept ans de service, il demeure le maître de chapelle ayant exercé la plus longue charge à la cour de Vienne.

3 Mozart reprend notamment de son aîné Michael Haydn l'idée d'incorporer un seul thème grégorien à son œuvre, le *Tonus Peregrinus*, apparaissant dans le Kyrie (« Te Decet hymnus »), ainsi que différents éléments structurels – début du « Kyrie », sujet de la fugue du « Quam olim Abraham »... Quant à Salieri, il reprend d'Eybler des éléments caractéristiques de rapport de tonalités (majeur / mineur dans le « Dies Irae ») et d'instrumentation: l'introduction d'un troisième trombone, une partie de cor anglais avec possible substitution à la clarinette... D'autres influences, plus allusives, ont également été mises en lumière concernant le *Requiem* de Mozart: *Messe des Morts* de Gossec, *Messie* de Haendel... Pour plus de détails, cf. J.-F. Poland, « A comparison of Haydn's Requiem in C minor and the Mozart Requiem », in *Michael Haydn's masses and Requiem mass compositions*, thèse de doctorat, University of Cincinnati, 1984, C. Wolff, « II. Musical aspects », in *Mozart's Requiem*, University of California Press, 1994, et J.-S. Hettrick, « Introduction » à l'édition critique du *Requiem* de Salieri, A-R Editions, Winsconsin, 2017.

des parties basse, ténor et alto du chœur; deux trompettes et timbales réservés aux moments d'appel du divin ou de saisissement; des bois épars (cors de basset et bassons chez Mozart, hautbois, cor anglais ou clarinette et bassons chez Salieri) ponctuellement en soliste pour colorer et surprendre, plus souvent en parallèle d'autres lignes afin de conférer amplitude et chaleur à l'ensemble; enfin, un orgue obligé, élément sonore essentiel de la musique religieuse viennoise. Quelques figuralismes musicaux apparaissant dans les deux œuvres relèvent également d'une tradition d'écriture commune: les trémolos dans le «Quantus Tremor» de la *Sequenz* (représentant les tremblements de l'âme), les appels de cuivre (appels du divin) dans le «Tuba Mirum» de la même *Sequenz* (bien que l'appel singulier du trombone solo chez Mozart se conçoive sans doute en distance avec la tradition), le *fugato* du «Quam Olim Abrahae», dont la multiplicité d'entrées est censée représenter la multiplicité des voix de la progéniture d'Abraham... Quant au rapport à la tradition grégorienne de la messe de

Requiem, Mozart et Salieri sont également en phase avec leur époque, bien plus attirée par la nouveauté que par la référence à des thèmes jugés archaïques. Un seul emploi chez Mozart, celui du *tonus peregrinus* pour le «Te Decet Hymnus» du Kyrie (un conduit d'ailleurs plutôt «moderne» puisque passant d'une teneur à l'autre, d'où son nom de *peregrinus*), et pour Salieri, aucun réemploi, mais la notation manuscrite, sur les parties vocales à la fin du «Libera Nos»⁴, d'un Kyrie grégorien qui devait être ensuite entonné par les interprètes, suivi de sept répons assurés sans doute *recto tono* par les ténors en alternance avec des versets et prières du prêtre – indiquant que le «Libera nos». Si grégorien il y a, il est donc chez Salieri «en marge» au sens propre du terme (hors de la composition comme telle), et chez Mozart, source parmi d'autres au service d'une grande synthèse.

Si l'on cumule ces premières observations au constat que, du point de vue du texte, ces deux *Requiem* sont similaires, structurés dans le plein respect des

modèles liturgiques de l'époque⁵, on pourrait rapidement conclure qu'il n'y a pas ici de singularité telle qui justifie qu'on parle – surtout pour Mozart – de chefs d'œuvre uniques. Ce serait néanmoins appliquer une grille de lecture bien inadaptée à leur travail: l'art de Mozart, ni celui de Salieri, en effet, ne réside dans une forme de rénovation profonde des structures, de projection intellectualisée ou «extra-musicale». Leur apport se situe en-deçà, dans la capacité qu'ils avaient à réinvestir ces structures connues de tous par une myriade d'éléments tous plus dramatiquement pertinents les uns que les autres. Des éléments provenant de tous bords musicaux, et au premier lieu desquels nous retrouvons l'opéra. Les deux œuvres empruntent effectivement au monde de la scène quelques effets parmi les plus saisissants: le silence de la fin du *Kyrie* et du *Cum Sanctis* de Mozart, dont l'angoisse est démultipliée par son association à une tension de septième

diminuée, ou celui après les premières mesures du *Dies Irae* chez Salieri, rendu oppressant par l'insistance auparavant d'un seul accord mineur de sixte et quarte... l'intelligence de leurs scansions du texte également, qu'on retrouve par exemple dans la chez Salieri lorsqu'il est question du Jugement Dernier («judex ergo cum sedebit») avec ce rythme pointé inflexible suivi de deux notes longues nobles, ou dans les appels au «Rex tremendae» du chœur devenu *turba*, foule que Mozart retarde (il les fait démarrer sur le deuxième temps, dit faible) pour les rendre plus poignants. Mais entendons-nous: il n'y pas ici d'effet pour l'effet, de vocalise débridée de soprane ou de sentimentalisme éthéré au sens sulpicien du XIX^e siècle. Mozart comme Salieri, arrivés à leur pleine maturité musicale au moment d'écrire ces *Requiem* (Mozart l'entreprend l'année de ses 35 ans, Salieri le compose à 54 ans), s'y révèlent maîtres dans l'art de contrebalancer leurs

⁵ Rappelons que le texte liturgique de leurs *Missa Defunctorum* croise des éléments de l'Ordinaire de la Messe (*Kyrie, Sanctus, Agnus Dei*), du Propre (*Introït, Offertoire, Communion*) et la «Séquence» *Dies irae* (obligatoire jusqu'à la réforme Vatican II), Mozart comme Salieri respectant la tradition de l'époque consistant à ne pas mettre en musique le graduel ni le trait *Absolve, Domine* et les répons. Hormis le fait que seul Salieri compose une Absoute finale (*Libera me, Domine*), et que les articulations soient par moments distinctes (Salieri par exemple agrège le *Domine Jesu* et l'*Hostias* au sein de l'Offertoire, là où Mozart assume deux mouvements séparés), tout est commun entre les deux compositions, fidèlement aux pratiques en cours à Vienne.

⁴ Parties manuscrites séparées conservés à Vienne, *Österreichische Nationalbibliothek*.

propres jaillissements dramatiques et les élans thématiques caractéristiques du style galant par leur maîtrise des styles anciens dits «sévères» (Salieri en tant qu'enseignant très réputé de l'harmonie et du contrepoint historique, tandis que Mozart, depuis 1782, a exploré puis pleinement intégré les langages de Bach et de Haendel dans sa propre écriture). Et c'est dans cet esprit de synthèse, que Salieri investit plutôt dans ce *Requiem* du seul versant harmonique, tandis que Mozart y fait un aller-retour constant entre toutes les approches, que se trouve la singularité de leurs propositions vis-à-vis de leurs contemporains viennois: il y a ici une complète assimilation des genres qui permet au drame suprême que représente la mort, drame auquel Mozart comme Salieri sont particulièrement sensibles, d'être pleinement intériorisé et rendu, à mille lieues de «la rutilance rococo des belles églises d'Autriche»⁶ et son écriture musicale religieuse galante, que l'on peut dire peu désuète.

Une unité de pensée

Pour tous deux, en effet, ces œuvres résultent d'une prise de conscience profonde qui va bien au-delà de la commande mystérieuse du *Requiem* faite à Mozart, ou des fonctions de Hofkapellemeister (maître de chapelle Impérial) de Salieri qui l'obligeaient à composer régulièrement du répertoire religieux. Concernant Mozart, le récit est connu: si des doutes existent lors des premiers mois de composition, à partir d'octobre 1791, des témoignages croisés de proches de Mozart confirment qu'il a dans l'idée d'écrire ce *Requiem* pour sa propre mort. Ainsi, de Sophie Haibel, sa belle-sœur et son infirmière, rapportant la veille de son décès:

«Süssmayer était près de son lit. Le fameux *Requiem* était sur la couverture et Mozart expliquait comment il devait le terminer selon ses intentions. Il dit encore: «N'avais-je pas dit que j'écrivais ce Requiem pour moi-même?»⁷

Antonio Salieri, quant à lui, assume pleinement la fonction téléologique de son œuvre, le manuscrit autographe portant en guise d'*incipit* «Picciolo Requiem composto da me, e per me, Ant. Salieri, picciolissima creatura»⁸, et l'auteur ayant exigé que ce *Requiem* ne soit interprété qu'au moment de ses funérailles qui surviendront vingt ans plus tard. De tels procédés sont extrêmement rares, puisqu'à notre connaissance, seuls deux autres grands compositeurs ont, avant Mozart et Salieri, explicitement ou implicitement composé une Messe des Morts destinée à eux-mêmes: Guillaume Dufay (au XV^e siècle, partition perdue) et Giovanni Rovetta (composée en 1655, à la diffusion réduite). Sachant que tous deux étaient oubliés à la fin XVIII^e, la démarche n'en pouvait apparaître qu'inédite de part et d'autre, même si l'expérience malheureuse de Mozart a sans doute influencé Salieri. En effet, puisque rien ne permet d'affirmer qu'au moment de la rédaction de son *Requiem* en 1804, il craignait pour sa vie

ou celle de ses proches, ni qu'un drame récent l'avait directement touché - c'est à l'inverse un an après sa rédaction, en 1805, que surviendra la mort de son fils unique, puis en 1807 celle de sa femme, la thèse communément admise veut que ce soit par conscience de plusieurs *Requiem* contemporains entrepris trop tard ou restés inachevés par le décès de leurs créateurs (de Gassmann et donc de Mozart particulièrement) qu'il conçoit à partir de 1802-1803 une telle œuvre pour lui-même, profitant d'être encore en pleine possession de ses moyens⁹. Mais il y a sans doute plus qu'un calcul chez Salieri; dans sa dédicace («picciolissima creatura») destinée à nul autre qu'à lui-même, se cache une pieuse humilité connectée à une foi profonde. Cette foi, c'est un autre élément commun à Mozart et à Salieri, que chacun d'entre eux approche différemment. Pour le second, elle revêt un aspect traditionnel, dans la continuité de la foi catholique reçue de ses parents à Legnago (République de Venise)

6 J.-V. Hocquard, *Mozart, l'amour, la mort*, Archimbaud, lib. Séguier, 1987, p. 632

7 Selon la traduction de J.-V. Hocquard, *Mozart, l'amour, la mort*, op. cit., p. 610. Citation provenant de la lettre écrite par Sophie Haibel à Georg Nikolaus Von Nissen plusieurs années après la mort de Mozart, destinée à enrichir la biographie qu'il réalisait alors conjointement avec Constanze Mozart, terminée et éditée de manière posthume en 1828.

8 «Humble Requiem composé par moi, et pour moi, Antonio Salieri, la plus humble des créatures.» Première page du manuscrit orchestral conservé à Brno au *Moravske Zemske Museum*.

9 Thèse notamment défendue par J.-S. Hettrick, «Introduction», in *Requiem* de Salieri, op. cit.

et cultivée ensuite par son apprentissage, ses fonctions, et son appartenance des décennies durant à la Congregazione italiana (Eglise Italienne Nationale) au sein de la Minoritenkirche de Vienne. Ainsi que nous dit son premier biographe et ancien étudiant Ignaz Von Mosel (1772-1844) :

«Selon lui, ne pas croire était une abomination. Quand il était fautif, il s'en confessait très volontiers, et quand il était dans le vrai, mais que la querelle n'impliquait ni son honneur, ni l'honneur d'un autre, il acceptait tout à fait [de paraître] fautif afin de servir la paix. Il craignait la douleur et la souffrance, mais quand cela lui arrivait, il trouvait refuge dans la religion et supportait inflexiblement sa destinée... De temps en temps, une mélancolie qu'il ne pouvait expliquer l'envahissait, et il pleurait sans en connaître la cause. Dans ces moments, il pensait souvent à la mort, sans jamais la craindre, et ne pouvait regarder quelque bosquet charmant sur une colline ou ailleurs, sans avoir le souhait montant en lui d'y être enterré à l'ombre.»¹⁰

¹⁰ Ignaz Von Mosel, *Über das Leben und die Werke des Anton Salieri*, Vienne, J.-B. Wallishausser, 1827, p. 207-208, trad. inédite.

Le récit de Von Mosel est certes romancé, mais deux éléments – recoupés par d'autres sources – en ressortent concernant Salieri : la constance de sa foi chrétienne et son rapport conscient et plutôt apaisé à la mort. Si Mozart n'a pas hérité du même contexte religieux familial, ni accédé aux mêmes charges musicales pour le clergé, ni même cultivé sa foi catholique autant que Salieri, cette égale croyance en une immortalité heureuse divine est également une majeure de sa pensée, qui se renforce à compter du moment où il est initié à la Franc-maçonnerie (en 1784). En témoigne la fameuse lettre du 4 avril 1787 à son père Léopold Mozart :

«Comme la mort (si l'on considère bien les choses) est l'ultime étape de notre vie, je me suis familiarisé depuis quelques années avec ce véritable et meilleur ami de l'homme, de sorte que son image n'a pour moi plus rien d'effrayant, mais est plutôt quelque chose de rassurant et de consolateur ! Et je remercie mon Dieu de m'avoir accordé le bonheur (vous me comprenez) de le découvrir comme clé de notre véritable félicité. – Je ne vais jamais

me coucher sans penser (quel que soit mon jeune âge) que je ne serai peut-être plus le lendemain – et personne parmi tous ceux qui me connaissent ne peut dire que je sois d'un naturel chagrin ou triste. – Pour cette félicité, je remercie tous les jours mon Créateur et la souhaite de tout cœur à tous mes semblables.»¹¹

De ces témoignages croisés, nous déduisons fort bien pourquoi, chez Mozart comme chez Salieri, l'écriture d'un *Requiem* n'a rien d'anodin. Au contraire, elle se rattache pour tous deux à une question – celle de la finitude – essentielle à leur rapport au monde et à leur engagement au sein de celui-ci. Que celle-ci soit la première œuvre d'envergure à partir du moment où Salieri se retire de la composition d'opéras et décide de ne plus composer que «pour Dieu et son Empereur»¹² est significatif.

¹¹ W.-A. Mozart, lettre du 4 avril 1787 à son père Leopold, trad. et édition Geneviève Geffray, Flammarion, 2011. L'allusion rappelle leur appartenance commune à la franc-maçonnerie.

¹² Citation de Salieri reprise par Marc Vignal in *Antonio Salieri*, ed. Bleu Nuit, coll. Horizons, 2014, p. 125

¹³ Premier folio du manuscrit autographe conservé à l'*Österreichische Nationalbibliothek*

¹⁴ Comme semblent confirmer les témoignages de Süßmayer et des interprètes Schack, Gerl et Hofer au sujet de plusieurs lectures, chez lui, de l'œuvre en cours d'écriture, et la comparaison des temps de composition. Si le point est toujours discuté, on constate néanmoins une façon de travailler en rupture avec celle de nombreux autres opus, y compris ses chefs d'œuvre comme *La Flûte Enchantée* qu'il compose la même année.

Tout autant est, chez Mozart, la lenteur inhabituelle de composition alors qu'il y semble plongé (il envisage d'ailleurs ne terminer la partition que l'année suivante, y écrivant «Di me, Wolfgang Amadeus Mozart, 1792»¹³), et son nombre d'essais et de tentatives infructueuses¹⁴. Il y a donc de part et d'autre un point de rupture, tant artistique que téléologique.

La postérité

Comment expliquer alors une telle différence dans la réception de ces deux œuvres ? D'un point de vue musical, il faut d'abord reconnaître que, si Mozart et Salieri partagent un grand talent, une grande expérience et la maîtrise d'un langage musical commun, il demeure chez les chefs d'œuvre du premier un génie que jamais le second négala. Ainsi, Salieri, malgré des moments magistraux dans *l'Introït*,

le *Kyrie* et la *Sequenz*, retourne ici aux facilités d'un faste quelque peu suranné dans les *Hosanna*, ou dans l'*Agnus Dei* à une écriture galante de très belle facture mais manquant de relief (« au fil de la plume » dirons-nous). À l'opposé, toutes les parties du *Requiem* de la main de Mozart (et même certaines autres, comme l'*Agnus Dei*, où derrière Süssmayer se devinent clairement ses intentions) révèlent une même concentration du langage, une même justification structurelle de chaque note qui bien qu'intellectuelle, n'en finit de nous toucher dans notre singularité propre – parmi mille témoignages, nous pensons ici aux très belles pages qu'y consacre Nikolaus Harnoncourt dans son *Dialogue Musical*¹⁵.

Notons d'ailleurs que le *Requiem* de Mozart se conçoit comme une entité musicale en soi, hors du rituel funéraire chrétien : avec la fugue finale du *Cum Sanctis Tui* répondant à la fugue initiale du *Kyrie* dans cette même tonalité de ré mineur que Mozart associe à la mort (celle qu'il utilise déjà dans l'air du Commandeur

du *Don Giovanni*), par l'emploi de batteries maçonniques (par exemple, aux trompettes et à la timbale pour annoncer l'entrée du chœur dans l'*Introitus*), par l'absence d'un *Libera Me* pourtant nécessaire aux grandes messes des morts (celles qui impliquent chœur et orchestre)... , il y a à la fois une unité indéniable et des éléments exogènes ou omissions difficilement compatibles avec la tradition catholique de l'époque. Salieri, lui, outre un discours musical plus policé, prend soin d'intégrer un *Libera Me* séparé du reste de l'œuvre, uniquement orchestré avec des instruments de plein air (trombones, hautbois, basson, timbale) afin de permettre, dans la tradition des cérémonies funéraires viennoises d'alors, de pouvoir le donner à l'extérieur de l'église sur la tombe du défunt. C'est là une preuve manifeste que son *Requiem* ne se pensait pas hors de la cérémonie, ou *a minima* prévoyait la possibilité de celle-ci.

Pour finir, quelques mots au sujet de la réception de ces *Requiem*. Rappelons tout d'abord qu'il ne s'est pas écoulé treize ans entre les deux œuvres (ce qui, dans le

bouillonnement culturel de la période 1780-1830, est déjà un monde) mais plus de trente : si Salieri termine sa composition en 1804, son choix de ne pas la diffuser avant sa mort survenue en 1825, ce que le récipiendaire du manuscrit, le comte Von Haugwitz, respecte, a pour conséquence qu'elle fut créée à un moment où le classicisme galant, même matiné d'élans pré-romantiques, était enterré depuis déjà fort longtemps. En 1824, soit l'année précédente, Beethoven crée à Vienne sa 9^e *Symphonie*, et dès 1823 le jeune Franz Liszt débute sa première tournée européenne. Le décalage immense entre leurs styles tourne au désavantage de l'ainé Salieri, lui dont l'écriture était déjà considérée par certains comme datée au début du XIX^e siècle (en témoigne des critiques mitigées de ses derniers opéras à Vienne

des années 1800). À l'inverse, dès la mort de son créateur, les romantiques naissants s'enthousiasment pour le *Requiem* de Mozart. Le *mystère* entretenu autour de sa composition (tout y concourt : le commanditaire prétendument inconnu, la mort quelques mois après, l'inachèvement, la suspicion d'empoisonnement rapportée par sa veuve...) répond au *mystère* suscité par sa musique elle-même (du saisissement quasi-mystique des spectateurs français lors de la première audition à Paris en 1804, aux commentaires les plus sérieux des années 1830 glosant sur la possible transfiguration du Christ dans l'œuvre¹⁶). Rapidement, un statut particulier d'œuvre annonciatrice, ou touchée par la Grâce, naît ; un élan universel, jamais démenti depuis, qui aujourd'hui encore nourrit ce présent disque.

