

MOZART REQUIEM

RÉVISÉ ET COMPLÉTÉ PAR
REVISED AND COMPLETED BY

ROBERT D. LEVIN

KARINA GAUVIN
MARIE-NICOLE LEMIEUX
JOHN TESSIER
NATHAN BERG

LES VIOLONS DU ROY | BERNARD LABADIE
LA CHAPELLE DE QUÉBEC

WOLFGANG AMADEUS

MOZART

1756-1791

REQUIEM

EN RÉ MINEUR | *IN D MINOR*, K. 626

RÉVISÉ ET COMPLÉTÉ PAR | *REVISED AND COMPLETED BY*
ROBERT D. LEVIN

KARINA GAUVIN SOPRANO

MARIE-NICOLE LEMIEUX CONTRALTO

JOHN TESSIER TÉNOR | *TENOR*

NATHAN BERG BARYTON-BASSE | *BASS-BARITONE*

AVEC LA PARTICIPATION EXCEPTIONNELLE | *WITH THE SPECIAL PARTICIPATION OF*
ALAIN TRUDEL TROMBONE

LES VIOLONS DU ROY

BERNARD LABADIE CHEF | *CONDUCTOR*

LA CHAPELLE DE QUÉBEC

INTROITUS

1 :: Requiem [5:22]

2 :: Kyrie [2:30]

SEQUENZ

3 :: Dies irae [1:41]

4 :: Tuba mirum [3:10]

5 :: Rex tremendae [2:05]

6 :: Recordare [5:15]

7 :: Confutatis [2:28]

8 :: Lacrimosa [2:53]

9 :: Amen [1:39]

OFFERTORIUM

10 :: Domine Jesu [3:31]

11 :: Hostias [4:08]

SANCTUS

12 :: Sanctus [2:07]

13 :: Benedictus [5:56]

AGNUS DEI

14 :: Agnus Dei [3:58]

COMMUNIO

15 :: Lux aeterna [3:09]

16 :: Cum sanctis tuis [2:54]

UN MESSAGE DE BERNARD LABADIE



© François Rivard

La musique a toujours été associée aux grands moments de l'histoire, les plus heureux comme les plus dramatiques. Dans les semaines qui ont suivi les tragiques événements du 11 septembre 2001 à New York, à Somerset County, Pennsylvanie, et à Washington, les musiciens du monde entier ont cherché à manifester leur solidarité en organisant des concerts destinés à apaiser, à consoler, et surtout, à redonner espoir. Dans les heures les plus sombres de l'histoire de l'humanité, la musique a toujours servi de point d'ancrage et de repère, autant pour ceux qui sont frappés directement par l'épreuve que pour les témoins impuissants de la souffrance inutile et gratuite.

Le hasard a fait que nous avons eu le privilège de visiter New York et ses environs dans la deuxième moitié de septembre 2001. Plus étonnant encore, le programme des trois concerts que nous avons donnés à cette occasion, qui avait pourtant été choisi près d'un an plus tôt (la *Messe Nelson* de Haydn et le *Requiem* de Mozart), n'aurait pas pu être mieux adapté aux tragiques circonstances. Peu d'œuvres parlent avec autant d'urgence de ténèbres et de clarté, d'abîmes et de sommets, de souffrance et de consolation, de jugement et de miséricorde.

Notre interprétation du *Requiem* de Mozart lors de ces concerts a été dédiée à la mémoire des victimes des attentats du 11 septembre 2001. C'est à nouveau vers eux, vers leurs familles et tous ceux qui ont été touchés de près ou de loin par cette tragédie que vont nos pensées au moment de publier cet enregistrement, réalisé en direct lors du concert du 20 septembre 2001 à Troy (New York).

QUÉBEC, 2002

A NOTE FROM BERNARD LABADIE

Music has always been associated with great moments of history, whether they be joyful or tragic. In the weeks following the terrible events of September 11, 2001 in New York City, Washington, D.C., and Somerset County, Pennsylvania, musicians from the world over demonstrated their solidarity through concerts destined to comfort, console and most importantly to restore hope. In the darkest hours of human history music has served as an emotional reference point and a kind of anchor, both for those directly affected by the ordeal and those who stood as helpless witnesses to this senseless and gratuitous suffering.

Fate had it that Les Violons du Roy had the privilege of visiting New York City and other nearby venues during the second half of September 2001. Yet even more astonishing is the program we had prepared a year in advance for this tour (Haydn's *Lord Nelson Mass* and Mozart's *Requiem*). No other program could have been more appropriate for these tragic circumstances. Few works of art speak with such urgency of darkness and of illumination, of the depths of despair and of summits of hope, of suffering and of consolation, of judgment and of mercy.