15 N. Harnoncourt (trad. D. Collins), *Le Dialogue Musical : Monteverdi, Bach et Mozart*, Paris, Gallimard, 1985

16 Cf. "Chapter I - The Requiem legend in the nineteenth and twentieth century", in Simon P. Keefe, *Mozart's Requiem, Reception, Work, Completion*, Cambridge University Press, 2012

Mozart / Salieri – Requiem(s)

By Thomas Tacquet

It is tempting, as a writer inevitably influenced by the popular mythology surrounding one of Mozart's¹ final works, to try to establish a hierarchy between these two *Requiem*s, positioning Mozart's as the height of perfection, a "pre-Beethovenian" masterpiece, a forerunner of romantic masses combining religion and mysticism, transcending once and for all its liturgical roots to become a single-structure work worthy of the concert hall — the final universal testimony of an artist who knew how to capitalise on the diversity of an Austria that found itself at Europe's cultural crossroads. Salieri's requiem, by contrast, could be interpreted as indistinguishable from its time and context (Viennese classicism), retaining a traditional structure designed to be incorporated into a Latin ceremony and

1 S'il est musicologiquement incontestable que le *Requiem* fut la dernière œuvre sur laquelle Mozart ait travaillé, son statut d'inachevé et différentes vues idéologiques ont fait apparaître, dans de nombreuses biographies, des vérités contradictoires : ainsi, pour A. Einstein dans *Mozart*, « ce n'est point le *Requiem* [qui est sa dernière œuvre], c'est la *Flûte Enchantée* » (Gallimard, coll. Tel, nouvelle traduction 1991, p. 585); quant à Jean et Brigitte Massin (*Wolfgang Amadeus Mozart*, ed. Fayard, coll. Les indispensables de la Musique, rééd. 1990), ils considèrent que la cantate maçonnique (*FreimaurerKantate*) K. 623 a « Constitue le dernier mot de Mozart, non le Requiem » (p. 568, en capitales dans le texte). Pour notre part, nous nous contentons de penser que le statut de « dernière page écrite » n'enlève ou n'ajoute en rien au mérite de ces trois œuvres magistrales...

indulging in certain Italianisms and other conventional flourishes. In short, this second *Requiem* might be viewed as rather nice but lacking in ingenuity, symptomatic of a reactionary art ignorant of the musical and social changes occurring at the turn of the nineteenth century.

But on closer inspection they should be seen as two sides of the same coin, produced by two composers who, far from the myths of the 1830s reiterated by Pushkin in his *Mozart and Salieri*, and despite some understandable jealousies, held each other in high regard. On the one hand, Mozart's very last letter to his wife, dated 14 October 1791, testifies to this, in which he seems particularly happy to have seen Salieri in awe during a performance of his *Magic Flute* to which he had taken

him. On the other hand, the programmes of the *Hofkapelle*² ('Imperial Chapel') in Vienna show that Salieri commissioned and conducted several masses by Wolfgang Amadeus, notably at the coronation of Leopold II in 1790. He was under no obligation to do so; no doubt he recognised some talent in his younger counterpart, and, beyond talent, he saw in Mozart's style, as in his own, a fine musical response to the expectations of the Austrian court.

A unity of style

This is the first point to note: albeit with different approaches and developments, Mozart and Salieri shared the same musical language, forged in the Italian classicism current at that time in Imperial Vienna. Their two *Requiem*s bear witness to this,

especially as they were inspired by masses for the dead written by other Viennese, such as that of Michael Haydn (Joseph Haydn's brother, composed in 1771) for Mozart and that of Joseph Eybler (composed in 1803) for Salieri.³ Thus on both sides we find elements common to the *habitus* of religious compositions of the time. Consider the instrumentation: on both sides, four string parts, four choir parts and four soloist parts with the usual symbolism (the tutelary bass, the prophetic tenor, the maternal alto, the angelic soprano); three trombone parts (bass, tenor, alto) mainly doubling the bass, tenor and alto parts of the choir; two trumpets and timpani reserved for moments of divine appeal or seizure; scattered woodwinds (bassoon horns and bassoons in Mozart's work; oboe,

2 Salieri assure la direction de la Hofkapelle de 1787 (en remplacement de Giuseppe Bonno) jusqu'en 1824, date à laquelle il est mis en retraite suite à son invalidité (il meurt l'année suivante). Avec trente-sept ans de service, il demeure le maître de chapelle ayant exercé la plus longue charge à la cour de Vienne.

3 Mozart reprend notamment de son aîné Michael Haydn l'idée d'incorporer un seul thème grégorien à son œuvre, le *Tonus Peregrinus*, apparaissant dans le Kyrie (« Te Decet hymnus »), ainsi que différents éléments structurels – début du « Kyrie », sujet de la fugue du « Quam olim Abrahamae »... Quant à Salieri, il reprend d'Eybler des éléments caractéristiques de rapport de tonalités (majeur / mineur dans le « Dies Irae ») et d'instrumentation : l'introduction d'un troisième trombone, une partie de cor anglais avec possible substitution à la clarinette... D'autres influences, plus allusives, ont également été mises en lumière concernant le Requiem de Mozart : *Messe des Morts* de Gossec, *Messie* de Haendel... Pour plus de détails, cf. J.-F. Poland, « A comparison of Haydn's Requiem in C minor and the Mozart Requiem », in *Michael Haydn's masses and Requiem mass compositions*, thèse de doctorat, University of Cincinnati, 1984, C. Wolff, « II. Musical aspects », in *Mozart's Requiem*, University of California Press, 1994, et J.-S. Hettrick, « Introduction » à l'édition critique du Requiem de Salieri, A-R Editions, Winsconsin, 2017.

English horn or clarinet and bassoons in Salieri's) occasionally as soloists to colour and surprise, more often in parallel with other lines in order to give amplitude and warmth to the ensemble; finally, an organ, an essential sound element of Viennese religious music. Some of the musical tone painting that appears in the two works is also part of a common writing tradition: the tremolos in the "Quantus Tremor" of the *Sequenz* (representing the trembling of the soul), the brass calls (calls of the divine) in the "Tuba Mirum" of the same *Sequenz* (although the singular call of the solo trombone in Mozart's work is undoubtedly conceived at some distance from tradition), the *fugato* of the "Quam Olim Abrahae", whose multiplicity of entrances is supposed to represent the multiplicity of voices of Abraham's progeny... As for the relationship to the Gregorian tradition of the Requiem Mass, Mozart and Salieri were also in tune with their era, which was much more attracted

by novelty than by reference to themes considered archaic. Mozart used only one *tonus peregrinus* for the Kyrie's "Te Decet Hymnus" (a rather 'modern' conduit, since it moves from one tenor to another, hence the name *peregrinus*), and Salieri made no use of it, but used the manuscript notation, on the vocal parts at the end of the "Libera Nos"⁴, of a Gregorian Kyrie which was then to be intoned by the performers, followed by seven responsories, probably provided *recto tono* by the tenors, alternating with verses and prayers by the priest. If there is a Gregorian chant, it is therefore in Salieri's case 'at the margin' in the true sense of the word (outside of the composition as such), and in Mozart's, a source among others at the service of a great synthesis.

If we add these first observations to the observation that, from the point of view of the text, these two *Requiems* are similar, structured in full respect of the liturgical models of the time⁵, we could quickly

conclude that there is no singularity here that – especially in the case of Mozart – would justify speaking of unique masterpieces. However, this would be to apply a very inappropriate reading framework to their work: neither the art of Mozart, nor that of Salieri, resides in a form of profound renovation of structures, of intellectualised or 'extra-musical' projection. Their contribution lies below that, in their ability to reinvest these structures known to all with a myriad elements, each more dramatically relevant than the next. Elements borrowed from all musical backgrounds, and from opera first of all. Both works borrow some of their most striking effects from the world of the stage: the silence at the end of Mozart's *Kyrie* and *Cum Sanctis*, whose anguish is multiplied by its association with a diminished seventh tension, or the silence after the first bars of Salieri's *Dies Irae*, made oppressive by the insistence beforehand of a single minor chord of sixth and fourth... the intelligence of their interpretations of the text too, which we find, for example, in Salieri's work in the case of the Last Judgement ("judex ergo cum sedebit") with this inflexible dotted

rhythm followed by two noble long notes, or in the calls to the "Rex tremendae" of the chorus which has become a *turba*, a crowd that Mozart delays (he starts them on the second beat, known as the weak beat) in order to make them more poignant. But let us be clear: there is no effect for effect's sake here, no unbridled soprano vocalisation or ethereal sentimentality in the nineteenth-century Sulpician sense. Both Mozart and Salieri, having reached their full musical maturity at the time of writing these *Requiems* (Mozart embarked on it the year he was 35, while Salieri composed it at 54), showed themselves to be masters in the art of balancing their own dramatic outbursts and the thematic impulses characteristic of the galant style with their mastery of the so-called "severe" old styles (Salieri as a highly reputed teacher of harmony and historical counterpoint, while Mozart, since 1782, had explored and then fully integrated the languages of Bach and Handel into his own writing). And it is in this spirit of synthesis, which Salieri invests in this *Requiem* on the harmonic side alone, while Mozart constantly moves back and forth between all the approaches, that the singularity of their proposals lies in relation to their

4 Parties manuscrites séparées conservées à Vienne, *Österreichische Nationalbibliothek*.

5 Rappelons que le texte liturgique de leurs Missa Defunctorum croise des éléments de l'Ordinaire de la Messe (*Kyrie*, *Sanctus*, *Agnus Dei*), du Propre (*Introït*, *Offertoire*, *Communion*) et la « Séquence » *Dies irae* (obligatoire jusqu'à la réforme Vatican II), Mozart comme Salieri respectant la tradition de l'époque consistant à ne pas mettre en musique le graduel ni le trait *Absolve*, *Domine* et les répons. Hormis le fait que seul Salieri compose une Absoute finale (*Libera me*, *Domine*), et que les articulations soient par moments distinctes (Salieri par exemple agrège le *Domine Jesu* et l'*Hostias* au sein de l'*Offertoire*, là où Mozart assume deux mouvements séparés), tout est commun entre les deux compositions, fidèlement aux pratiques en cours à Vienne.

Viennese contemporaries: there is here a complete assimilation of genres which allows the supreme drama represented by death, a drama to which both Mozart and Salieri were particularly sensitive, to be fully interiorised and rendered. And this was a world away from the “rococo gleam of the beautiful Austrian churches”⁶ and its somewhat outdated, galant religious musical writing.

A unity of thought

For both of them, in fact, these works are the result of a profound awareness that goes far beyond the mysterious commission of the *Requiem* given to Mozart, or Salieri’s duties as *Hofkapellemeister* (“Imperial Kapellmeister”), which required him to compose regularly for the religious repertoire. As far as Mozart is concerned, the story is well known: if there were doubts during the first months of composition, from October 1791

6 J.-V. Hocquard, *Mozart, l’amour, la mort*, Archimbaud, lib. Séguier, 1987, p. 632

7 Selon la traduction de J.-V. Hocquard, *Mozart, l’amour, la mort*, op. cit., p. 610. Citation provenant de la lettre écrite par Sophie Haibel à Georg Nikolaus Von Nissen plusieurs années après la mort de Mozart, destinée à enrichir la biographie qu’il réalisait alors conjointement avec Constanze Mozart, terminée et éditée de manière posthume en 1828.

8 « Humble Requiem composé par moi, et pour moi, Antonio Salieri, la plus humble des créatures. » Première page du manuscrit orchestral conservé à Brno au *Moravske Zemske Museum*.

onwards, the testimonies of those close to Mozart confirm that he had the idea of writing this *Requiem for his own death*. Thus, Sophie Haibel, his sister-in-law and nurse, reported on the eve of his death:

“Süssmayer was by his bed. The famous Requiem was on the coverlet and Mozart was explaining how he should finish it according to his intentions. He added: “Did I not say I was writing this Requiem for myself?”⁷

Antonio Salieri, for his part, fully assumed the teleological function of his work, the autograph manuscript bearing as an *incipit* ‘*Picciolo Requiem composto da me, e per me, Ant. Salieri, picciolissima creatura*’⁸, and the author having demanded that this *Requiem* be performed only at the time of his funeral, which would take place twenty years later. Such ways of doing things are extremely rare, since to our knowledge only two other great composers

before Mozart and Salieri explicitly or implicitly composed a Mass for the Dead for themselves: Guillaume Dufay (in the fifteenth century, score now lost) and Giovanni Rovetta (composed in 1655, limited circulation). Knowing that both were forgotten at the end of the eighteenth century, the approach could only appear to be unprecedented on both sides, even if Mozart’s unfortunate experience no doubt influenced Salieri. Indeed, since there is no evidence that when he wrote his *Requiem* in 1804 he feared for his life or that of his family, nor that a recent tragedy had directly affected him – on the contrary, it was only a year after it was written, in 1805, that his only son died, followed by his wife in 1807 – the commonly accepted theory is that it was out of awareness of several contemporary *Requiems* that were begun too late or left unfinished by the death of their creators (Gassmann for one and particularly Mozart) that he conceived such a work for himself from 1802-1803 onwards, taking advantage of the fact that he was still in full possession of his faculties⁹ But there is undoubtedly more to

Salieri than calculation: in his dedication (“*picciolissima creatura*”), intended for none other than himself, lies a pious humility associated with a deep faith. This faith is another element common to Mozart and Salieri, which each of them approaches differently. For the latter, it has a traditional aspect, in the continuity of the Catholic faith received from his parents in Legnago (Republic of Venice) and then cultivated through his apprenticeship, his functions, and his membership for decades of the *Congregazione italiana* (“National Italian Church”) within the *Minoritenkirche* in Vienna. As his first biographer and former student Ignaz Von Mosel (1772-1844) tells us:

“According to him, not to believe was an abomination. When he was at fault, he confessed it very willingly, and when he was in the right, but the quarrel involved neither his honour nor the honour of another, he was quite willing [to appear] to be at fault in order to serve the peace. He feared pain and suffering, but when this happened to him, he found refuge in religion and inflexibly bore his destiny...”

9 Thèse notamment défendue par J.-S. Hettrick, « Introduction », in *Requiem* de Salieri, op. cit.

From time to time, a melancholy that he could not explain came over him, and he wept without knowing the cause. In these moments he often thought of death, without ever fearing it, and could not look at some charming grove on a hill or elsewhere, without having the wish rising in him to be buried there in the shade."¹⁰

Von Mosel's account is certainly romanticised, but two elements – cross-checked by other sources – stand out concerning Salieri: the constancy of his Christian faith and his conscious and rather calm relationship with death. Although Mozart did not inherit the same religious family background, nor did he hold the same musical office for the clergy, nor even cultivate his Catholic faith to the same extent as Salieri, this equal belief in a happy divine immortality was also a major part of his thinking, and this was strengthened from the moment he was initiated into Freemasonry (in 1784). The famous letter of 4 April 1787 to his father Leopold Mozart bears witness to this:

10 Ignaz Von Mosel, *Über das Leben und die Werke des Anton Salieri*, Vienne, J.-B. Wallishausser, 1827, p. 207-208, trad. inédite.

11 W.-A. Mozart, lettre du 4 avril 1787 à son père Leopold, trad. et édition Geneviève Geffray, Flammarion, 2011. L'allusion rappelle leur appartenance commune à la franc-maçonnerie.

"As death – strictly considered – is the true ultimate destination of our life, I have therefore, over the past few years, made myself so familiar with this true, best friend of man that its image not only no longer holds anything terrifying for me, but also a great deal that calms and comforts! And I thank my God that he has granted me the good fortune to create the opportunity – you understand me – to come to know it as the key to our true blessedness. I never lay myself down to sleep without recollecting that perhaps – young though I may be – I may no longer exist the next day – and surely none of all those who know me will be able to say that I am sullen or sad in my comportment – and for this blessedness I thank my creator every day and wish the same to all my fellow men."¹¹

From this cross-reference, we can see why, for Mozart as for Salieri, the writing of a *Requiem* was no trivial concern. On the contrary, for both of them it was linked to a question – that of finitude – that was essential to their relationship

with the world and their commitment to it. It is significant that this was the first major work Salieri wrote after retiring from composing operas and deciding to compose only "for God and his Emperor"¹². Equally significant is Mozart's unusual slowness in composing, even though he seems to have been immersed in it (he did not even consider finishing the score until the following year, writing "Di me, Wolfgang Amadeus Mozart, 1792"¹³ on it), and the number of unsuccessful attempts he made.¹⁴ There was thus a before and after moment on both sides that is both artistic and teleological.

Posterity

How then can we explain such a difference in the reception of these two works? From a musical point of view, it must first be recognised that, although Mozart and Salieri share great talent, experience and

mastery of a common musical language, there remains in the masterpieces of the former a genius that the latter never equalled. Thus Salieri, despite some masterly moments in the *Introit*, the *Kyrie* and the *Sequenz*, fell back on the facility of a somewhat outdated pomp in the *Hosanna*, or in the *Agnus Dei*, to a galant writing of very fine workmanship but lacking in relief ('off-handedly' or 'by free association' we might say). In contrast, all the parts of the *Requiem* in Mozart's hand (and even some others, such as the *Agnus Dei*, where behind Süßmayer his intentions are clearly apparent) reveal the same concentration of language, the same structural justification of each note which, although intellectual, never ceases to touch us in our own singularity – among a thousand testimonies, we recall here the very fine pages devoted to it by Nikolaus Harnoncourt in his *Musical Dialogue*¹⁵.

12 Citation de Salieri reprise par Marc Vignal in *Antonio Salieri*, ed. Bleu Nuit, coll. Horizons, 2014, p. 125

13 Premier folio du manuscrit autographe conservé à l'*Österreichische Nationalbibliothek*

14 Comme semblent confirmer les témoignages de Süßmayer et des interprètes Schack, Gerl et Hofer au sujet de plusieurs lectures, chez lui, de l'œuvre en cours d'écriture, et la comparaison des temps de composition. Si le point est toujours discuté, on constate néanmoins une façon de travailler en rupture avec celle de nombreux autres opus, y compris ses chefs d'œuvre comme *La Flûte Enchantée* qu'il compose la même année.

15 N. Harnoncourt (trad. D. Collins), *Le Dialogue Musical : Monteverdi, Bach et Mozart*, Paris, Gallimard, 1985

We should also note that Mozart's *Requiem* was conceived as a musical entity in itself, outside the Christian funeral ritual: with the final fugue of the *Cum Sanctis Tui* responding to the initial fugue of the *Kyrie* in the same D minor key that Mozart associates with death (the one he already used for the Commendatore's aria in *Don Giovanni*), by the use of masonic drums (for example, trumpets and timpani to announce the entrance of the choir in the *Introitus*), by the absence of a *Libera Me* which is necessary for the great masses of the dead (those involving choir and orchestra)... There is both an undeniable unity and exogenous elements or omissions that are hardly compatible with the Catholic tradition of the time. For his part, in addition to a more polished musical discourse, Salieri took care to add a *Libera Me* separated from the rest of the work, orchestrated solely with open tube instruments (trombones, oboe, bassoon, timpani) in order to be able to play it outside the church at the tomb of the deceased in the tradition of the Viennese funeral ceremonies of the time. This is clear evidence that his *Requiem* was not intended to be performed outside the

ceremony, or at least that he foresaw the possibility of such a ceremony.

Finally, a few words about the reception of these *Requiems*. First of all, it should be remembered that not thirteen years separate the two works (which, in the cultural ferment of the period 1780-1830, is already a world away) but more than thirty: even though Salieri completed his composition in 1804, his decision not to publish it before his death in 1825, which the recipient of the manuscript, Count Von Haugwitz, respected, meant that it was premiered at a time when galant classicism, even if tinged with pre-Romantic impulses, had long since been buried. In 1824 – the year before – Beethoven premiered his 9th *Symphony* in Vienna, and in 1823 the young Franz Liszt began his first European tour. The immense gap between their styles turned to the disadvantage of the elder Salieri, whose writing was already considered by some to be dated at the beginning of the nineteenth century (witness the mixed reviews of his last operas in Vienna in the 1800s). In contrast, as soon as its creator died, the emerging Romantics were enthusiastic about Mozart's *Requiem*.

The *mystery* surrounding its composition (everything contributed to it: the allegedly unknown commissioner, the death a few months later, the incompleteness, the suspicion of poisoning reported by his widow, etc.) was a response to the *mystery* created by the music itself (from the quasi-mystical amazement of the French spectators at the first performance in Paris in 1804, to the most serious

commentaries of the 1830s discussing the possible transfiguration of Christ in the work). A special status as a herald, or Grace-touched, work was quickly established.¹⁶ The work was quickly accorded a special status as a herald, or as being touched by Grace; this proved a universal impulse, never denied since, which still informs this present recording.

16 Cf. "Chapter I - The Requiem legend in the nineteenth and twentieth century", in Simon P. Keefe, *Mozart's Requiem, Reception, Work, Completion*, Cambridge University Press, 2012

Mozart / Salieri – Requiem(s)

Von Thomas Tacquet

Für einen Literaten, der sich mit der populären Mythologie um eines der letzten Werke Mozarts beschäftigt¹, ist es verlockend, eine Hierarchie zwischen den beiden *Requiem*s aufstellen zu wollen: Mozarts Requiem wäre ein absolutes, ein „vorbeethovensches“ Meisterwerk, ein Vorbote der romantischen Messen, in denen sich Religion und Mystik vermischen; es würde den liturgischen Aspekt endgültig überwinden und ein für das Konzert bestimmtes, aus einem Guss strukturiertes Werk werden; es wäre das letzte universelle Zeugnis eines Künstlers, der es verstanden hat, von der Mischung zu profitieren, die Österreich als kultureller Knotenpunkt Europas zu bieten hatte. Salieris Requiem hingegen wäre in seiner Zeit und seinem Kontext - der Wiener Klassik - gefangen; es hätte eine traditionelle

1 Obwohl es musikalisch unbestritten ist, dass das *Requiem* das letzte Werk war, an dem Mozart arbeitete, haben sein Status als unvollendetes Werk und verschiedene ideologische Ansichten in vielen Biografien widersprüchliche Wahrheiten hervorgebracht: So schreibt Albert Einstein in *Mozart, Sein Charakter, sein Werk*: „Nicht der Titus, nicht das *Requiem*: sein letztes Werk ist die *Zauberflöte*. (Einstein, Alfred: Mozart. Sein Charakter, sein Werk. Zürich, Stuttgart 31953, S. 528.) Jean und Brigitte Massin (*Wolfgang Amadeus Mozart*, ed. Fayard, coll. Les indispensables de la Musique, Neuauflage 1990) sind der Ansicht, dass sein letztes Werk die *Freimaurer-Kantate* ist KV 623 «Constitue le dernier mot de Mozart, non le Requiem» (S. 568, in Großbuchstaben im Text). Wir für unseren Teil begnügen uns mit der Ansicht, dass der Status der «letzten geschriebenen Seite» den Verdienst dieser drei meisterhaften Werke weder schmälert noch ergänzt...

Struktur, die sich in ein lateinisches Zeremoniell einfügen würde; es würde sich in gewissen Italianismen und anderen Schreibautomatismen ergehen; kurz gesagt, dieses zweite *Requiem* wäre schön gemacht, aber nicht genial, symptomatisch für eine reaktionäre Kunst, die sich der musikalischen und gesellschaftlichen Veränderungen an der Wende zum 19. Jahrhundert nicht bewusst ist.

Bei genauerer Betrachtung sollten sie jedoch eher als zwei Seiten derselben Medaille betrachtet werden, die von zwei Komponisten geschaffen wurden, die sich – weit entfernt von den Mythen der 1830er Jahre, die Puschkin in seinem *Mozart & Salieri* aufgriff – und trotz einiger verständlicher Eifersüchteilen gegenseitig schätzten. Auf der einen Seite

bezeugt dies Mozarts allerletzter Brief an seine Frau vom 14. Oktober 1791, in dem er besonders glücklich darüber zu sein scheint, Salieri bei einer Aufführung seiner *Zauberflöte*, zu der er ihn mitgenommen hatte, beeindruckt gesehen zu haben. Auf der anderen Seite zeigen die Programme der *Wiener Hofkapelle*², dass Salieri mehrere Messen von Wolfgang Amadeus anordnete und dirigierte, insbesondere bei der Krönung von Leopold II. im Jahr 1790. Er war dazu keineswegs verpflichtet; zweifellos erkannte er in seinem jüngeren Kollegen ein gewisses Talent, und abgesehen vom Talent sah er in Mozarts Stil, wie auch in seinem eigenen, eine schöne musikalische Antwort auf die Erwartungen des österreichischen Hofes.

2 Salieri leitete die *Hofkapelle* (als Nachfolger von Giuseppe Bonno) ab 1787 und reichte 1824 aufgrund seiner Invalidität sein Pensionsgesuch ein (er starb im darauffolgenden Jahr). Mit siebenunddreißig Dienstjahren blieb er der Kapellmeister mit der längsten Amtszeit an der Wiener Hofkapelle.

3 Mozart übernahm von seinem älteren Kollegen Michael Haydn insbesondere die Idee, ein einziges gregorianisches Thema in sein Werk einzubauen, den *Tonus Peregrinus*, der im Kyrie erscheint («Te Decet hymnus»), sowie verschiedene strukturelle Elemente - den Beginn des «Kyrie», das Thema der Fuge des «Quam olim Abrahae»... Was Salieri betrifft, so übernahm er von Eybler charakteristische Elemente der Tonartenverhältnisse (Dur/Moll im «Dies Irae») und der Instrumentierung: die Einführung einer dritten Posaune, eine Partie Englischhorn mit möglichem Ersatz für die Klarinette... Andere, eher anspielungsreiche Einflüsse wurden ebenfalls in Bezug auf Mozarts *Requiem* hervorgehoben: *Totenmesse* von Gossec, *Händels Messias*... Für weitere Details siehe J.-F. Poland, „A comparison of Haydn's Requiem in C minor and the Mozart Requiem“, in *Michael Haydn's masses and Requiem mass compositions*, Dissertation, University of Cincinnati, 1984, C. Wolff, „II. Musical aspects“, in *Mozart's Requiem*, University of California Press, 1994, und J.-S. Hettrick, «Introduction» zur kritischen Ausgabe des *Salieri-Requiem*s, A-R Editions, Winsconsin, 2017.

Eine stilistische Einheit

Dies ist ein erster Punkt, den es zu beachten gilt: Obwohl sie unterschiedliche Ansätze und Entwicklungen hatten, teilten Mozart und Salieri die gleiche musikalische Sprache, die in der italienischen Klassik geschmiedet wurde, die zu dieser Zeit im kaiserlichen Wien gang und gäbe war. Ihre beiden *Requiem*s sind ein Zeugnis dafür, zumal sie sich von Totenmessen inspirieren ließen, die von anderen Wienern geschrieben wurden, wie die von Michael Haydn (dem Bruder von Joseph Haydn, komponiert 1771), was Mozart betrifft, und die von Joseph Eybler (komponiert 1803), was Salieri betrifft.³ So finden sich auf beiden Seiten Elemente, die dem *Habitus* religiöser Kompositionen der damaligen Zeit gemeinsam sind.

Nehmen wir die Instrumentierung: Auf beiden Seiten vier Streicherstimmen, vier Chorstimmen und vier Solostimmen mit den üblichen Symbolen (der schützende Bass, der prophetische Tenor, der mütterliche Alt, der engelsgleiche Sopran); drei Posaunenstimmen (Bass, Tenor, Alt), die hauptsächlich die Bass-, Tenor- und Altstimmen des Chors verdoppeln; zwei Trompeten und Pauken, die für die Momente des göttlichen Rufs oder der Ergriffenheit reserviert sind; vereinzelte Holzbläser (Bassetthörner und Fagotte bei Mozart, Oboe, Englischhorn oder Klarinette und Fagotte bei Salieri), die gelegentlich als Solisten auftreten, um zu färben und zu überraschen, häufiger aber parallel zu anderen Linien eingesetzt werden, um dem Ganzen Fülle und Wärme zu verleihen; schließlich eine obligatorische Orgel, ein wesentliches Klangelement der Wiener Kirchenmusik. Einige musikalische Figuralismen, die in beiden Werken vorkommen, sind ebenfalls auf eine gemeinsame Schreibtradition zurückzuführen: Die Tremoli im „Quantus Tremor“ der *Sequenz* (die das Zittern der Seele darstellen), die Blechbläserrufe (Rufe

des Göttlichen) im „Tuba Mirum“ derselben *Sequenz* (obwohl der singuläre Ruf der Soloposaune bei Mozart wohl in Distanz zur Tradition zu verstehen ist), das *Fugato* im „Quam Olim Abrahae“, dessen Vielzahl von Einsätzen die Vielzahl der Stimmen von Abrahams Nachkommenschaft darstellen soll... Was die Beziehung zur gregorianischen Tradition der Requiem-Messe angeht, so sind Mozart und Salieri ebenfalls im Einklang mit ihrer Zeit, die viel mehr von Neuem angezogen wurde als von der Bezugnahme auf Themen, die als archaisch galten. Bei Mozart gibt es nur eine einzige Verwendung, nämlich den *Tonus Peregrinus* für das „Te Decet Hymnus“ im Kyrie (übrigens ein eher „moderner“ Conductor, da er von einer Tonart zur anderen wandert, daher der Name *peregrinus*), und bei Salieri gibt es keine Wiederverwendung, aber die handschriftliche Notation, auf den Vokalstimmen am Ende des „Libera Nos“⁴, ein gregorianisches Kyrie, das dann von den Interpreten gesungen werden sollte, gefolgt von sieben Responsorien, die wahrscheinlich *recto tono* von den Tenören abwechselnd mit Versen und Gebeten des

Priesters vorgetragen wurden. Wenn es eine Gregorianik gibt, dann ist sie bei Salieri im wahrsten Sinne des Wortes „am Rande“ (außerhalb der Komposition als solcher) und bei Mozart eine Quelle unter vielen im Dienste einer großen Synthese.

Wenn man diese ersten Beobachtungen mit der Feststellung kumuliert, dass die beiden *Requiem*s textlich ähnlich aufgebaut sind und den liturgischen Mustern der Zeit entsprechen⁵, könnte man schnell zu dem Schluss kommen, dass es hier keine Einzigartigkeit gibt, die es rechtfertigen würde, von einzigartigen Meisterwerken zu sprechen – insbesondere bei Mozart. Dies wäre jedoch ein unpassender Maßstab für ihre Arbeit: Weder Mozarts noch Salieris Kunst besteht in einer Form der tiefgreifenden Erneuerung von Strukturen, einer intellektualisierten oder „außermusikalischen“ Projektion. Ihr Beitrag liegt vielmehr in der Fähigkeit, diese allgemein bekannten Strukturen durch

eine Vielzahl von Elementen, von denen eines dramatischer als das andere ist, neu zu besetzen. Diese Elemente stammen aus allen musikalischen Richtungen, wobei die Oper an erster Stelle steht. Beide Werke entlehnen einige der eindringlichsten Effekte aus der Welt der Bühne: die Stille am Ende von Mozarts *Kyrie* und *Cum Sanctis*, deren Beklemmung durch ihre Verbindung mit einer verminderten Septimspannung vervielfacht wird, oder die Stille nach den ersten Takten des *Dies Irae* bei Salieri, die durch das vorherige Beharren auf einem einzigen Moll-Akkord aus Sexte und Quarte bedrückend wird...die Intelligenz ihrer Textsprünge, die wir zum Beispiel bei Salieri finden, wenn es um das jüngste Gericht geht („judex ergo cum sedebit“), mit diesem unnachgiebigen punktierten Rhythmus, gefolgt von zwei edlen langen Noten, oder in den Rufen zum „Rex tremendae“ des Chors, der zur *Turba* wird, einer Schar, die Mozart hinausschiebt (er lässt sie auf der zweiten, sogenannten schwachen Zählzeit beginnen),

⁵ Wir erinnern daran, dass der liturgische Text ihrer *Missa Defunctorum* Elemente des Messordinariums (*Kyrie, Sanctus, Agnus Dei*), des Propriums (*Intritus, Offertorium, Kommunion*) und der „Sequenz“ *Dies irae* (obligatorisch bis zur Reform des Zweiten Vatikanischen Konzils) kreuzt, wobei Mozart wie auch Salieri die damalige Tradition befolgten, das Graduale und den Strich *Absolve, Domine* und die Responsorien nicht zu vertonen. Abgesehen von der Tatsache, dass nur Salieri eine abschließende *Absoute (Libera me, Domine)* komponiert, und von der Tatsache, dass die Artikulationen teilweise unterschiedlich sind (Salieri fasst beispielsweise *Domine Jesu* und *Hostias* im Offertorium zusammen, während Mozart zwei getrennte Sätze macht), ist alles zwischen den beiden Kompositionen gemeinsam und entspricht den in Wien üblichen Gepflogenheiten.

⁴ Musikhandschriften mit Randvermerk, Österreichische Nationalbibliothek, Wien.

um sie ergreifender zu machen. Aber lassen Sie uns eines klarstellen: Hier gibt es keinen Effekt um des Effekts willen, keine zügellose Sopranvokalisation oder ätherische Sentimentalität im sulpizistischen Sinne des 19. Jahrhunderts. Sowohl Mozart als auch Salieri, die zum Zeitpunkt des Schreibens dieser *Requiems* ihre volle musikalische Reife erlangt hatten (Mozart begann es in seinem 35. Lebensjahr, Salieri komponierte es mit 54 Jahren), sind Meister darin, ihre eigenen dramatischen Ausbrüche und den für den galanten Stil charakteristischen thematischen Elan durch ihre Beherrschung der sogenannten „strengen“ alten Stile auszugleichen (Salieri als hoch angesehener Lehrer für Harmonielehre und historischen Kontrapunkt, während Mozart seit 1782 die Sprachen von Bach und Händel erforscht und dann vollständig in seine eigene Komposition integriert hat). Und in diesem Geist der Synthese, den Salieri in diesem *Requiem* eher allein von der harmonischen Seite her anlegt, während Mozart hier ein ständiges Hin und Her zwischen allen Ansätzen betreibt, liegt die Einzigartigkeit ihrer Vorschläge gegenüber ihren Wiener Zeitgenossen: hier gibt es eine vollständige

Assimilation der Genres, die es ermöglicht, dass das höchste Drama, das der Tod darstellt – ein Drama, für das Mozart wie auch Salieri besonders empfänglich sind –, vollständig verinnerlicht und wiedergegeben wird, meilenweit entfernt von „la rutilance rococo des belles églises d'Autriche“ (Glanz der prächtigen Rokoko-Kirchen Österreichs)⁶ und seiner galanten, etwas veralteten Komposition geistlicher Musik.

Eine Einheit des Denkens

Für beide waren diese Werke das Ergebnis einer tiefen Erkenntnis, die weit über den mysteriösen Auftrag Mozarts für das *Requiem* oder Salieris Funktion als *Hofkapellmeister* hinausging, die ihn dazu zwang, regelmäßig Kirchenmusik zu komponieren. Mozarts Geschichte ist bekannt: Während in den ersten Monaten der Komposition noch Zweifel bestanden, bestätigten ab Oktober 1791 Aussagen von Personen aus Mozarts Umfeld, dass er die Idee hatte, das *Requiem* für seinen eigenen Tod zu schreiben. Sophie Haibel, seine Schwägerin und Pflegerin, berichtete so am Tag vor seinem Tod:

„Süssmayer stand an seinem Bett. Das berühmte Requiem lag auf der Decke und Mozart erklärte, wie er es nach seinen Absichten beenden sollte. Er sagte noch: „Habe ich nicht gesagt, dass ich dieses Requiem für mich selbst schreibe?“⁷

Antonio Salieri hingegen nahm die teleologische Funktion seines Werkes voll und ganz an, da das Manuskript als *Incipit* den eigenhändigen Vermerk „*Picciolo Requiem composto da me, e per me, Ant. Salieri, picciolissima creatura*“ trägt⁸, und der Komponist verlangte, dass das *Requiem* erst bei seiner Beerdigung aufgeführt werden sollte, die zwanzig Jahre später erfolgte. Solche Verfahren sind äußerst selten, denn soweit wir wissen, haben vor Mozart und Salieri nur zwei andere große Komponisten explizit oder implizit eine Totenmesse für sich selbst komponiert: Guillaume Dufay (im 15. Jahrhundert, verloren gegangene Partitur) und Giovanni Rovetta (1655 komponiert, kaum aufgeführt). Da beide im späten 18. Jahrhundert in Vergessenheit

geraten waren, war der Ansatz für beide Seiten neu, auch wenn Mozarts unglückliche Erfahrung Salieri zweifellos beeinflusst hat. Da es keine Hinweise darauf gibt, dass Salieri 1804, als er sein *Requiem* schrieb, um sein Leben oder das seiner Angehörigen fürchtete, oder dass er in jüngster Zeit von einer Tragödie betroffen war – im Gegenteil, ein Jahr nach dem Schreiben des *Requiems*, 1805, starb sein einziger Sohn und 1807 seine Frau –, besagt die allgemein akzeptierte These, dass er aus dem Bewusstsein heraus, dass mehrere zeitgenössische *Requiems* zu spät begonnen wurden oder durch den Tod ihrer Schöpfer (Gassmann und damit insbesondere Mozart) unvollendet blieben, zwischen 1802 und 1803 ein solches Werk für sich selbst in Betracht zieht, wobei er davon profitierte, noch im Vollbesitz seiner Kräfte zu sein⁹. In seiner Widmung („*picciolissima creatura*“) an niemand anderen als sich selbst, verbirgt sich eine fromme Demut, die mit einem tiefen Glauben verbunden ist.

⁷ Nach der Übersetzung von J.-V. Hocquard, *Mozart, l'amour, la mort*, op. cit., p. 610. Frei zitiert aus dem Brief, den Sophie Haibel einige Jahre nach Mozarts Tod an Georg Niklaus Von Nissan schrieb, um die Biografie zu bereichern, die er zusammen mit Constanze Mozart verfasste und die 1828 fertiggestellt und posthum herausgebracht wurde.

⁸ „Demütiges Requiem, komponiert von mir und für mich, Antonio Salieri, die demütigste aller Kreaturen.“ Erste Seite des Orchestermanuskripts, aufbewahrt im *Moravské zemské muzeum*, Brno.

⁹ Diese These wird insbesondere von J.-S. Hettrick vertreten, «Introduction», in Salieris *Requiem*, op. cit.

⁶ J.-V. Hocquard, *Mozart, l'amour, la mort*, Archimbaud, lib. Séguier, 1987, p. 632

Dieser Glaube ist ein weiteres Element, das Mozart und Salieri gemeinsam haben, aber jeder von ihnen nähert sich ihm auf andere Weise. Für Salieri war er traditionell, als Fortsetzung des katholischen Glaubens, den ihm von seinen Eltern in Legnago (Republik Venedig) vermittelt wurde und der dann durch seine Ausbildung, seine Ämter und seine jahrzehntelange Mitgliedschaft in der *Congregazione italiana* („Italienische Nationalkirche“) in der *Wiener Minoritenkirche* gepflegt wurde. So sagt uns sein erster Biograf und ehemaliger Student Ignaz von Mosel (1772-1844):

„Unglauben war ihm ein Gräuel. Wenn er unrecht hatte, gestand er es gern, und selbst wenn er Recht gehabt, und der Streit nur nicht seine, oder eines Dritten Ehre betraf, behielt er manchmal freiwillig den Schein des Unrechtes, aus Liebe zum Frieden. Er fürchtete Leiden und Unglück, wenn es ihn aber traf, nahm er seine Zuflucht zur Religion, und duldete standhaft, was über ihn verhängt war... Von Zeit zu Zeit überfiel ihn eine Traurigkeit, von der er sich nicht Rechenschaft zu geben wusste,

10 Ignaz Von Mosel, Über das Leben und die Werke des Anton Salieri, Wien, J.-B. Wallishausser, 1827, S. 207-208.

und er weinte dann, ohne sich einer Ursache dazu bewusst zu seyn. In solcher Stimmung dachte er oft an den Tod ohne ihn jedoch zu fürchten, und konnte keine pittoreske Baumgruppe auf irgend einem Hügel sehen, ohne dass der Wunsch in ihm aufgestiegen wäre, dort begraben zu seyn.“¹⁰

Von Mosels Bericht ist zwar romanhaft, aber zwei Elemente, die sich mit anderen Quellen decken, sind in Bezug auf Salieri besonders hervorzuheben: die Beständigkeit seines christlichen Glaubens und sein bewusstes und eher friedliches Verhältnis zum Tod. Mozart hatte zwar nicht denselben religiösen Hintergrund wie Salieri, noch hatte er dieselben musikalischen Ämter für den Klerus inne, noch pflegte er seinen katholischen Glauben so sehr wie Salieri, aber dieser gleiche Glaube an eine göttliche glückliche Unsterblichkeit ist ebenfalls ein Hauptinhalt seines Denkens, der sich ab dem Zeitpunkt seiner Aufnahme in die Freimaurerei (1784) noch verstärkte. Davon zeugt der berühmte Brief vom 4. April 1787 an seinen Vater Leopold Mozart:

„Da der Tod (genau zu nehmen) der wahre Endzweck unseres Lebens ist, so habe ich mich seit ein paar Jahren mit diesem wahren, besten Freunde des Menschen so bekannt gemacht, dass sein Bild nicht allein nichts Schreckendes mehr für mich hat, sondern recht viel Beruhigendes und Tröstendes! Und ich danke meinem Gott, dass er mir das Glück gegönnt hat mir die Gelegenheit (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 andern Tag nicht mehr sein werde – und es wird doch kein Mensch von allen die mich kennen sagen können, dass ich im Umgange mürrisch oder traurig wäre. – Und für diese Glückseligkeit danke ich alle Tage meinem Schöpfer, und wünsche sie vom Herzen jedem Menschen.“¹¹

11 Brief von Wolfgang Amadé Mozart an seinen Vater Leopold (Wien, 4. April 1787). Salzburg (AT), Internationale Stiftung Mozarteum, Bibliotheca Mozartiana. Die Anspielung erinnert an ihre gemeinsame Mitgliedschaft in der Freimaurerei.