Our interpretation of Mozart's *Requiem* during these concerts was dedicated to all those affected by the events of September 11, 2001. Our thoughts, once again to all whose lives have been touched by this tragedy as we release this live recording from the concert gave in Troy, NY on September 20, 2001.

QUEBEC CITY, 2002

Aucune œuvre dans toute l'histoire de la musique n'occupe une position comparable à celle du *Requiem* de Mozart. Aucune n'a fait couler autant d'encre, aucune n'a autant enflammé l'imagination. Si tel opéra, telle symphonie ou tel ballet moderne a pu faire scandale et exacerber les passions, tout cela n'est rien en regard du *Requiem* qu'une légende tenace, alimentée par des témoignages fallacieux et même de faux documents, a auréolé de mystère pendant deux siècles.

Mais pouvait-il en être autrement ? Dès le début, les dés étaient pipés, le *Requiem* devant servir à une mystification tramée par un jeune noble viennois, amateur de musique, ayant commandé l'œuvre secrètement afin de s'en attribuer la paternité. Les choses se voyaient d'emblée promises à un bel imbroglio.

De surcroît, Mozart mourut en plein travail, laissant la partition inachevée, ce qui donna naissance à la fable célèbre du grand musicien pressentant sa mort imminente et se livrant avec acharnement à la composition de son propre chant funèbre. Voici un exemple de la manière dont on relatait, dans les années 1940, l'histoire de la composition du *Requiem* : « Un étranger se présente à sa porte. Il est curieusement vêtu ; c'est un homme d'une maigreur surprenante. Il demande à voir Mozart pour lui commander un travail destiné à un inconnu. Et quel travail ! Il s'agit d'une messe funèbre. Mozart a peur. Depuis si longtemps l'idée de la mort le hante ! Doit-il accepter, signer le pacte qui va l'unir à ce visiteur qui se fait arrogant et attend impatiemment sa réponse ? Sans doute, ce n'est plus maintenant un mauvais présage, comme tous ceux qui l'ont troublé jusqu'ici. C'est le Destin lui-même qui se présente à lui et Mozart sait bien qu'il ne peut rien refuser à cet homme [...] Il accepte. L'attelage repart en cahotant dans les ténèbres ; une pâle lueur tremble dans la lanterne ; on entend les pas du cheval bien longtemps après que la voiture a disparu [...] C'est avec une terreur, une anxiété croissante, qu'il commence cette tâche qui lui est imposée et à laquelle il veut appliquer toutes ses forces. [...] Mais à ce travail qu'il devait laisser inachevé — et n'est-ce pas mieux ainsi, cette colonne abattue, cette ruine grandiose couronnée par la foudre, comme celles du cimetière de *Don Juan* ? — il épuise ses dernières forces ». (Louis Parrot)

Ce récit romanesque — dans lequel l'état d'inachèvement de l'œuvre paraît préférable, voire idéal ! — n'est qu'un exemple sur mille, tous plus fantaisistes les uns que les autres. La véritable histoire n'a évidemment pas grand-chose à voir avec ce conte fantastique. Il aura cependant fallu la détermination de nombreux musicologues pour débrouiller l'écheveau.

Fin juillet 1791, Mozart met la dernière main à sa *Flûte enchantée* qui lui a coûté bien des fatigues. Il reçoit alors la visite d'un étranger, un certain Franz Anton Leutgeb, qui le prie de bien vouloir composer une messe de requiem pour son maître, un homme puissant désirant conserver l'anonymat. Un contrat en bonne et due forme est bientôt signé par-devant Me J. N. Sortschan, avocat viennois, ce qui permet de croire que Mozart aurait finalement connu le nom du commanditaire. Le contrat comporte une clause stipulant que, contre la somme de 100 ducats, le compositeur s'engage formellement à ne pas conserver de copie de sa partition.

Le commanditaire, le comte Franz von Walsegg, âgé de 28 ans, avait perdu sa femme au mois de février précédent et souhaitait faire chanter le *Requiem* à l'occasion de son service anniversaire. Selon l'hypothèse la plus couramment admise, Walsegg désirait faire passer l'œuvre pour sienne, ce qui explique que la commande ait été faite anonymement (une autre hypothèse soutient que le comte voulait simplement jouer aux devinettes avec les musiciens de sa chapelle : qui a composé cette œuvre, leur demanderait-il ?) De l'avis de certains musicologues, Mozart aurait été informé du stratagème par Walsegg lui-même et aurait accepté de jouer le jeu, la somme promise étant suffisamment alléchante pour justifier son silence.