12 Zitat von Salieri, übernommen von Marc Vignal in *Antonio Salieri*, ed. Bleu Nuit, coll. Horizons, 2014, S. 125

13 Erstes Blatt der handschriftlichen Partitur, Österreichische Nationalbibliothek

14 Dies scheinen die Aussagen von Süßmayer und der Interpreten Schack, Gerl und Hofer über mehrere Lesungen des in Entstehung begriffenen Werkes bei ihm zu Hause und den Vergleich der Kompositionszeiten zu bestätigen. Auch wenn dieser Punkt noch immer diskutiert wird, lässt sich dennoch eine Arbeitsweise feststellen, die mit der vieler anderer Werke bricht, darunter auch seine Meisterwerke wie die *Zauberflöte*, die er im selben Jahr komponierte.

Aus diesen gekreuzten Zeugnissen leiten wir sehr gut ab, warum bei Mozart wie bei Salieri das Schreiben eines *Requiem*s nichts Harmloses ist. Im Gegenteil, es ist für beide mit einer Frage verbunden – der Frage nach der Endlichkeit –, die für ihre Beziehung zur Welt und ihr Engagement in ihr von zentraler Bedeutung ist. Dass es das erste größere Werk ab dem Zeitpunkt war, als Salieri sich von der Opernkomposition zurückzog und beschloss, nur noch „für Gott und seinen Kaiser“¹² zu komponieren, ist bezeichnend. Mozarts ungewöhnlich langsame Kompositionsweise, während er in die Komposition vertieft zu sein schien (er plante, die Partitur erst im nächsten Jahr zu beenden und schrieb „Di me, Wolfgang Amadeus Mozart, 1792“¹³), ist ebenfalls bemerkenswert, und wie viele Versuche und Fehlversuche er unternommen hat¹⁴. Es gibt also auf beiden Seiten einen Bruchpunkt, sowohl künstlerisch als auch teleologisch.

Die Nachwelt

Wie lässt sich also ein solcher Unterschied in der Rezeption dieser beiden Werke erklären? Aus musikalischer Sicht muss man zunächst feststellen, dass Mozart und Salieri zwar ein großes Talent, eine große Erfahrung und die Beherrschung einer gemeinsamen musikalischen Sprache teilen, dass aber in den Meisterwerken des ersten eine Genialität verbleibt, die der zweite nie erreicht hat. So kehrt Salieri trotz seiner meisterhaften Momente im *Introitus*, *Kyrie* und der *Sequenz* zu den Fazilitäten eines etwas veralteten Prunks im *Hosanna* zurück, oder im *Agnus Dei* zu einer galanten Schreibweise, die zwar sehr schön ist, der es aber an Relief mangelt („der Feder nach geschrieben“, würden wir sagen). Im Gegensatz dazu zeigen alle Teile des *Requiem*s aus Mozarts Hand (und sogar einige andere, wie das *Agnus Dei*, in dem seine Absichten hinter Süßmayer klar erkennbar sind) die gleiche Konzentration der Sprache, die gleiche strukturelle Rechtfertigung jeder Note, die, obwohl sie intellektuell ist, uns in unserer eigenen Einzigartigkeit berührt – unter tausend Zeugnissen denken wir hier an die wunderschönen Seiten, die Nikolaus

Harnoncourt dem in *Der musikalische Dialog*¹⁵ widmet.

Mozarts *Requiem* ist eine musikalische Einheit für sich, außerhalb des christlichen Beerdigungsrituals: mit der Schlussfuge des *Cum Sanctis Tui*, die auf die Anfangsfuge des *Kyrie* antwortet, in derselben Tonart d-Moll, die Mozart mit dem Tod in Verbindung bringt (die er bereits in der Arie des Komturs aus *Don Giovanni* verwendet), durch die Verwendung freimaurerischer Salven (z.B. Trompeten und Pauken, um den Einzug des Chors im *Introitus* anzukündigen), durch das Fehlen eines *Libera Me*, das für die großen Totenmessen (die mit Chor und Orchester) erforderlich ist, ... gibt es sowohl eine unbestreitbare Einheit als auch exogene Elemente oder Auslassungen, die sich nur schwer mit der katholischen Tradition der Zeit vereinbaren lassen. Salieri hingegen achtet neben einem zivilisierteren musikalischen Diskurs darauf, ein vom Rest des Werkes getrenntes *Libera Me* einzubauen, das nur mit klangvollen Instrumenten (Posaunen, Oboen, Fagott, Pauken) orchestriert ist, um in der Tradition der damaligen Wiener

Begräbniszeremonien zu ermöglichen, das Requiem außerhalb der Kirche am Grab des Verstorbenen geben zu können. Dies ist ein klarer Beweis dafür, dass sein *Requiem* nicht außerhalb der Zeremonie gedacht war, oder zumindest die Möglichkeit einer solchen vorsah.

Zum Schluss noch ein paar Worte zur Rezeption dieser *Requiem*s. Zunächst sei daran erinnert, dass zwischen den beiden Werken keine dreizehn Jahre lagen (was in der kulturellen Aufruhr der Zeit von 1780 bis 1830 schon eine Welt ist), sondern mehr als dreißig Jahre: Salieri beendete seine Komposition zwar 1804, doch seine Entscheidung, sie nicht vor seinem Tod im Jahr 1825 zu veröffentlichen, was der Empfänger des Manuskripts, Graf von Haugwitz, respektierte, hatte zur Folge, dass sie zu einem Zeitpunkt entstand, als der galante Klassizismus, selbst wenn er mit vorromantischen Schwärmereien vermischt war, schon längst zu Grabe getragen worden war. Im Jahr 1824, also ein Jahr zuvor, hatte Beethoven in Wien seine 9. *Symphonie* uraufgeführt, und 1823 begann der junge Franz Liszt seine erste Europatournee. Die

große Kluft zwischen ihren Stilen wirkte sich zum Nachteil des älteren Salieri aus, dessen Komposition von manchen bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts als überholt und altmodisch angesehen wurde (was sich in den gemischten Kritiken seiner letzten Opern im Wien der 1800er Jahre widerspiegelte). Umgekehrt begeisterten sich die aufkommenden Romantiker unmittelbar nach dem Tod seines Schöpfers für Mozarts *Requiem*. Das *Geheimnis* um seine Komposition (alles trägt dazu bei: der angeblich unbekannte Auftraggeber, der Tod nach einigen Monaten, die Unvollendung, der von seiner Witwe geäußerte Verdacht der Vergiftung...) entspricht dem *Mysterium*, das seine Musik selbst auslöst (von der fast mystischen Ergriffenheit der französischen Zuschauer bei der ersten Aufführung in Paris 1804 bis zu den ernsthaftesten Kommentaren der 1830er Jahre, die über die mögliche Verklärung Christi in dem Werk glossieren¹⁶). Schnell entstand ein besonderer Status des Werks als Vorbote, oder eines von der Gnade berührtes Werk; ein universeller Impuls, der seither nie nachgelassen hat und der auch heute noch diese CD nährt.

15 N. Harnoncourt *Der musikalische Dialog: Gedanken zu Monteverdi, Bach und Mozart*, Wien, Residenz Verlag, 1984

16 Cf. "Chapter I - The Requiem legend in the nineteenth and twentieth century", in Simon P. Keefe, *Mozart's Requiem, Reception, Work, Completion*, Cambridge University Press, 2012



Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

par Laurent Brunner

Wolfgang Amadeus Mozart naît à Salzbourg en 1756. Son père Léopold, violoniste dans l'orchestre de la Cour Archiépiscope, dont il devient en 1757 Compositeur de la Cour et de la Chambre, repère très tôt les capacités de son fils. Lorsqu'il donne à Wolfgang ses premières véritables leçons de clavecin, il n'a que quatre ans, mais se montre étonnamment doué. Son père exploite immédiatement ses talents et en 1762, pour ses six ans, Wolfgang et sa sœur Nannerl (de cinq ans son aînée) jouent devant l'impératrice Marie-Thérèse à Schonbrunn ! S'ensuit dès 1763 une tournée « familiale » de trois années à travers l'Allemagne et jusqu'à Paris où les Mozart demeurent cinq mois

et sont fêtés et accueillis partout, jusqu'à Versailles. De Madame de Pompadour au cercle de musiciens allemands de la capitale, le jeune Mozart fait des rencontres passionnantes (notamment Philidor) et s'exerce à la composition pour clavecin avec brio. La suite du périple le mène à Londres pour seize mois, qui sont marqués par une réception des souverains et la rencontre déterminante de Jean-Christophe Bach. Puis il part pour la Hollande, et y tombe malade de surmenage, avant de reprendre la route pour Paris, puis de traverser la France et la Suisse pour retrouver Salzbourg en 1766. Viennent les premières œuvres sacrées, et la composition à Vienne en 1768 du premier opéra, *La Finta Semplice*, puis de

Bastien und Bastienne, avant que Mozart n'entame en 1769 son premier voyage italien : quinze mois de concerts et de rencontres (le Pape, mais surtout le Padre Martini et Mysliveček), et la commande de l'opéra *Mitridate, Re di Ponto*, créé à Milan en 1770 par un compositeur de quatorze ans...

En 1772, le nouvel Archevêque de Salzbourg, Hieronymus Colloredo, nomme Wolfgang *Konzertmeister*, ce qui l'incite à écrire de nombreuses symphonies, mais l'opéra le tenaille, toujours lié à de prestigieuses commandes, et la création de *Lucio Silla* à Milan en 1772, puis de *La Finta Giardiniera* à Munich en 1775 font de lui un perpétuel voyageur, même si *Il Re Pastore* est créé à Salzbourg. De nombreux chefs-d'œuvre naissent dans cette période : les premiers concertos pour piano, dont le n°9 dit « Jeune homme » est l'œuvre fondatrice de ce genre (1777), mais aussi de nombreuses sonates, quatuors, et les premières grandes œuvres sacrées.

Mais les rapports avec Colloredo se gâtent quand il refuse à Mozart un nouveau congé : Wolfgang démissionne et part pour Mannheim puis Paris, où il arrive en

1778, clairement pour trouver un poste. On ne lui propose que celui d'organiste de la Chapelle Royale de Versailles, qu'il refuse. Malgré plusieurs commandes de symphonies et du *Concerto pour flûte et harpe*, Mozart repart déçu, sa mère étant de surcroît décédée à ses côtés lors de cet ultime et éprouvant voyage. Il revient faire pénitence à Salzbourg où il est nommé organiste de la Cour en janvier 1779. Mais ses rapports avec Colloredo s'enveniment à tel point qu'il se fixe à Vienne en 1781, comme musicien indépendant, peu après la création d'*Idomeneo* à Munich. C'est à Vienne qu'il épouse Constance Weber en 1782, année de la création au Burgtheater de *L'Enlèvement au Sérail* commandé par l'Empereur Joseph II.

Ce *Singspiel* en allemand, véritable opéra-comique dans la tradition française, mais en langage local, défraye la chronique. C'est le début d'une période de succès viennois pour Mozart (nombreuses symphonies comme *Haffner* ou *Linz*, quatuors, sonates et concertos pour piano), de rencontres fécondes, d'abord avec Joseph Haydn son aîné de vingt-quatre ans, avec lequel il établit une forte relation amicale confortée par une admiration réciproque, mais aussi

avec le Baron Van Swieten qui l'initie à Bach et Haendel, enfin à l'entrée dans la franc-maçonnerie. Mozart cependant doit vivre de sa musique, alors que tout compositeur de son temps n'aspire qu'à un poste lui assurant salaire et pérennité : quelques leçons données à l'aristocratie et les recettes de ses concerts assurent ses revenus... mais sans régularité. Mozart fournit pourtant une impressionnante quantité de musique qu'il interprète le plus souvent, comme la douzaine de concertos pour piano de sa maturité, en parallèle des opéras qu'il écrit avec un génie éblouissant : ainsi la trilogie Da Ponte, avec *Les Noces de Figaro* (Vienne, 1786), *Don Giovanni* (Prague, 1787) et *Così fan tutte* (Vienne, 1790). En 1787, il est nommé par Joseph II Compositeur de la Chambre Impériale et Royale, mais avec des appointements décevants, qui ne le sortent pas d'un endettement pesant. Mozart n'arrive pas suffisamment à convaincre l'élite viennoise, qui ne prend pas conscience de ce talent hors norme et le laisse se dépêtrer dans de véritables difficultés matérielles. En 1788, Antonio Salieri, tout auréolé des gloires qu'il vient de connaître à Paris, est nommé Maître de

Chapelle Impériale : il va focaliser l'attention des Viennois pendant une décennie, prenant la place laissée par Gluck dans leur Panthéon. Malgré de réels succès, l'année 1791 marque la fin de la vie de Mozart dans une production pléthorique où le génie éclate de toutes parts malgré une santé déliquescence : le fabuleux *Concerto pour clarinette*, le dernier concerto pour piano, *La Clémence de Titus* commandée par l'Opéra de Prague, enfin le succès d'un opéra sans égal : *La Flûte enchantée*. Mais c'est un triomphe quasiment posthume : Mozart décède deux mois après la première de la *Flûte*. Il laisse de nombreuses œuvres inachevées, notamment le célèbre *Requiem*, une veuve explorée et deux enfants dans le besoin.

Ce destin mêlant célébrité et génie, fastes et déceptions, enfin une mort malade en pleine maturité, fut considéré comme dramatique dès la période romantique, et laisse souvent penser que Mozart s'inscrit dans un cercle de poètes germaniques « maudits », au côté d'un Schubert ou d'un Buchner, autres météores n'ayant pas reçu de la société la reconnaissance méritée. On a vite noirci le tableau avec la fosse commune dans laquelle il fut pourtant

« normalement » enterré, et l'œuvre polémique *Mozart et Salieri* de Pouchkine fit le reste.

La postérité de Mozart est aujourd'hui de premier plan, mettant ses opéras et son œuvre pour clavier en permanence à l'affiche, et faisant de son *Requiem* une œuvre emblématique d'un « Sturm und Drang » en devenir. Sans imposer de révolution comme Beethoven, Mozart utilise les formes de son temps pour les emmener vers une perfection et une habileté qu'ont permis son extraordinaire faculté

à fusionner les styles italien, allemand et français, et à tirer le meilleur parti des cadres, des livrets, des instruments et des voix. Ce classicisme intemporel qui fait chanter mieux que quiconque les peines féminines, séduit toujours alors que le monde aristocratique qui l'a engendré s'est éteint avec Mozart, laissant les héros des révolutions découvrir d'autres continents artistiques et musicaux. Mais l'évidence de son écriture, la simplicité désarmante avec laquelle elle sait émouvoir, font que « le silence qui vient après » est toujours de Mozart.

Wolfgang Amadeus Mozart was born in Salzburg in 1756. His father Leopold, a violinist in the orchestra of the Archbishopal Court, of which he became the Composer in 1757. As such, he spotted his son's abilities early on. When he gave Wolfgang his first veritable harpsichord lessons, he was only four years old but already surprisingly talented. His father immediately exploited these talents and in 1762 for his sixth birthday, Wolfgang and his sister Nannerl (five years his senior) played in front of the Empress Marie-Therese in Schonbrunn! This was followed in 1763 by a three-year "family" tour across Germany and to Paris where the Mozarts stayed for five months and were celebrated and welcomed everywhere, even as far as Versailles. From Madame de Pompadour to the circle of German musicians from the capital, the young Mozart made exciting encounters (notably Philidor) and composed with brio for harpsichord. The remainder of the journey took him to London for sixteen months, which was marked by a reception of sovereigns and the decisive encounter with Johann Christian Bach. He then left for Holland, but fell ill from overwork there, before returning to Paris, then crossing France

and Switzerland, ultimately reaching Salzburg in 1766. He then composed his first sacred works, and in Vienna in 1768 the composition of his first opera, *La Finta Semplice*, and afterwards *Bastien und Bastienne*. In 1769 Mozart began his first Italian trip which consisted in fifteen months of concerts and meetings (the Pope, but above all Padre Martini and Myslivecek), and the commission of the opera *Mitridate, Re di Ponto*, premiered in Milan in 1770 by a fourteen-year-old composer...

In 1772 the new Archbishop of Salzburg, Hieronymus Colloredo, appointed Wolfgang *Konzertmeister*, which prompted him to write many symphonies, but it was opera which pursued him, and they were always tied to prestigious commissions. The premiere of *Lucio Silla* in Milan in 1772, then *La Finta Giardiniera* in Munich in 1775 made him a perpetual traveller, even if *Il Re Pastore* was first performed in Salzburg. Numerous masterpieces came to life during in this period: the first piano concertos, including the No. 9, known as "*Jenamy*", which is the founding work of this genre (1777), but also numerous sonatas, quartets, and the first great sacred works.

But the relationship with Colloredo deteriorated when the latter refused Mozart further leave of absence: Wolfgang resigned and left for Mannheim and then Paris, where he arrived in 1778, clearly in search of employment. He was only offered the position of organist of the Royal Chapel of Versailles, which he refused. Despite several commissions for symphonies and the *Concerto for flute and harp*, Mozart left disappointed, his mother having passed away at his side on this final and trying journey. He returned penitent to Salzburg where he was appointed court organist in January 1779. But his relationship with Colloredo grew so venomous that he decided to settle in Vienna in 1781, as a freelance musician, shortly after the first performance of *Idomeneo* in Munich. It was in Vienna that he married Constanze Weber in 1782, the year of the first performance at the Burgtheater of *Die Entführung aus dem Serail* commissioned by Emperor Joseph II.

This *Singspiel* in German, a true comic opera in the French tradition, but in the local language, hit the headlines. It marked the beginning of a period of Viennese successes for Mozart (numerous symphonies such as *Haffner* and *Linz*,

quartets, sonatas and concertos for piano), fruitful encounters, first with Joseph Haydn, who was twenty-four years older than him, but with whom he established a strong friendly relationship strengthened by a mutual admiration, but also with Baron Van Swieten, who introduced him to Bach and Handel, as well as his entry into Freemasonry. Mozart, however, had to live from his music, whereas every composer of his time only aspired to acquire a position which would ensure a wage and stability: some lessons for the aristocracy and revenues of his concerts ensured his income... but without regularity. Mozart, however, provided an impressive amount of music that he performed most often, such as the dozen piano concertos of his maturity, in parallel with the operas he wrote *Le Nozze di Figaro* (Vienna, 1786), *Don Giovanni* (Prague, 1787) and *Così fan tutte* (Vienna, 1790). In 1787, he was appointed Composer of the Imperial and Royal Chamber by Joseph II, but with a disappointing salary which was not sufficient to get him out of heavy debt. Mozart did not succeed in convincing the Viennese elite of his extraordinary talents, leaving him to try and extricate himself from very serious

material difficulties. In 1788, Antonio Salieri, basking in the glory that he had just encountered in Paris, was appointed Imperial Choirmaster: he would become the focus of attention of the Viennese for a decade, taking over the place left by Gluck in their pantheon. Despite real successes, the year 1791 marked the end of the life of Mozart in a plethoric production in which his genius burst forth from all sides despite his declining health: the fabulous *Clarinet Concerto*, the final concerto for piano, *La Clemenza di Tito* commissioned by the Prague Opera, and the success of an unparalleled opera: *Die Zauberflöte*. But it was an almost posthumous triumph: Mozart died two months after the premiere of *Die Zauberflöte*. He left behind many unfinished works, including the famous *Requiem*, a grieving widow and two poor children.

This destiny mixing fame and genius, splendour and disappointment, and finally a sickly death at the height of his maturity, was considered dramatic as early as the Romantic period, and often suggests that Mozart is part of a circle of “cursed” German poets, along with a Schubert or a Buchner, other meteors not having received the recognition they deserved

from society. The image was quickly blackened with the mass paupers' grave in which he was nevertheless “normally” buried, and the polemical work *Mozart and Salieri* by Pushkin did the rest.

Mozart's posterity is now more than ever in the foreground, putting his operas and his keyboard works permanently on the spotlight, and making his *Requiem* a work emblematic of “*Sturm und Drang*” in the making. Without imposing a revolution like Beethoven, Mozart used the forms of his time to elevate them towards a perfection and skill that has been made possible by his extraordinary ability to fuse the Italian, German and French styles, and to make the most of the forms and libretti, instruments and voices. This timeless classicism makes the singing about female suffering forever seductive, whereas the aristocratic world that spawned it died with Mozart, thus leaving the heroes of the revolutions to discover other artistic and musical continents. But the evidence that his writing represents, the disarming simplicity with which it knows how to move, cannot take away from the fact that “the silence that comes after” is still Mozart's.

Wolfgang Amadeus Mozart wurde 1756 in Salzburg geboren. Sein Vater Leopold, Geiger im Orchester des erzbischöflichen Hofes, an dem er 1757 Hof- und Kammerkomponist wurde, erkannte die Fähigkeiten seines Sohnes schon früh. Als er begann, Wolfgang im Cembalospiele zu unterrichten, war dieser erst vier Jahre alt, erwies sich aber als außergewöhnlich begabt. Auch scheute er sich nicht, das Talent seines Sohnes sofort zu entwickeln, und so spielte der sechsjährige Wolfgang bereits 1762 mit seiner fünf Jahre älteren Schwester Nannerl vor Kaiserin Maria Theresia in Schönbrunn! Ab 1763 folgte eine dreijährige „Familientournee“, die die Mozarts zunächst durch Deutschland, dann nach Paris führte, wo sich die Familie fünf Monate aufhielt. Sie wurde überall gefeiert und willkommen geheißen, selbst in Versailles. Von Madame de Pompadour bis zum Kreis der deutschen Musiker begegnete der junge Mozart in der Hauptstadt vielen faszinierenden Persönlichkeiten (darunter Philidor) und übte sich mit Brio im Komponieren für Cembalo. Die Fortsetzung der Reise brachte ihn für sechzehn Monate nach London, wo als Höhepunkte ein Empfang

im Königshaus und eine entscheidende Begegnung mit Johann Christian Bach besonders erwähnenswert sind. Schließlich in Holland, wurde Mozart wegen der extremen Anstrengungen krank. Danach ging es wieder nach Paris, und nachdem er Frankreich und die Schweiz durchquert hatte, kehrte er 1766 nach Salzburg zurück. Hier schrieb Mozart seine ersten geistlichen Werke und komponierte 1768 in Wien seine erste Oper *La Finta Semplice*, auf die *Bastien und Bastienne* folgte, bevor er 1769 seine erste Italienreise antrat: fünfzehn Monate lang Konzerte und Begegnungen (mit dem Papst, vor allem aber mit Padre Martini und Myslivecek) sowie der Auftrag für die Oper *Mitridate, Re di Ponto*, die 1770 in Mailand von einem vierzehnjährigen Komponisten uraufgeführt wurde.

Im Jahr 1772 ernannte der neue Erzbischof von Salzburg, Hieronymus Colloredo, Wolfgang zum Konzertmeister. Dies veranlasste ihn, viele Sinfonien zu schreiben, doch die Gattung Oper ließ ihn nicht los, war sie doch immer mit prestigeträchtigen Aufträgen verbunden. Für die Uraufführungen von *Lucio Silla* 1772 in Mailand und die darauffolgende von *La Finta Giardiniera* 1775 in

München war er ständig auf Reisen, auch wenn zugleich *Il Re Pastore* in Salzburg uraufgeführt wurde. In dieser Zeit entstanden viele Meisterwerke: die ersten Klavierkonzerte, unter denen das Konzert Nr. 9, „Genomai“, das Gründungswerk dieser Gattung ist (1777), aber auch zahlreiche Sonaten, Quartette und die ersten großen geistlichen Werke.

Doch die Beziehungen zu Colloredo verschlechterten sich, als er Mozart eine weitere Beurlaubung verweigerte: Daraufhin kündigte Wolfgang und ging zunächst nach Mannheim, dann nach Paris, wo er 1778 offensichtlich um Arbeit zu finden eintraf. Ihm wurde jedoch lediglich die Stelle eines Organisten an der Chapelle Royale in Versailles angeboten, die er ablehnte. Trotz mehrerer Aufträge für Sinfonien und das *Konzert für Flöte und Harfe* verließ Mozart Paris enttäuscht. Erschwerend kam außerdem hinzu, dass seine Mutter während dieser letzten, aufreibenden Reise an seiner Seite gestorben war. Reumütig kehrte er nach Salzburg zurück, wo er im Januar 1779 zum Hoforganisten ernannt wurde. Aber seine Beziehung zu Colloredo spitzte sich so sehr zu, dass er sich 1781, kurz nach der Uraufführung von *Idomeneo* in München,

als freischaffender Musiker in Wien niederließ. In Wien heiratete er Constanze Weber 1782, dem Jahr der Uraufführung der *Entführung aus dem Serail*, die von Kaiser Joseph II. in Auftrag gegebenen worden war.

Dieses deutsche Singspiel, eine echte komische Oper in französischer Tradition, wenn auch in der Landessprache, machte von sich reden. Für Mozart bedeutete das den Beginn einer erfolgreichen Periode in Wien (zahlreiche Sinfonien wie die *Haffner* – oder *Linzer Sinfonie*, Quartette, Sonaten und Klavierkonzerte) mit fruchtbaren Begegnungen, zunächst mit dem vierundzwanzig Jahre älteren Joseph Haydn, mit dem ihn eine starke freundschaftliche, durch gegenseitige Bewunderung gefestigte Beziehung verband, aber auch mit Baron van Swieten, der ihn mit den Werken von Bach und Händel bekannt machte. In dieser Zeit trat er auch den Freimaurern bei. Mozart musste allerdings von seiner Musik leben, während alle anderen Komponisten seiner Zeit nur eine Position anstrebten, die ihnen ein Gehalt und Kontinuität bot: Für Mozart sicherten einige Unterrichtsstunden, die er Adligen gab, und die Einnahmen aus seinen

Konzerten sein Einkommen... jedoch nicht regelmäßig. Dabei komponierte er neben den Opern, die er mit beeindruckender Genialität schrieb, nämlich die Da-Ponte-Trilogie: *Le nozze di Figaro* (Wien, 1786), *Don Giovanni* (Prag, 1787) und *Così fan tutte* (Wien, 1790), noch eine große Menge an Musik, die er meist selbst interpretierte, wie etwa das Dutzend Klavierkonzerte seiner Reifezeit. 1787 wurde er von Joseph II. zum „k.k. Kammermusicus“ ernannt, allerdings mit einem enttäuschend niedrigen Gehalt, das ihn nicht von seinen Schulden befreite. Mozart gelang es nicht ganz, die Wiener Elite zu überzeugen, die dieses außergewöhnliche Talent nur bedingt erkannte, ein Umstand, der dazu führte, dass er mit großen finanziellen Schwierigkeiten zu kämpfen hatte. 1788 wurde Antonio Salieri, der gerade ruhmvoll aus Paris zurückgekehrt war, zum kaiserlichen Kapellmeister ernannt: Daraufhin zog er die Aufmerksamkeit der Wiener ein Jahrzehnt lang auf sich und nahm den Platz ein, den Gluck in ihrem Pantheon hinterlassen hatte. Das Jahr 1791 brachte Mozart zwar echte Erfolge, war aber auch sein Todesjahr. Trotz seiner angeschlagenen Gesundheit entstanden viele neue Kompositionen,

in denen sein Genie zum Ausdruck kommt: das sagenhafte *Klarinettenkonzert*, das letzte Klavierkonzert, *La Clemenza di Tito*, ein Auftragswerk der Prager Oper und schließlich der Erfolg einer unvergleichlichen Oper: *Die Zauberflöte*. Doch handelte es sich dabei, um einen quasi posthumen Triumph. Mozart starb zwei Monate nach der Premiere der *Zauberflöte*. Er hinterließ viele unvollendete Werke, darunter das berühmte *Requiem*, aber auch eine trauernde Witwe und zwei bedürftige Kinder.

Dieses Schicksal, das Mozart Berühmtheit und Genie, Glanz und Enttäuschung und schließlich in voller Reife eine tödliche Krankheit brachte, galt in der Romantik als dramatisch und lässt oft vermuten, dass Mozart zum Kreis „verfemter“ deutschsprachiger Künstler gehörte, wie etwa Schubert oder Büchner, diesen anderen Meteoren, denen die von der Gesellschaft gebührende Anerkennung vorenthalten wurde. Diese Darstellung wurde bald auch durch die Legende vom Massengrab erhärtet, obwohl er dort „wie üblich“ begraben wurde. Und Puschkins polemisches Werk *Mozart und Salieri* tat sein Übriges.

Heute werden Mozarts Werke allgemein als überragend betrachtet. Seine Opern und Klavierwerke sind ständig auf den Spielplänen und Programm zu finden und sein *Requiem* gilt als ein emblematisches Werk des im Entstehen begriffenen „Sturm und Dranges“. Ohne wie Beethoven eine Revolution zu entfachen, nutzte Mozart die Formen seiner Zeit, um sie zu einer Perfektion und Kunstfertigkeit zu führen, die durch seine außergewöhnliche Fähigkeit ermöglicht wurden, italienische, deutsche und französische Stile zu verschmelzen und das Beste aus den Rahmenbedingungen,

Libretti, Instrumenten und Stimmen herauszuholen. Dieser zeitlose Klassizismus, der besser als jeder andere die tiefen Gefühle der Frauen zum Ausdruck bringt, löst bis heute Begeisterung aus, während die aristokratische Welt, die ihn hervorgebracht hatte, mit Mozart ausstarb, und die Helden der Revolutionen andere künstlerische und musikalische Welten entdecken mussten. Aber die Unmittelbarkeit seiner Kompositionsweise und die entwaffnende Einfachheit, mit der er die Zuhörer zu ergreifen weiß, machen, dass „die darauffolgende Stille“ immer noch die von Mozart ist.

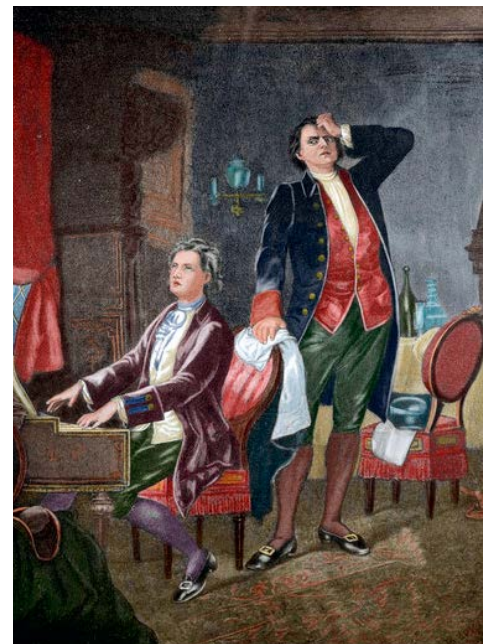


Illustration pour la pièce d'Alexandre Pouchkine,
«Mozart et Salieri», XIX^e siècle



Antonio Salieri 1750-1825 par Laurent Brunner

Antonio Salieri a le statut de légende qu'on noctroie qu'aux criminels célèbres. Interné à l'hôpital de Vienne en 1823, Salieri déclara qu'il avait causé la mort de Mozart. Une histoire fabuleuse se construisit comme une traînée de poudre, étayée par les bruits présents depuis la disparition de Mozart qui parlaient d'empoisonnement. Pouchkine dès 1830 en faisait une œuvre dramatique, et jusqu'au cinéma on véhicula ce roman, somme toute peu plausible. Alors que son œuvre sombrait dans l'oubli, la personnalité de Salieri prenait une place de choix dans la légende Mozartienne...

Né en 1750 a Legnano (Vénétie), Salieri perdit ses parents à l'âge de 13 ans et découvrit les fastes musicaux de Venise dans l'orbite du Doge Mocenigo. Il y reçut des leçons de musique avisées, et croisant Gassmann venu donner un opéra, celui-ci l'emmena comme assistant à Vienne en 1766, scellant son destin. Gassmann, Maître de Chapelle de la Cour Impériale, développa ses jeunes talents, et lui fit rencontrer l'Empereur Joseph II, musicien et passionné des arts, qui l'invita à participer à ses concerts privés. Puis vinrent les leçons personnelles de Métastase, et l'amitié de Gluck: Salieri tenait le clavecin à la première d'*Alceste*

en 1766! Son premier opéra, *Le Donne Letterate*, fut créé en 1768, et sa première grande œuvre, l'opéra seria *Armida*, en 1771. En 1772, *la Fiera di Venezia* remporta un grand succès, avec une trentaine de reprises sur les scènes européennes, puis *La Locandiera* sur un livret de Goldoni, marqua l'accomplissement de ce jeune compositeur (23 ans).

En 1774, Salieri fut nommé Compositeur de la Chambre Impériale, et Maître de Chapelle au Burgtheater (donc chef d'orchestre de l'Opéra Italien de Vienne). Tombé sous le charme d'une jeune fille, il l'aborda en français (langue privilégiée de l'aristocratie viennoise) de retour de la Messe, puis la demanda en mariage à son tuteur, qui refusa en raison de ses maigres revenus. Révélant cela à l'Empereur, Salieri fut dès le lendemain nommé Assistant du Maître de Chapelle de la Cour, son salaire triplé, et le mariage fut conclu en 1774.

En 1778, il composa *L'Europa riconosciuta* pour l'inauguration de la Scala de Milan, puis *La Scuola de Gelosi* pour Venise, œuvre qui devait connaître 60 adaptations dans toute l'Europe! Avec *Le Ramoneur*, il donna au Théâtre National Allemand

de Vienne un singspiel qui dut son succès à la confrontation des styles italiens et allemands, avant de créer en 1781 à Munich une fastueuse *Semiramide* puissamment opéra seria.

Ayant longuement hésité entre la magnificence de la tradition italienne, et les innovations gluckistes, Salieri devint en 1784 le principal protagoniste d'une des grandes "affaires" de la musique, en vérité une extraordinaire mystification. Gluck avait connu une décennie de succès retentissants à Paris, où il avait accompli sa réforme de l'opéra. Mais lassé des cabales parisiennes, il esqua une nouvelle commande de l'Académie Royale de Musique, en l'acceptant cependant, tout en expliquant ne pouvoir venir à Paris, et devoir s'adjoindre l'aide de Salieri. Celui-ci travailla dans le plus grand secret à ces Danaïdes. La création en 1784 suscita la plus grande effervescence, et le public salua un sommet de l'art du Chevalier Gluck... jusqu'à un communiqué de celui-ci précisant que l'œuvre était entièrement de la main de Salieri! Du jour au lendemain, Salieri passa du statut de protégé de Gluck, à celui de son successeur dans la modernité lyrique. Marie-Antoinette,

qui avait assisté à la première et reçut le “véritable” compositeur à plusieurs reprises, le récompensa généreusement.

Après avoir fait nommer le jeune Lorenzo Da Ponte comme poète du Théâtre Impérial, Salieri écrivit avec lui sa première œuvre lyrique, *Il Ricco d'un giorno* en 1784. En 1785 vint *La Grotta di Trofonio*, en 1786 *Prima La Musica, e poi le Parole*, donné en parallèle au *Schauspieldirektor* de Mozart (son cadet de six ans seulement) pour une fastueuse journée impériale dans l'Orangerie de Schönbrunn.

De retour à Paris, Salieri y présenta *Les Horaces* d'après Corneille, grand opéra héroïque dans la suite des *Danaïdes*, qui connut un échec. Salieri mettait cependant la dernière main au premier opéra de Beaumarchais: *Tarare*, dont l'auteur avait articulé une campagne médiatique inouïe, interdisant tout accès aux répétitions, et suscitant une telle attente qu'il fallut poster 400 gardes autour de violentes critiques des excès du despotisme, était “révolutionnaire” à plus d'un titre, et fut un triomphe extraordinaire, restant pendant plusieurs décennies le spectacle le plus lucratif de l'Opéra de Paris! Salieri et Da

Ponte refondirent l'œuvre pour une version italienne, *Axur, Re d'Ormus* créée à Vienne pour l'Empereur, et qui fit le tour du monde, de la Russie au Brésil. En 1790 à Paris, à l'occasion des événements commandés pour la Fête de la Fédération, Beaumarchais fit réaliser un acte final complémentaire pour créer *Le Couronnement de Tarare*, qui remporta également un très grand succès.

Mais la mort de l'Empereur Joseph II, qui fut durant deux décennies le soutien sans faille de Salieri (et de Mozart!), jeta le trouble sur l'avenir de l'Opéra à Vienne. Son successeur délaissa les arts, et Salieri abandonna sa place à la tête de l'Opéra italien. Peu après la mort de Mozart il assista à la création du fameux *Requiem*. En 1795, il créa *Il Mondo alla rovescia*, puis *Palmira, Regina di Persia* qui connut un grand succès, enfin en 1799 *Falstaff* d'après Shakespeare, sa dernière grande œuvre. Se retirant de la composition lyrique, Salieri resta jusqu'à 1824 Maître de Chapelle de la Cour Impériale, dirigeant de très nombreux concerts et donnant des cours aux élèves les plus prestigieux, de Beethoven à Schubert et Liszt. Pour ses funérailles solennelles en 1825 on interpréta le *Requiem* qu'il avait composé à sa propre intention.

Antonio Salieri has a legendary status usually associated with famous criminals... Interned in a Viennese hospital in 1823, Salieri claimed that he was responsible for Mozart's death. This mythical story spread like wildfire, aided by the rumours of poisoning that had circulated since Mozart's death. Pushkin made a dramatic work out of it in the 1830s, and this implausible saga has even found its way to cinema screens. While his work faded into oblivion, it was Salieri's personality that took centre stage in the Mozart legend...

Born in 1750 in Legnano (Veneto), Salieri lost his parents at the age of 13 and discovered the musical splendour of Venice in the orbit of Doge Mocenigo. There, he received judicious music lessons, and when he encountered Gassmann giving an opera, he was taken to Vienna as his assistant in 1766, sealing his fate. Gassmann, Kapellmeister of the Imperial Court, developed his precocious talents and introduced him to Emperor Joseph II, a musician and lover of the arts, who invited him to perform in his private concerts. Then came personal lessons from Metastasio, and friendship with

Gluck: Salieri played the harpsichord at the première of *Alceste* in 1766! His first opera, *Le Donne Letterate*, was premiered in 1768, and his first major work, the Opera Seria *Armida*, in 1771. *La Fiera di Venezia* was a great success in 1772, with some thirty performances on European stages, and it was followed *La Locandiera*, on a libretto by Goldoni, confirming the accomplishment of this young composer (just 23 years old).

In 1774, Salieri was appointed Composer of the Imperial Chamber, and Kapellmeister of the Burgtheater (and thus conductor of Italian Opera in Vienna). Falling under the spell of a young woman, he approached her in French (the preferred language of the Viennese aristocracy) on his way back from Mass and asked her to marry him, but she refused because of his meagre income. On revealing this to the Emperor, Salieri was appointed Assistant to the Court Kapellmeister the very next day, his salary tripled, and the marriage took place in 1774.

In 1778, he composed *L'Europa riconosciuta* for the inauguration of La Scala in Milan, then *La Scuola de Gelosi* in Venice, a work

that would be adapted 60 times across Europe! With *Der Rauchfangkehrer*, he gave the German National Theatre in Vienna a singspiel that successfully blended Italian and German styles, before creating a sumptuous *Semiramide* in Munich in 1781, a powerful example of Opera Seria.

Having hesitated for a long time between the magnificence of the Italian tradition and the innovations of Gluck, in 1784 Salieri became the main protagonist of one of the great musical “affairs”, in reality an extraordinary hoax. Gluck had enjoyed a decade of resounding success in Paris, where he had accomplished his operatic reform. Tiring of Parisian cabals, he sidestepped a new commission from the Académie Royale de Musique, explaining that he could not travel to Paris and must enlist the help of Salieri. Salieri worked on *Les Danaïdes* in the greatest secrecy. The première in 1784 caused great excitement, and the public hailed it as the pinnacle of Gluck’s art... until the composer revealed that the work was entirely by Salieri’s hand! Overnight, Salieri went from being Gluck’s protégé to his successor in operatic modernity. Marie-Antoinette,

who attended the première and hosted the “true” composer on several occasions, rewarded him generously.