Toutefois, cinq mois après avoir reçu commande du *Requiem*, Mozart était emporté par une fièvre rhumatismale sans avoir pu achever la partition. L'INTROITUS et le KYRIE étaient alors pratiquement complétés ainsi que les parties vocales et la basse de la SEQUENTIA (le *Lacrimosa* s'interrompant toutefois après huit mesures) et de l'OFFERTORIUM. Il restait donc à ajouter les parties instrumentales manquantes, à terminer le *Lacrimosa* et à écrire entièrement le SANCTUS, le BENEDICTUS, l'AGNUS DEI et la COMMUNIO. Une importante partie de la somme ayant déjà été versée, l'épouse du compositeur, Constanze, se devait d'honorer la commande ou de rembourser l'argent. Les dettes de son mari ne lui donnaient pas le choix : il fallait remettre à Walsegg une partition complète. Elle se tourna d'abord vers Joseph Eybler (1765-1846), jeune musicien que Mozart tenait en haute estime, à qui elle demanda de bien vouloir composer les parties manquantes. Mais ce dernier, après avoir accepté et même entrepris le travail, se sentit dépassé par l'ampleur de la tâche et se récusait. D'autres musiciens refusèrent à leur tour. C'est alors, mais avec certaines réticences, que Constanze fit appel à un élève de son mari, Franz Xaver Süssmayr (1766-1803), qui avait entre autres collaboré à la composition des récitatifs de *La clemenza di Tito*, créée en août 1791. Venu rendre visite au

moribond quelques heures avant sa mort, il avait reçu de ce dernier diverses instructions sur la manière de compléter l'œuvre. Plus tard, Constanze lui aurait remis quelques esquisses et fragments laissés par Mozart.

Le jeune homme s'acquitta de sa tâche tant bien que mal, mais tout de même assez honorablement pour que sa version soit demeurée la seule en usage pendant près de 200 ans. Walsegg, qui ne fut évidemment pas informé de la supercherie, dut s'en montrer satisfait, car il fit exécuter le *Requiem* le 14 décembre 1793. Une première audition avait cependant eu lieu en privé près d'un an plus tôt. Constanze ne révéla le nom du commanditaire qu'en 1799.

En abordant la composition d'une messe de requiem, Mozart ne songeait nullement à sa propre mort (ses dernières lettres nous montrent un homme débordant de joie de vivre et d'insouciance). Bien au contraire, il comprenait parfaitement la destination de l'œuvre et il s'attarda à en traduire le sens profond dans un langage musical idoine, comme il l'aurait fait avec tout autre texte. Si le style du *Requiem* rappelle parfois Bach et Handel, dont Mozart avait notamment réinstrumenté le *Messie* en 1789, il trahit également l'immense métier de dramaturge du compositeur. On peut difficilement nier la dimension théâtrale de l'œuvre qui, fidèle aux contours du texte — hautement imagé en maints endroits — se fonde sur des procédés proprement descriptifs.

L'INTROITUS constitue un portique magistral donnant de la mort une image parfois angoissante, mais aussi chargée d'espérance. Le jeu des cordes évoque la lente marche du cortège funèbre, les bois (bassons et cors de basset) suggèrent la paisible résignation du chrétien et l'élévation de l'âme vers les cieux, tandis que les cuivres et les timbales illustrent le caractère inexorable de la mort. Le *Kyrie* suit, sans transition. Il s'agit d'une fugue dont le premier sujet présente une analogie frappante avec celui du chœur « And with His stripes we are healed » du *Messie* de Handel. Le style fugué, type d'écriture tombé en désuétude à l'époque de Mozart et qui apparaît ici comme un tribut à la tradition baroque, revient à plusieurs reprises au cours de l'œuvre. Dans le *Kyrie*, il permet d'illustrer les supplications anxieuses adressées au Dieu tout-puissant.

Six numéros forment la SEQUENTIA, section la plus consistante de la messe de requiem. Le premier, le *Dies Irae*, dépeint l'effroi que suscite l'idée de la colère divine. Au style choral plutôt homophonique répond une partie instrumentale exceptionnellement agitée. Un trombone solo annonce la résurrection des morts et la venue du grand Jugé au début du *Tuba mirum*.