After appointing the young Lorenzo Da Ponte as Poet of the Imperial Theatre, Salieri composed his first opera with him, *Il Ricco d’un giorno*, in 1784. In 1785 came *La Grotta di Trofonio*, in 1786 *Prima La Musica, e poi le Parole*, performed in parallel with *Der Schauspieldirektor* by Mozart (his junior by only 6 years), during a sumptuous imperial event in the Orangery of Schönbrunn palace.

Back in Paris, Salieri presented *Les Horaces* based on Corneille, a great heroic opera in the style of *Les Danaïdes*, which was a failure. Meanwhile, Salieri was putting the finishing touches to Beaumarchais’ first opera: *Tarare*, whose author had orchestrated an unprecedented media campaign, forbidding all access to the rehearsals, and arousing such expectation that 400 guards were posted to patrol this violent critique of the excesses of despotism. It was “revolutionary” in a number of ways, an extraordinary triumph, remaining for several decades the most lucrative show at the Paris Opera!

Salieri and Da Ponte adapted the work into an Italian version, *Axur, Re d’Ormus*, first performed in Vienna for the Emperor before going on to tour the world, from Russia to Brazil. In 1790 in Paris, as one of the events commissioned for the Fête de la Fédération, Beaumarchais commissioned an additional final act to create *Le Couronnement de Tarare*, which was also a great success.

But the death of Emperor Joseph II, who had been Salieri’s (and Mozart’s!) staunch supporter for two decades, cast a shadow over the future of opera in Vienna. His successor abandoned the arts, and Salieri

relinquished his position at the head of the Italian Opera. Shortly after Mozart’s death he attended the première of the famous *Requiem*. In 1795, he composed *Il Mondo alla rovescia*, then *Palmira, Regina di Persia* which was a great success, and finally in 1799 *Falstaff* after Shakespeare, his last great work. On retiring from operatic composition, Salieri remained as Kapellmeister of the Imperial Court until 1824, conducting numerous concerts and giving lessons to the most prestigious students, from Beethoven to Schubert and Liszt. The *Requiem* he had composed for himself was performed at his solemn funeral in 1825.

Antonio Salieri hat einen Legendenstatus, der nur berühmten Verbrechern zuerkannt wird ... Als Salieri 1823 in das Wiener Krankenhaus eingewiesen wurde, erklärte er, er habe Mozarts Tod verursacht. Wie ein Lauffeuer baute sich eine fabelhafte Geschichte auf, die durch die Gerüchte untermauert wurden, die seit Mozarts Tod im Umlauf waren und von Vergiftung sprachen. Puschkina machte 1830 ein dramatisches Werk daraus, und selbst im Kino wurde der Roman, der alles in allem wenig plausibel war, weitergetragen. Während Salieris Werk in Vergessenheit geriet, nahm seine Persönlichkeit einen wichtigen Platz in der Mozart-Legende ein ...

Salieri wurde 1750 in Legnano (Venetien) geboren. Er verlor seine Eltern im Alter von 13 Jahren. In Venedig, im Herrschaftsbereich des Dogen Mocenigo, lernte er die musikalische Pracht kennen. Er erhielt einen besonnenen Musikunterricht, und als er Gassmann bei einer Opernaufführung traf, nahm dieser ihn 1766 als Assistenten mit nach Wien, was sein Schicksal besiegelte. Gassmann, der Kapellmeister am kaiserlichen Hof, förderte sein junges Talent und machte

ihn mit dem musikbegeisterten und kunstsinnigen Kaiser Joseph II. bekannt, der ihn zu seinen Privatkonzerten einlud. Es folgten Privatstunden bei Metastasio und die Freundschaft mit Gluck: Salieri saß bei der Uraufführung von *Alceste* 1766 am Cembalo! Seine erste Oper, *Le Donne Letterate*, wurde 1768 uraufgeführt und sein erstes großes Werk, die Opera seria *Armida*, 1771. Die *Fiera di Venezia* war 1772 ein großer Erfolg und wurde 30 Mal auf den europäischen Bühnen aufgeführt. *La Locandiera*, eine Oper nach einem Libretto von Goldoni, markierte die Vollendung des jungen Komponisten (23 Jahre).

1774 wurde Salieri zum kaiserlichen Kammerkomponisten und zum Kapellmeister am Burgtheater ernannt (und damit zum Dirigenten der Italienischen Oper in Wien). Er verliebte sich in ein junges Mädchen, sprach sie auf Französisch (die bevorzugte Sprache der Wiener Aristokratie) an, als er von der Messe zurückkam, und bat ihren Vormund um ihre Hand, was dieser aufgrund seines geringen Einkommens ablehnte. Als Salieri dies dem Kaiser berichtete, wurde er am nächsten Tag zum Assistenten des Hofkapellmeisters ernannt, sein Gehalt verdreifacht und die Ehe 1774 geschlossen.

1778 komponierte er *L'Europa riconosciuta* für die Eröffnung der Mailänder Scala und *La Scuola de Gelosi* für Venedig, ein Werk, das in ganz Europa 60 Mal aufgeführt werden sollte. Mit *Der Rauchfangkehrer* gab er am Deutschen Nationaltheater in Wien ein Singspiel, das seinen Erfolg der Konfrontation italienischer und deutscher Stile verdankte, bevor er 1781 in München eine prunkvolle *Semiramide* mit einem starken „Opera Seria“-Effekt aufführte.

Nachdem er lange zwischen der Pracht der italienischen Tradition und den Innovationen Glucks geschwankt hatte, wurde Salieri 1784 zum Hauptprotagonisten in einer der großen „Affären“ der Musik, die in Wahrheit eine außergewöhnliche Mystifikation war. Gluck hatte ein Jahrzehnt lang durchschlagende Erfolge in Paris gefeiert, wo er seine Opernreform vollzogen hatte. Der Pariser Kabalen überdrüssig, wick er einem neuen Auftrag der Académie Royale de Musique aus, nahm ihn aber doch mit der Erklärung an, er könne nicht nach Paris kommen und müsse die Hilfe von Salieri in Anspruch nehmen. Dieser arbeitete dann unter strengster Geheimhaltung an den Danaïdes. Die Uraufführung im Jahr 1784 war eine Sensation, und das Publikum feierte

einen Höhepunkt der Kunst des Ritters von Gluck, bis dieser mitteilte, dass das Werk vollständig von Salieri geschrieben worden war! Über Nacht wurde Salieri von Glucks Schützling zu seinem Nachfolger als Erneuerer der Oper. Marie Antoinette, die der Uraufführung beigewohnt und den „echten“ Komponisten mehrmals empfangen hatte, belohnte ihn großzügig.

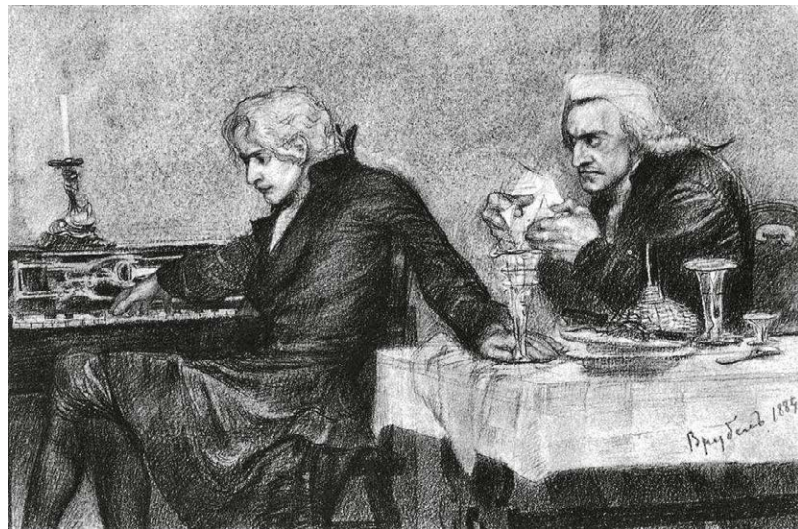
Nachdem Salieri den jungen Lorenzo Da Ponte zum Poeten des kaiserlichen Theaters ernennen ließ, schrieb er mit ihm sein erstes lyrisches Werk, *Il Ricco d'un giorno* (1784). 1785 folgte *La Grotta di Trofonio*, 1786 *Prima La Musica, e poi le Parole*, das parallel zu Mozarts (nur sechs Jahre jüngerem) Schauspielregisseur für einen prunkvollen Kaisertag in der Orangerie von Schönbrunn gegeben wurde.

Zurück in Paris führte Salieri dort *Les Horaces* nach Corneille auf, eine große heroische Oper in der Nachfolge von *Les Danaïdes*, die jedoch ein Misserfolg war. Salieri stellte allerdings Beaumarchais' erste Oper fertig: *Tarare*, dessen Autor eine beispiellose Medienkampagne inszeniert hatte, die jeden Zugang zu den Proben verbot und so hohe Erwartungen weckte, dass wegen des Andrangs

400 Wachen aufgestellt werden mussten und heftige Kritik an den Auswüchsen des Despotismus laut wurde, war in vielerlei Hinsicht „revolutionär“ und wurde zu einem außerordentlichen Triumph, der jahrzehntelang die einträglichste Aufführung der Pariser Oper blieb! Salieri und Da Ponte bearbeiteten das Werk für eine italienische Version, *Axur, Re d'Ormus*, die in Wien für den Kaiser uraufgeführt wurde und von Russland bis Brasilien um die Welt reiste. 1790, anlässlich der für das Föderationsfest geplanten Veranstaltungen, gab Beaumarchais in Paris einen zusätzlichen Schlussakt in Auftrag, um *Le Couronnement de Tarare* zu schaffen, dem ebenfalls ein großer Erfolg beschieden war.

Doch der Tod von Kaiser Joseph II., der Salieri (und Mozart!) zwei Jahrzehnte lang unterstützt hatte, brachte Unruhe

in die Zukunft der Oper in Wien. Sein Nachfolger vernachlässigte die Künste, und Salieri gab seine Position als Leiter der Italienischen Oper auf. Kurz nach Mozarts Tod war er bei der Uraufführung des berühmten *Requiem*s anwesend. 1795 schuf er *Il Mondo alla rovescia*, dann *Palmira, Regina di Persia*, das ein großer Erfolg war, und schließlich 1799 *Falstaff* nach Shakespeare, sein letztes großes Werk. Nachdem er sich aus dem Operngeschäft zurückgezogen hatte, blieb Salieri bis 1824 Hofkapellmeister am kaiserlichen Hof, dirigierte zahlreiche Konzerte und unterrichtete die berühmtesten Schüler, von Beethoven bis Schubert und Liszt. Bei seiner feierlichen Beerdigung im Jahr 1825 wurde das *Requiem* aufgeführt, das er für sich selbst komponiert hatte.



Le mythe de l'empoisonnement : Mozart et Salieri, gravure de Mikhail Vruble, 1884



Hervé Niquet

Hervé Niquet

Chef et fondateur du Concert Spirituel

Tout à la fois claveciniste, organiste, pianiste, chanteur, compositeur, chef de chœur et chef d'orchestre, Hervé Niquet est l'une des personnalités musicales les plus inventives de ces dernières années, reconnu notamment comme un spécialiste éminent du répertoire français de l'ère baroque à Claude Debussy.

Il crée Le Concert Spirituel en 1987, avec pour ambition de faire revivre le grand motet français. En trente-cinq ans, la formation s'est imposée comme une référence incontournable dans l'interprétation du répertoire baroque, redécouvrant les œuvres connues et inconnues des compositeurs français, anglais ou italiens de cette époque.

Dans le même esprit et postulant qu'il n'y a qu'une musique française sans aucune rupture tout au long des siècles, Hervé Niquet dirige les grands orchestres

internationaux avec lesquels il explore les répertoires du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle, tels que l'Orchestre symphonique de Montréal, l'Orchestre de Kanazawa (Japon), le Sinfonia Varsovia, le Münchner Rundfunkorchester, l'Orchestre Royal Philharmonique de Liège, etc. Son esprit pionnier dans la redécouverte des œuvres de cette période l'amène à participer à la création du Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française à Venise en 2009 avec lequel il mène à bien de nombreux projets.

À l'opéra, il collabore avec des metteurs en scène aux esthétiques aussi diverses que Mariame Clément, Georges Lavaudant, Gilles et Corinne Benizio (alias Shirley et Dino), Vincent Tavernier...

Comme directeur musical du Chœur de la Radio flamande et premier chef invité du Brussels Philharmonic de 2011

à 2019, Hervé Niquet a été très impliqué dans la collection discographique des cantates du Prix de Rome sous l'égide du Palazzetto Bru Zane, ainsi que des opéras inédits. En 2016, l'enregistrement d'*Herculanum* de Félicien David (Bru Zane 2015) s'est vu attribuer un Echo Klassik Award. Et en 2019, Hervé Niquet reçoit le Prix d'honneur «*Preis der Deutschen Schallplattenkritik*» pour la qualité et la diversité de ses enregistrements.

En septembre 2022, Hervé Niquet vient d'être nommé Directeur artistique du Festival de Saintes. Sa démarche comprend aussi une grande implication personnelle

dans des actions pédagogiques auprès de jeunes musiciens (Académie d'Ambronay, Jeune Orchestre de l'Abbaye aux Dames ou encore avec le département de musique ancienne du CNSMD de Paris) ou à travers de multiples master-classes et conférences. Transmettre le fruit de son travail sur l'interprétation, les conventions de l'époque et les dernières découvertes musicologiques, mais également sur les réalités et les exigences du métier de musicien, est pour lui essentiel.

Hervé Niquet est Commandeur des Arts et des Lettres et Chevalier de l'Ordre National du Mérite.

At the same time harpsichordist, organist, pianist, singer, composer, choirmaster and conductor, Hervé Niquet is one of the most inventive musical personalities of recent years, notably recognised as an eminent specialist of the French repertoire from the baroque era to Claude Debussy.

In 1987 he founded Le Concert Spirituel with the ambition of bringing back to life the French Grand Motet. In thirty years, the ensemble has imposed itself as an essential reference in the interpretation of the baroque repertoire, rediscovering known and unknown works by French, English or Italian composers of that epoch.

In the same spirit and asserting that there is only one French music without any separation throughout the centuries, Hervé Niquet conducts great international orchestras with which he explores the repertoires of the 19th century and the beginning of the 20th century such as the Orchestre symphonique de Montréal, the Kanazawa Orchestra (Japan), the Sinfonia Varsovia, the Münchner Rundfunkorchester, the Orchestre Royal Philharmonique de Liège, etc. His pioneering spirit for the rediscovery of works of this period has led him to participate in the creation of the Palazzetto Bru Zane – Centre for French Romantic Music of Venice in 2009 with whom he is involved in numerous projects.

At the Opera, he collaborates with stage directors having varied aesthetic approaches such as Mariame Clément, Georges Lavaudant, Gilles and Corinne Benizio (alias Shirley et Dino), Vincent Tavernier...

As Musical Director of the Choir of the Flemish Radio and Principal Guest Conductor of the Brussels Philharmonic

(2011-2019), Hervé Niquet has been very much involved in the recording and unpublished operas collection of the Prix de Rome cantatas under the aegis of the Palazzetto Bru Zane, as well. In 2016, the recording of *Herculanum* by Félicien David (Bru Zane, 2015) won the Echo Klassik Award. In 2019, he received the Honorary Prize of the “Preis der Deutschen Schallplattenkritik” for the quality and diversity of his recordings.

In September 2022, Hervé Niquet has been appointed Artistic Director of the Festival de Saintes. His approach also includes a great personal involvement in pedagogical projects for young musicians (The Academy of Ambronay, the Youth Orchestra of the Abbaye aux Dames, the early music department of the Paris Conservatoire...) or through multiple masterclasses and conferences. Passing on the fruit of his work on interpretation, the conventions of the epoch and the latest musicological discoveries, but also the realities and demands of the profession of musician is essential for him.

Hervé Niquet is a Chevalier de l'Ordre National du Mérite and Commandeur des Arts et des Lettres.

Der Cembalist, Organist, Pianist, Sänger, Komponist, Chorleiter und Dirigent Hervé Niquet ist eine der erfindungsreichsten Persönlichkeiten aus der Musikwelt der letzten Jahre und gilt als ein namhafter Spezialist für das französische Repertoire von der Barockzeit bis Claude Debussy.

Er gründete 1987 das Ensemble Le Concert Spirituel, das den Ehrgeiz hegt, die große französische Motette zu neuem Leben zu erwecken. Das Ensemble etablierte sich in den vergangenen dreißig Jahren als unabdingbare Referenz des Barock-Repertoires und stellte bekannte und unbekanntere Werke französischer, englischer und italienischer Komponisten aus dieser Epoche vor.

In ebendiesem Geiste und unter der Prämisse, dass es nur eine französische Musik gibt, die im Laufe der Jahrhunderte keinerlei Bruch aufweist, leitet Hervé Niquet die großen internationalen Orchester, mit denen er die Repertoires des 19. und frühen 20. Jahrhunderts erkundet, wie das Orchestre symphonique de Montréal, das Kanazawa Orchestra

(Japan), die Sinfonia Varsovia, das Münchner Rundfunkorchester, das Orchestre Royal Philharmonique de Liège u. v. m. Dank seines Pioniergeists bei der Neuentdeckung von Werken aus dieser Epoche wurde er 2009 einer der Mitgründer des Zentrums für französische Musik der Romantik Palazzetto Bru Zane in Venedig, mit dem er zahlreiche Projekte durchführte.

An der Oper arbeitet er mit Regisseuren aus ganz unterschiedlichen ästhetischen Welten zusammen: Mariame Clément, Georges Lavaudant, Gilles und Corinne Benizio (alias Shirley und Dino), Vincent Tavernier...

Als musikalischer Leiter des Chors des Flämischen Radios und als erster Gastdirigent der Brussels Philharmonic (2011-2019) brachte sich Hervé Niquet unter der Schirmherrschaft des Palazzetto Bru Zane stark in die Diskografie der Kantaten des Preises von Rom sowie von unveröffentlichten Opern ein. 2016 wurde die Aufzeichnung des *Herculanum* von Félicien David (Bru Zane, 2015) mit dem Echo Klassik

Award ausgezeichnet. 2019 erhielt Hervé Niquet für die Qualität und Vielseitigkeit seiner Einspielungen den Ehrenpreis der Deutschen Schallplattenkritik.

Im September 2022 wurde Hervé Niquet zum künstlerischen Leiter des Festivals von Saintes ernannt. Sein Ansatz umfasst ebenfalls eine starke persönliche Einbringung in pädagogische Maßnahmen für junge Musiker (Académie d'Ambronay, Jeune Orchestre de l'Abbaye aux Dames, und in Zusammenarbeit mit der Abteilung für Alte Musik des CNSMD

in Paris) sowie zahlreiche Master-Klassen und Konferenzen. Für ihn ist es einfach wichtig, die Früchte seiner Arbeit über die Interpretation, die Konventionen der Epoche und die jüngsten musikologischen Entdeckungen, aber auch über die Realitäten und die Anforderungen des Musikerberufs weiterzugeben.

Hervé Niquet wurde mit dem Ordre National du Mérite und dem Orden der Künste und der Literatur der Französischen Republik ausgezeichnet.



Le Concert Spirituel

Le Concert Spirituel

Le Concert Spirituel – nom repris de la première société de concerts privés française fondée au XVIII^e siècle – s'impose aujourd'hui sur la scène nationale et internationale comme l'un des meilleurs ensembles français. A l'origine de projets ambitieux et originaux depuis sa fondation en 1987 par Hervé Niquet, Le Concert Spirituel s'est spécialisé dans l'interprétation de la musique sacrée française, mais s'est aussi forgé une solide réputation dans la redécouverte d'un patrimoine lyrique injustement tombé dans l'oubli (*Andromaque* de Grétry – «Grand Prix du Disque» de l'Académie Charles Cros 2010, *Callirhoé* de Destouches, *Proserpine* de Lully, *Sémélé* de Marais – Echo Klassik Awards 2009, *Le Carnaval de Venise* de Campra – German Record Critics' Award 2011, *Les Mystères d'Isis* de Mozart, *Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour* de Rameau ou encore *Persée* dans la version de 1770 de Lully).

Parmi les rendez-vous marquants du Concert Spirituel pour la saison des 35 ans, on peut citer la création originale de l'opéra *Les Aventures du Baron de Münchhausen* en coproduction avec le Théâtre Impérial – Opéra de Compiègne (mise en scène Patrice Thibaud) pour une tournée de 10 dates à travers la France, de *King Arthur* de Purcell et *La Flûte enchantée* de Mozart, en français, ainsi que de la nouvelle production de *La Caravane du Caire* de Grétry créée à l'Opéra de Tours en avril 2022, dans une nouvelle distribution (mise en scène Marshall Pynkoski) à l'Opéra Royal de Versailles en juin 2023.

Notons également de grands rendez-vous concerts avec les *Coronation Anthems* sortis en enregistrement chez Alpha Classics en août 2023 et en tournée sous le titre de programme «God save the King!» en France et à Londres, ainsi que l'opéra *Médée* de Charpentier au

Théâtre des Champs-Élysées, 2nd opus de la quadrilogie d'opéras français initiée en 2021, dans le cadre du dispositif de «résidences croisées» du Centre de musique baroque de Versailles.

Parmi les enregistrements de cette saison 2022/23, figureront les opéras Médée de Charpentier et Echo & Narcisse de Gluck, enregistré à l'Opéra Royal du Château de Versailles en octobre 2022.

L'ensemble Le Concert Spirituel est en résidence au Théâtre des Champs-Élysées dans le cadre du dispositif de «résidences croisées» mis en place par

le Centre de musique baroque de Versailles. Cette résidence sera l'occasion de recréer et d'enregistrer des opéras de Marais, Charpentier, Campra et Lully entre 2022 et 2025.

Le Concert Spirituel est subventionné par le Ministère de la Culture (DRAC Ile-de-France) et la Ville de Paris.

Il remercie les mécènes de son fonds de dotation, ainsi que les mécènes individuels de son «Carré des Muses».

Le Concert Spirituel, lauréat 2020 du prix Liliane Bettencourt pour le chant choral, bénéficie d'un accompagnement de la Fondation Bettencourt Schueller.

Le Concert Spirituel bénéficie du soutien de son Grand Mécène : la Fondation Bru. - concertspirituel.com

Le Concert Spirituel – whose name is taken from France's first private concert society, founded in the eighteenth century – is today one of the best French ensembles on both the national and international stages. Responsible for multiple ambitious, original projects since its foundation in 1987 by Hervé Niquet, Le Concert Spirituel specialises in performing French religious music, but has also established a solid reputation in rediscovering an unjustly forgotten lyrical heritage (*Andromaque*

by Grétry – Académie Charles Cros “Grand Prix du Disque” 2010, *Callirhoé* by Destouches, *Proserpine* by Lully, *Sémélé* by Marais – Echo Klassik Awards 2009, *Le Carnaval de Venise* by Campra – German Record Critics' Award 2011, *Les Mystères d'Isis* by Mozart, *Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour* by Rameau, and Lully's 1770 version of *Persée*).

Some of the stand-out performances by Le Concert Spirituel for their 35th season include the original opera *Les*

Aventures du Baron de Münchhausen, a co-production with Théâtre Impérial – Opéra de Compiègne (directed by Patrice Thibaud), for a tour of 10 dates across France, Purcell's King Arthur and Mozart's Magic Flute, in French, as well as a new production of Grétry's *La Caravane du Caire* created at the Opéra de Tours in April 2022, with a new cast (directed by Marshall Pynkoski) presented at the Opéra Royal de Versailles in June 2023.

Also noteworthy are the concert performances of the Coronation Anthems, recorded by Alpha Classics in August 2023, touring under the title of "God save the King!" in France and London, as well as Charpentier's opera *Médée* at the Théâtre des Champs-Élysées, the 2nd opus of the quadrilogy of French operas initiated in 2021, as part of the "cross-residency" programme of the Centre de musique baroque de Versailles.

Among the recordings of this 2022/23 season will be the operas *Médée* by Charpentier and *Echo & Narcisse* by Gluck, recorded at the Opéra Royal du Château de Versailles in October 2022.

Le Concert Spirituel ensemble is in residency at Théâtre des Champs-Élysées as part of the "Résidences Croisées" joint residency project developed by the Centre de Musique Baroque de Versailles (Baroque Music Centre of Versailles). This residency will be an opportunity for the ensemble to recreate and record operas by Marais, Charpentier, Campra and Lully between 2022 and 2025.

Le Concert Spirituel is funded by the French Ministry of Culture (DRAC [Regional Directorate of Cultural Affairs], Ile-de-France) and the City of Paris.

The ensemble would like to thank the contributors to its endowment fund, along with its individual "Carré des Muses" sponsors.

Le Concert Spirituel, winner of the Liliane Bettencourt Choral Singing Prize 2020, is supported by Fondation Bettencourt Schueller.

Le Concert Spirituel is also supported by its main sponsor: Fondation Bru. - concertspirituel.com



Hervé Niquet et le Concert Spirituel, Chapelle Royale de Versailles

Le Concert Spirituel – der Name wurde von der ersten im 18. Jahrhundert gegründeten privaten französischen Konzertgesellschaft übernommen – setzt sich heute auf der nationalen und internationalen Bühne als eines der besten französischen Ensembles durch. Seit seiner Gründung 1987 durch Hervé Niquet hat Le Concert Spirituel ehrgeizige und originelle Projekte initiiert und sich auf die Aufführung französischer Kirchenmusik spezialisiert, aber auch einen soliden Ruf für die Wiederentdeckung eines zu Unrecht in Vergessenheit geratenen lyrischen Erbes erworben (*Andromaque* von Grétry – „Grand Prix du Disque“ der Académie Charles Cros 2010, *Callirhoé* von Destouches, *Proserpine* von Lully, *Sémélé* von Marais – Echo Klassik Awards 2009, *Le Carnaval de Venise* von Campra – German Record Critics' Award 2011, *Les Mystères d'Isis* von Mozart, *Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour* von Rameau oder auch *Persée* in der Version von Lully aus dem Jahr 1770).

Zu den herausragenden Terminen von Le Concert Spirituel in der 35-jährigen Jubiläumssaison zählten

die Uraufführung der Oper *Baron von Münchhausen* in Koproduktion mit dem Théâtre Impérial – Opéra de Compiègne (Regie: Patrice Thibaud) auf einer Tournee mit 10 Terminen durch Frankreich, Purcells *King Arthur* und Mozarts *Zauberflöte* in französischer Sprache sowie die Neuproduktion von Grétrys *La Caravane du Caire*, die im April 2022 an der Opéra de Tours und im Juni 2023 in neuer Besetzung (Regie: Marshall Pynkoski) an der Opéra Royal de Versailles uraufgeführt wird.

Außerdem werden die *Coronation Anthems* im August 2023 bei Alpha Classics aufgenommen und unter dem Titel "God save the King!" durch Frankreich und London touren sowie Charpentiers Oper *Médée* am Théâtre des Champs-Élysées aufgeführt, das zweite Opus der 2021 begonnenen Quadrilogie französischer Opern im Rahmen der "Residences croisées" des Centre de musique baroque de Versailles.

Zu den Aufnahmen der Saison 2022/23 gehören die Opern *Médée* von Charpentier und *Echo & Narcisse*

von Gluck, die im Oktober 2022 an der Opéra Royal du Château de Versailles aufgenommen wurden.

Das Ensemble *Le Concert Spirituel* hat im Théâtre des Champs-Élysées eine Residenz im Rahmen der vom Centre de musique baroque in Versailles eingerichteten „Résidences croisées“. Diese Residenz wird zwischen 2022 und 2025 die Gelegenheit bieten, Opern von Marais, Charpentier, Campra und Lully neu aufzuführen und einzuspielen.

Le Concert Spirituel wird vom französischen Kulturministerium (DRAC Ile de France) und von der Stadt Paris subventioniert.

Es dankt den Mäzenen seines Stiftungsfonds sowie den individuellen Mäzenen seines "Carré des Muses".

Le Concert Spirituel, Preisträger 2020 des Liliane Bettencourt Preises für Chorgesang, wird von der Bettencourt Schueller Stiftung unterstützt.

Le Concert Spirituel wird von seinem Großen Mäzen, der Fondation Bru, unterstützt. - concertspirituel.com



Hervé Niquet et le Concert Spirituel, Chapelle Royale de Versailles

REQUIEM

Requiem æternam dona eis, Domine,
Et lux perpetua luceat eis.
Te decet hymnus, Deus, in Sion,
Et tibi reddetur votum in Jerusalem.
Exaudi orationem meam,
ad te omnis caro veniet.
Requiem æternam dona eis, Domine,
Et lux perpetua luceat eis.

Kyrie, eleison;
Christe, eleison;
Kyrie, eleison

Dies irae, Dies illa
Solvat saeculum in favilla
Teste David cum Sybilla

Quantus tremor est futurus
Quando iudex est venturus
Cuncta stricte discussurus

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

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

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

Judex ergo cum sedebit,
quidquid latet, apparebit,
nil inultum remanebit.

Donne-leur le repos éternel, Seigneur,
et que la lumière éternelle les illumine.
Dieu, il convient de chanter tes louanges en Sion ;
et de t'offrir des sacrifices à Jérusalem.
Exauce ma prière,
toute chair ira à toi.
Donne-leur le repos éternel, Seigneur,
et que la lumière éternelle les illumine

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

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

Quelle terreur nous saisira
lorsque le Juge apparaîtra
pour tout juger avec rigueur !

Le son merveilleux de la trompette,
se répandant sur les tombeaux,
nous rassemblera au pied du trône.

La Mort, surprise, et la Nature
verront se lever tous les hommes
pour comparaître face au Juge.

Le livre alors sera ouvert,
où tous nos actes sont inscrits ;
tout sera jugé d'après lui.

Lorsque le Juge siégera,
tous les secrets seront révélés
et rien ne restera impuni.

Grant them eternal rest, Lord,
and let perpetual light shine on them.
You are praised, God, in Zion,
and homage will be paid to You in Jerusalem.
Hear my prayer,
to You all flesh will come.
Grant them eternal rest, Lord,
and let perpetual light shine on them.

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

Day of wrath, day of anger
will dissolve the world in ashes,
as foretold by David and the Sibyl.

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

The trumpet will send its wondrous sound
throughout earth's sepulchres
and gather all before the throne.

Death and nature will be astounded,
when all creation rises again,
to answer the judgement.

A book will be brought forth,
in which all will be written,
by which the world will be judged.

When the judge takes his place,
what is hidden will be revealed,
nothing will remain unavenged.

Ewige Ruh gib ihnen, Herr
und das ewige Licht leuchte ihnen
Dir gebührt Lobgesang, Gott in Zion
und Anbetung soll dir werden in Jerusalem
Erhöre mein Gebet
Zu dir wird alles Fleisch kommen
Herr, gib ihnen die ewige Ruhe,
und das ewige Licht leuchte ihnen.

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

Löst die Welt in Asche auf
Nach dem Zeugnis
Davids und der Sybilla.

Wie gross wird das Zittern sein
Wenn der Richter kommen wird
Und alles aufs Strengste prüfen wird.

Die Tuba, die wunderbare Töne verbreitet
durch die Gräber der Länder
Fordert alle vor den Thron.

Der Tod wird erschrecken und das Leben,
Wenn die Schöpfung sich erheben wird
um dem Richter zu antworten.

Ein geschriebenes Buch vorgebracht werden
In welchem alles enthalten ist
Aus dem die Welt gerichtet werden soll.

Wenn sich dann der Richter setzen wird
Wird alles an den Tag kommen, was verborgen ist
Nichts wird ungerächt bleiben.

Quid sum miser tunc dicturus?
quem patronum rogaturus,
cum vix justus sit securus?

Rex tremendae majestatis,
qui salvandos savas gratis,
salve me, fons pietatis.

Recordare, Jesu pie,
quod sum causa tuae viae;
ne me perdas illa die.

Quaerens me, sedisti lassus,
redemisti crucem passus;
tantus labor non sit cassus.

Juste judex ultionis,
donum fac remissionis
ante diem rationis.

Ingemisco, tamquam reus:
culpa rubet vultus meus;
supplicanti parce, Deus.

Qui Mariam absolvisti,
et latronem exaudivisti,
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.

Confutatis maledictis,
flammis acribus addictis,
voca me cum benedictis.

Dans ma détresse, que pourrai-je alors dire ?
Quel protecteur pourrai-je implorer ?
alors que le juste est à peine en sûreté?

Ô Roi d'une majesté redoutable,
toi qui sauves les élus par grâce,
sauve-moi, source d'amour.

Rappelle-toi, Jésus très bon,
que c'est pour moi que tu es venu ;
Ne me perds pas en ce jour-là.

À me chercher tu as peiné,
Par ta Passion tu m'as sauvé.
Qu'un tel labeur ne soit pas vain !

Tu serais juste en me condamnant,
mais accorde-moi ton pardon
lorsque j'aurai à rendre compte

Vois, je gémiss comme un coupable
et le péché rougit mon front ;
Seigneur, pardonne à qui t'implore.

Tu as absous Marie-Madeleine
et exaucé le larron ;
tu m'as aussi donné espoir.
Mes prières ne sont pas dignes,
mais toi, si bon, fais par pitié
que j'évite le feu sans fin.

Place-moi parmi tes brebis,
Garde-moi à l'écart des boucs
en me mettant à ta droite.

Quand les maudits, couverts de honte,
seront voués au feu rongeur,
appelle-moi parmi les bénis.

What shall a wretch like me say?
Who shall intercede for me,
when the just ones need mercy?

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

Remember, kind Jesus,
my salvation caused your suffering;
do not forsake me on that day.

Faint and weary you have sought me,
redeemed me, suffering on the cross;
may such great effort not be in vain.

Righteous judge of vengeance,
grant me the gift of absolution
before the day of retribution.

I moan as one who is guilty:
owning my shame with a red face;
suppliant before you, Lord.

You, who absolved Mary,
and listened to the thief,
give me hope also.
My prayers are unworthy,
but, good Lord, have mercy,
and rescue me from eternal fire.

Provide me a place among the sheep,
and separate me from the goats,
guiding me to Your right hand.

When the accused are confounded,
and doomed to flames of woe,
call me among the blessed.

Was werde ich Unglücklicher dann sagen,
Welchen Heiligen werde ich bitten,
Da kaum der Gerechte sicher sein wird?

König von furchtbarer Hoheit,
Der du die zu Erlösenden aus Gnade erlösest
Erlöse mich, Brunnen der Milde.

Gedenke, heiliger Jesus
Dass ich der Grund für deinen Leidensweg bin
Lass mich an jenem Tag nicht untergehen.

Müde, weil du mich gesucht hast, hast du dich gesetzt
Hast mich durch den Gang zum Kreuz erlöst
Soviel Mühe soll nicht vergeblich sein

Gerechter Richter der Rache
Mache das Geschenk der Ruhe
Vor dem Tag der Abrechnung.

Ich seufze wie ein Angeklagter
Die Schuld errötet mein Gesicht
Verschone den Bittenden, o Gott.

Der du Maria erlöst hast
Und den Schächer am Kreuz erhöht hast
Du hast auch Hoffnung gegeben.
Meine Bitten sind nicht würdig.
Aber du, Gütiger, übe Gnade
Dass ich nicht durch das ewige Feuer verbrannt werde.

Verleihe mir einen Platz unter den Schafen,
Und scheid mich von den Böcken,
Dass ich auf der rechten Seite stehe.

Wenn dann die Verfluchten gerichtet sind
Und die heißen Flammen zugesprochen,
Rufe mich mit den Gesegneten.

Oro supplex et acclinis,
cor contritum quasi cinis,
gere curam mei finis.

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

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

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

En m'inclinant je te supplie,
le cœur broyé comme les cendres :
prends soin de mes derniers moments.

Jour de larmes que ce jour-là,
où, de la poussière, ressuscitera
le pécheur pour être jugé !
Daigne, mon Dieu, lui pardonner.
Bon Jésus, notre Seigneur,
accorde-lui le repos. Amen.

Seigneur, Jésus-Christ, Roi de gloire,
délivre les âmes de tous les fidèles
défunts des peines de l'enfer
et de l'abîme sans fond :
délivre-les de la gueule du lion,
afin que le gouffre horrible ne les engloutisse pas
et qu'elles ne tombent pas dans les ténèbres.

Mais que Saint-Michel, le porte-étendard,
les introduise dans la sainte lumière,

Que tu as autrefois promise jadis à Abraham
et à sa postérité.
Nous t'offrons, Seigneur,
le sacrifice et les prières de notre louange :
reçois-les pour ces âmes
dont nous faisons mémoire aujourd'hui.
Seigneur, fais-les passer
de la mort à la vie.
Que tu as autrefois promise jadis à Abraham
et à sa postérité.

Saint, saint, saint le Seigneur,
dieu des Forces célestes.
Le ciel et la terre sont remplis de ta gloire.
Hosanna au plus haut des cieux.

I kneel with submissive heart,
my contrition is like ashes,
help me in my final condition.

That day of tears and mourning,
when from the ashes shall arise,
all humanity to be judged.
Spare us by your mercy, Lord,
gentle Lord Jesus,
grant them eternal rest. Amen.

Lord Jesus Christ, King of glory,
liberate the souls of the faithful,
departed from the pains of hell
and from the bottomless pit.
Deliver them from the lion's mouth,
lest hell swallow them up,
lest they fall into darkness.

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

Which was promised to Abraham
and his descendants.
Sacrifices and prayers of praise, Lord,
we offer to You.
Receive them in behalf of those souls
we commemorate today.
And let them, Lord,
pass from death to life,
which was promised to Abraham
and his descendants.

Holy, holy, holy, Lord
God of hosts,
heaven and earth are full of thy glory.
Hosanna in the highest.

Flehend und demütig bitte ich dich
Das Herz zerrieben wie Asche.
Sorge du dich um mein Ende.

Jener tränenreiche Tag
An welchem aus der Asche steigt
der zu richtende Angeklagte.
Diesen aber schone, o Gott
Frommer Herr Jesu
Gib ihnen Ruhe. Amen.

Herr Jesus Christus
König der Ehren.
Befreie die Seelen der treuen Verstorbenen.
Von der Strafen der Hölle und dem tiefen Abgrund
Befreie jene aus dem Rachen des Löwen
Dass sie nicht die Unterwelt verschlinge
Und dass sie nicht in Finsternis fallen

Aber der Bannerträger, der Hl. Michael,
Soll sie ins heilige Licht führen

Welches du einst Abraham versprochen hast
Und seinem Geschlecht.
Opfer und Gebete des Lobes bringen wir
Dir dar, oh Herr
Nimm das es an für die Seelen jener,
Deren wir heute gedenken.
Gib, oh Herr, dass sie vom Tod
Ins Leben hinübergehen.
Welches du einst Abraham versprochen hast
Und seinem Geschlecht.

Heilig, heilig, heilig
Ist der Herr, Gott der Heerscharen.
Voll sind Himmel und Erde von deiner Herrlichkeit.
Hosanna in der Höhe.

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

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,
cum Sanctus tuis in aeternum,
quia pius es.

Libera me, Domine, de morte aeterna,
in die illa tremenda :
quando caeli movendi sunt et terra :
dum veneris iudicare 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.

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

Agneau de Dieu
qui enlèves les péchés du monde,
donne-leur le repos éternel.

Que la lumière éternelle luise pour eux, Seigneur,
au milieu de tes Saints et à jamais,
car tu es miséricordieux.
Donne-leur le repos éternel,
Seigneur,
et que la lumière éternelle les illumine.
Au milieu de tes Saints et à jamais,
car tu es miséricordieux.

Délivre-moi, Seigneur, de la mort éternelle,
en ce jour redoutable :
où le ciel et la terre seront ébranlés,
quand tu viendras éprouver le monde par le feu.

Voici que je tremble et que j'ai peur,
devant le jugement qui approche, et la colère qui
doit venir.

Ce jour-là doit être jour de colère,
jour de calamité et de misère,
jour mémorable et très amer.

Donne-leur le repos éternel, Seigneur,
et que la lumière éternelle les illumine.

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

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

Let eternal light shine on them, Lord,
as with Your saints in eternity,
because You are merciful.
Grant them eternal rest,
Lord,
and let perpetual light shine on them,
as with Your saints in eternity,
because You are merciful.

Deliver me, O Lord, from death eternal
on that fearful day,
When the heavens and the earth shall be moved,
When thou shalt come to judge the world by fire.

I am made to tremble, and I fear,
till the judgment be upon us,
and the coming wrath,

That day, day of wrath,
calamity and misery,
day of great and exceeding bitterness,

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

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

Lamm Gottes, das du trägst
Die Sünden der Welt
Gib ihnen ewige Ruhe.

Ewiges Licht leuchte ihnen, Herr,
Mit deinen Heiligen in Ewigkeit,
Denn du bist gnädig.
Herr,
gib ihnen die ewige Ruhe,
und das ewige Licht leuchte ihnen.
Bei deinen Heiligen in Ewigkeit,
denn du bist gnädig.

Befreie mich, Herr, vor dem ewigen Tod
an jenem Tage des Schreckens,
wenn Himmel und Erde wanken,
wenn du kommst, die Welt durch Feuer zu richten.

Zittern befällt mich und ich fürchte mich,
wenn die Rechenschaft naht
und der kommende Zorn.

O jener Tag, Tag des Zorns,
des Unheils und des Elends,
Tag, so groß und so bitter.

Herr, gib ihnen die ewige Ruhe,
und das ewige Licht leuchte ihnen.



La Chapelle Royale, Versailles

La Chapelle Royale de Versailles, à la gloire de Dieu et du Roi

En tant que Roi Très Chrétien, Louis XIV eut à cœur d'édifier dans la résidence royale de Versailles, devenue en 1682 le siège officiel du pouvoir, une chapelle particulièrement visible, lieu public de sa dévotion. Il en annonça la réalisation dès 1682 et en entreprit le chantier qui s'étendit jusqu'en 1710. Construite par les soins des architectes Jules Hardouin-Mansart puis Robert de Cotte, l'édifice est une splendide chapelle palatine, où la tribune royale à l'Ouest (de plain-pied avec l'étage noble du grand appartement du Roi) fait face à l'Autel situé à l'Est, surmonté par le Grand Orgue Clicquot-Tribuot, autour duquel se disposaient les musiciens et chanteurs. L'ornementation de la Chapelle fut réalisée par plus de cent sculpteurs, tandis que les somptueuses peintures des voûtes furent confiées à Lafosse, Coppel et Jouvenet. Dernier bâtiment de Versailles inauguré par Louis XIV, la Chapelle Royale accueillait chaque jour la messe du Roi,

messe basse accompagnée en musique par les œuvres composées pour Versailles par Lully, Lalande, Campra, Couperin, etc.

Depuis septembre 2009, Château de Versailles Spectacles propose tout au long de sa saison musicale, une programmation à la Chapelle Royale, qui accueille des ensembles et des artistes français et internationaux prestigieux. Cecilia Bartoli, Philippe Jaroussky, Le Concert Spirituel dirigé par Hervé Niquet, Les Arts Florissants dirigés par William Christie, The Monteverdi Choir dirigé par John Eliot Gardiner, Les Pages et les Chantres du Centre de musique baroque de Versailles dirigés par Olivier Schneebeli, Pygmalion dirigé par Raphaël Pichon, le Poème Harmonique dirigé par Vincent Dumestre, l'ensemble Correspondances dirigé par Sébastien Daucé, mais aussi Ton Koopman, Paul McCreech, Diego Fasolis, Paul Van Nevel, Michel Corboz, Harry Christophers, Robert King,

François-Xavier Roth, Benjamin Chénier, Gaétan Jarry, Valentin Tournet, donnent à entendre Messes, Motets et Oratorios qui font à nouveau resplendir la musique sacrée dans le saint des saints de Versailles.

C'est la musique qui donne à Versailles son âme, sa vie, sa respiration. Elle reprend sa place aujourd'hui, grâce à Château de Versailles Spectacles dont la passion fait revivre ce palais somptueux avec ce

qui l'a animé pendant plus d'un siècle et nous en révèle l'origine et l'inspiration.

Cette collection d'enregistrements en est le témoignage : emblématiques de la programmation de Château de Versailles Spectacles, parfois surprenants mais toujours exigeants.

Château de Versailles Spectacles
Catherine Pégard, Présidente
Laurent Brunner, Directeur

The Royal Chapel at Versailles, to the glory of God and of the King

As a Very Christian king, Louis XIV took it to heart to build within the royal residence a particularly visible chapel, a public place of devotion. As early as 1682 he announced the construction and the building works lasted until 1710. Built by the architects Jules Hardouin-Mansart and then Robert de Cotte, the structure is a splendid palatine chapel, where the royal gallery to the

west (on the same level as the grand royal chambers) facing the altar to the east, surmounted by the great Clicquot-Tribout organ around which stood musicians and singers. The decoration of the chapel was carried out by one hundred sculptors, whereas the sumptuous paintings in the vaulted arches were entrusted to Lafosse, Coypel and Jouvenet. It was the last building at Versailles to be inaugurated by

Louis XIV himself. The Royal Chapel organised the king's Mass every day; a low mass accompanied by music composed for Versailles by Lully, Lalande, Campra, Couperin, etc.

Since September 2009, Château de Versailles Spectacles propose throughout the season a musical programme in the Royal Chapel, which includes invitations to prestigious French and international artists and ensembles. Cecilia Bartoli, Philippe Jaroussky, Le Concert Spirituel conducted by Hervé Niquet, Les Arts Florissants conducted by William Christie, The Monteverdi Choir, conducted by Sir John Eliot Gardiner, Les Pages et les Chantres du Centre de musique baroque de Versailles conducted by Olivier Schneebelli, l'Ensemble Pygmalion conducted by Raphaël Pichon, The Poème Harmonique conducted by Vincent Dumestre, the ensemble Correspondances conducted by Sébastien Daucé but also Ton Koopman, Robert King, Paul McCreech, Diego

Fasolis, Paul van Nevel, Michel Corboz, Harry Christophers, François-Xavier Roth, Benjamin Chénier, Gaétan Jarry, Valentin Tournet, propose masses motets and oratorios which once again bring out the resplendent beauty of the sacred music in the holiest of holy places at Versailles.

It is music which gives Versailles its soul, its living breath. This music now takes place every day, thanks to Château de Versailles Spectacles whose passion brings alive this sumptuous palace with that which enlivened it for more than a century and now reveals to us its origins and its inspiration.

This collection of recordings bears witness to this. Emblematic of the Château de Versailles Spectacles' programming, sometimes surprising but always challenging.

Château de Versailles Spectacles
Catherine Pégard, President
Laurent Brunner, Director

Die Schlosskapelle von Versailles zu Ehren Gottes und des Königs

Als dem Christentum verschriebener König lag es Ludwig XIV. sehr am Herzen, in der königlichen Residenz in Versailles, die 1682 zum offiziellen Machtsitz wurde, eine überaus prachtvolle Kapelle als sichtbares Zeichen seiner Frömmigkeit errichten zu lassen. 1682 kündigte der König den Bau an, wobei die Arbeiten bis 1710 andauern sollten. Unter der architektonischen Leitung von Jules Hardouin-Mansart und später Robert De Cotte entstand eine prunkvolle Hofkapelle. Die königliche Empore im Westen (mit direktem Zugang von den königlichen Paradezimmern aus) liegt gegenüber dem Altar. Über diesem befindet sich die imposante Orgel von Clicquot und Tribuot, um die herum sich die Musiker und Sänger aufstellten. An der Ornamentik der Schlosskapelle arbeiteten über hundert Bildhauer, während die üppigen Deckenmalereien von Lafosse, Coypel und Jouvenet gestaltet wurden. Die Schlosskapelle war das letzte von

Ludwig XIV. eingeweihte Bauwerk in Versailles. Täglich wurde dort die königliche Messe gelesen und musikalisch mit für Versailles komponierten Stücken von Lully, Lalande, Campra, Couperin und anderen begleitet.

Seit September 2009 richtet Château de Versailles Spectacles in der Schlosskapelle Konzerte mit namhaften französischen und internationalen Ensembles und Künstlern aus: Cecilia Bartoli, Philippe Jaroussky, Le Concert Spirituel unter der Leitung von Hervé Niquet, Les Arts Florissants unter der Leitung von William Christie, The Monteverdi Choir unter der Leitung von John Eliot Gardiner, Les Pages et les Chantres des Zentrums für Barocke Musik von Versailles (CMBV) unter der Leitung von Olivier Schneebeli, Pygmalion unter der Leitung von Raphaël Pichon, Le Poème Harmonique unter der Leitung von Vincent Dumestre, das ensemble Correspondances unter der Leitung von

Sébastien Daucé, aber auch Ton Koopman, Paul McCreech, Diego Fasolis, Paul Van Nevel, Michel Corboz, Harry Christophers, Robert King, François Xavier Roth, Benjamin Chénier, Gaétan Jarry, Valentin Tournet geben Messen, Motetten und Oratorien und lassen die geistliche Musik in der Schlosskapelle zu Versailles wieder im alten Glanz erstrahlen.

Schließlich bildet die Musik die Seele, das Leben und den Atem von Versailles. Heute kann sie dort wieder den ihr gebührenden

Platz einnehmen: Dank dem Engagement von Château de Versailles Spectacles findet der prunkvolle Palast zu dem zurück, was ihn über ein Jahrhundert lang beseelt hat, und schenkt uns einen Einblick seine ursprüngliche Inspiration.

Diese Aufnahmensammlung spiegelt das Programm von Château de Versailles Spectacles wider: Oftmals überraschend und stets anspruchsvoll.

Château de Versailles Spectacles
Catherine Pégard, Vorsitzende
Laurent Brunner, Direktor

SOUTENONS L'OPÉRA ROYAL Support the Royal Opera



Richard Cœur de Lion, Opéra Royal, octobre 2019, soutenu par L'ADOR

Château de Versailles Spectacles, filiale privée du Château de Versailles, a pour mission de perpétuer le foisonnement musical et artistique qui fait rayonner la résidence royale dans le monde entier. Elle produit la saison musicale de l'Opéra Royal, soit près d'une centaine de représentations par an à l'Opéra Royal et à la Chapelle Royale, des concerts d'exception au Salon d'Hercule et dans la Galerie des Glaces ainsi que les grands spectacles de plein air à l'Orangerie. Elle ne reçoit aucune subvention publique. Ses recettes de billetterie et le soutien de donateurs privés et d'entreprises mécènes lui permettent de construire une saison riche qui réunit plus de 50 000 spectateurs par an.

Château de Versailles Spectacles has for mission to produce the musical season of the Royal Opera which features classical music programs set in the Versailles Palace's Royal Chapel and Opera House, and the Versailles Festival which features outdoor entertainment programs. Château de Versailles Spectacles does not receive any public subsidy. The strong box office revenues and the support of private donors and corporate sponsors allows us to offer the musical and artistic productions that makes Versailles shine throughout the world.



L'ADOR – les Amis de l'Opéra Royal, éligible au mécénat (réduction d'impôts de 66% du don), rassemble les donateurs particuliers. Les Amis apportent un soutien financier nécessaire à des projets artistiques d'excellence, confiés à des artistes de renommée internationale comme à de jeunes artistes talentueux et prometteurs. Les niveaux d'adhésion, à partir de 500€, leur permettent de bénéficier d'avantages et ont un accès privilégié à une extraordinaire saison musicale.

The ADOR – the Friends of the Royal Opera – brings together private donors. In particular, the Friends provide the necessary financial support for excellent artistic projects entrusted to young artists.

Contact: amisoperaroyal@gmail.com
+33 1 30 83 70 92



Le Cercle des Mécènes de l'Opéra Royal, éligible au mécénat (réduction d'impôts de 60% du don), rassemble les entreprises qui œuvrent au rayonnement de l'Opéra Royal. Les niveaux d'adhésion, à partir de 4000€, donnent accès à de fortes contreparties qui permettent aux entreprises de réaliser des opérations de relations publiques de grande qualité.

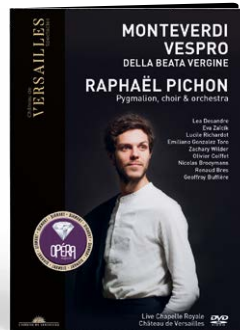
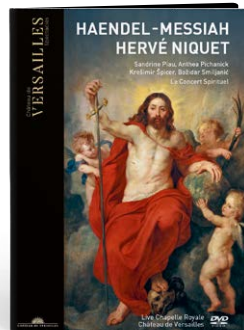
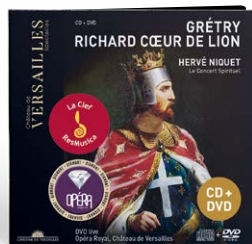
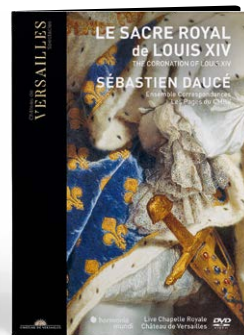
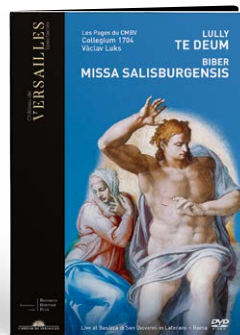
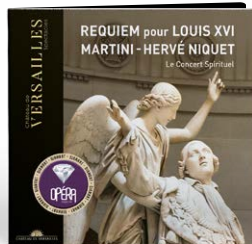
The Circle of Patrons of the Royal Opera brings together companies that work to benefit the Royal Opera. Membership levels, starting at € 4,000, give access to highly valuable benefits that allow corporations to carry out level public relations operations that include the faculty to entertain customers at Versailles.

Contact: mecanat@chateauversailles-spectacles.fr
+33 1 30 83 76 35

LA COLLECTION

Château de VERSAILLES

Spectacles





Créé en 2014, le fonds de dotation du Concert Spirituel, sous la présidence de Jean-Jacques Aillagon, permet aux entreprises et particuliers d'accompagner Le Concert Spirituel dans son développement. Les dons collectés assurent le rayonnement de l'ensemble en France et dans le monde, au service du patrimoine musical français, à travers des productions prestigieuses.

Outil de soutien indispensable à la redécouverte de chefs-d'œuvre inédits, le fonds de dotation propose à ses mécènes une véritable immersion au cœur de la création, autour d'Hervé Niquet et de son équipe.

Le Concert Spirituel remercie les mécènes de son fonds de dotation, ainsi que les mécènes individuels de son Carré des Muses.

concertspirituel.com



Au service de grandes causes, la Fondation Bru offre aux talents et aux belles initiatives, les moyens d'aller de l'avant, pour changer durablement les choses. Créée à l'initiative du docteur Nicole Bru afin de pérenniser la mémoire des créateurs des Laboratoires UPSA, elle soutient et accompagne dans la durée des projets innovants, bien conçus, portés par une vision à long terme... les rendant parfois tout simplement possibles.

Engagée, profondément humaniste, pionnière, à l'image de la famille de chercheurs entrepreneurs dont elle porte le nom, la Fondation Bru place l'homme au cœur de ses actions et intervient dans des domaines très variés.

Par son mécénat culturel, la Fondation Bru contribue à la sauvegarde de patrimoines, favorise la diffusion des connaissances et l'émergence de nouveaux talents et fait partager des émotions.

Parmi ses engagements en faveur de la musique :

- **Le Concert Spirituel**

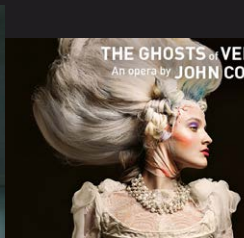
Les docteurs Jean et Nicole Bru ont assuré un soutien indéfectible à Hervé Niquet dès 1987. La Fondation Bru a pris le relais, pour contribuer au rayonnement de la musique baroque en Europe et dans le monde.

- **Le Palazzetto Bru Zane – Centre de musique romantique française**

Cette fondation œuvre, depuis Venise, à la redécouverte du patrimoine musical français du grand XIX^e siècle.



LIVE OPERA VERSAILLES



L'Opéra de Versailles chez vous en streaming!
www.live-operaversailles.fr

Enregistré du 20 au 23 novembre 2021
à la Chapelle Royale de Versailles

Enregistrement, montage et mastering :
Manuel Mohino

Traductions anglaises et allemandes :
ADT International

Accordeur : Giulio Geti

Partition du Requiem en Do mineur de Salieri :
A-R Editions, Inc. Edité par Jane Schatkin Hettrick

Partition du Requiem KV 626 en Ré mineur de Mozart :
Edition de Franz Xavier Süssmayr, Bärenreiter

Couverture : Retable d'Issenheim © Matthias Grünewald.
p. 9, 85 © Pascal Le Mée ; p. 19, 50, 61, 62, 71 © Domaine public ;
p. 72 © François Berthier ; p. 78 Guy Vivien ;
4^{ème} de couverture : Retable d'Issenheim © Matthias Grünewald
Photogravure © Fotimprim, Paris.

Collection Château de Versailles Spectacles
Château de Versailles Spectacles
Pavillon des Roulettes, grille du Dragon
78000 Versailles

Laurent Brunner, directeur
Graziella Vallée, administratrice
Bérénice Gallitelli, responsable des éditions
discographiques
Ana-Maria Sanchez, assistante d'édition
Roxana Boscaïno, conception graphique

Retrouvez l'actualité de la saison musicale
de l'Opéra Royal sur :

www.chateauversailles-spectacles.fr

@chateauversailles.spectacles

@CVSpectacles @OperaRoyal

Château de Versailles Spectacles

Château de
VERSAILLES
Spectacles

CHÂTEAU DE VERSAILLES

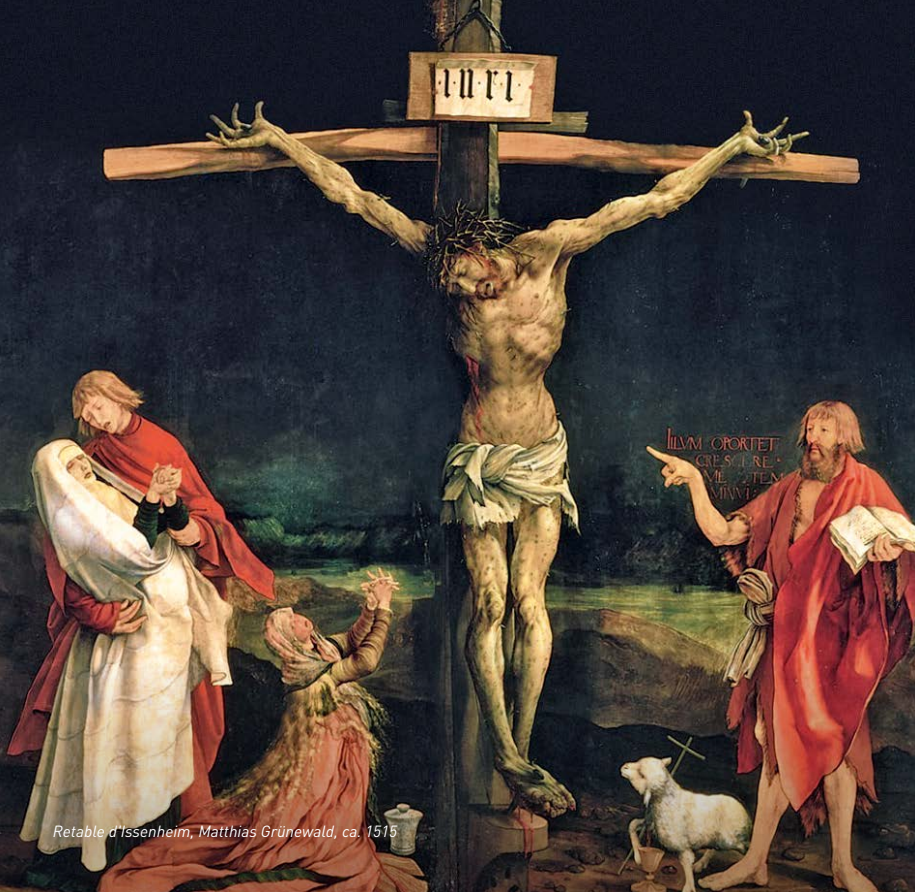


Fondation
Bettencourt
Schueller
Receveur d'Etat public depuis 1987

MAIRIE DE PARIS

Fondation
Bru

LE
CONCERT
SPIRITUEL
HERVÉ NIQUET



Retable d'Issenheim, Matthias Grünewald, ca. 1515