Dans la tradition germanique, c'est cet instrument que l'on associe au Jugement dernier. La pièce fait intervenir les quatre solistes. Les trois premiers (respectivement basse, ténor et alto) font figure de prêtres ou de prophètes révélant les détails de cette effrayante séance, alors que la soprano incarne le « je », le simple mortel, impuissant et inquiet de devoir comparaître devant le tribunal divin. Dans le *Rex tremendae*, de puissantes exclamations du chœur, sur des rythmes pointés, symbolisent la majesté du Roi des cieux, auxquelles succède une supplication plaintive et humblement formulée aux mots « Sauve-moi, source de bonté ». Le *Recordare* prend l'allure d'une prière pleine de contrition adressée directement au « doux Jésus ». Le quatuor des solistes évolue sur une texture orchestrale allégée, particulièrement diaphane dans la reconstitution de Robert Levin utilisée pour le présent enregistrement. La sonorité feu-trée et un peu molle des cors de basset, le chant des cordes, agrémenté d'ornements, le traitement délibérément lyrique des voix confèrent à ce morceau un caractère de musique de chambre. Tranchant violemment sur le *Recordare*, le *Confutatis* expose tour à tour l'angoisse déchirante et les implorations émues des pécheurs repentis, lesquelles trouvent dans le *Lacrimosa* leur expression la plus intense. Dans la version Levin, un vibrant *Amen* fugué vient clore ce dernier numéro de la SEQUENTIA, que Süssmayr s'était contenté de conclure par deux simples accords.

Pour l'OFFERTORIUM, qui comprend le *Domine Jesu Christe* et l'*Hostias*, Mozart revient à la rhétorique baroque; on note en effet l'usage de figuralisme occasionnel et le recours à l'écriture fuguée sur les mots « *Quam olim Abrahae* » Pour ce qui est de l'*Hostias*, il est tout imprégné de douceur. Le croyant y fait sa modeste offrande en espérant le pardon. Le « *Quam olim Abrahae* » est repris en fin de parcours.

Süssmayr prétend avoir composé seul le SANCTUS, le BENEDICTUS et l'AGNUS DEI. Robert Levin croit cependant que le matériau de base de ces morceaux serait de Mozart. La première section du SANCTUS est homophonique, tandis que l'*Hosanna* est fugué. Dans le BENEDICTUS, réservé aux quatre solistes, Süssmayr a manifestement cherché à retrouver l'intimité du *Recordare* dont il s'inspire partiellement de la texture instrumentale, mais qu'il traite de façon plutôt galante. Levin a considérablement retravaillé ce morceau. Quant à l'AGNUS DEI, c'est une plainte douloureuse et grave. Conformément aux dernières instructions de Mozart à Süssmayr, l'INTROITUS est repris en partie, ainsi que la fugue du KYRIE, pour la COMMUNIO.

In the whole history of music, no other work can really be compared to Mozart's *Requiem*. None has been so hotly debated, none has given rise to so many fanciful stories. Although various operas, symphonies and modern ballets have raised tempers and even triggered scandals, there can be no comparison with the *Requiem*—a work that, thanks to a tenacious legend nourished by false testimony and even forged documents, has remained shrouded in mystery for two centuries.

Maybe this was inevitable, since from the outset, the *Requiem* was part of a plot hatched by a young Viennese noble man and music lover who secretly commissioned a work he wanted to pass off as his own. Following a shaky start, the *Requiem* was headed straight for imbroglio.

To make things worse, Mozart died while working on the score, leaving it unfinished. This gave rise to the familiar legend of the great composer who, anticipating his own death, works feverishly on his own funeral music. The following is one typical example from the 1940s: "A stranger knocks at the door. He is curiously dressed, and startlingly thin. He asks to see Mozart, to commission a work for an unnamed patron. And not just any work—a funeral mass! Mozart is troubled—has he not been haunted by the idea of death? Should he accept, and enter into a pact with the visitor waiting arrogantly for an answer? Clearly, this is not just another warning sign, like all those he has received previously. This is Fate herself knocking on his door, and Mozart is well aware that he cannot refuse. [...] He accepts the commission. The carriage draws away down the shadowy, bumpy road; the pale light flickers in the lantern; the sound of the horse's hooves remains long after the carriage has disappeared. [...] Frightened, and increasingly frantic, Mozart begins his terrible task, to which he applies all his remaining energy. [...] But this work, which he is to leave unfinished—and is this not a more fitting image, the felled column, the grandiose ruin illuminated by lightning, like the cemetery in *Don Juan*?—was to drain the last of his strength." (Louis Parrot)

This romantic tale—which makes the unfinished state of the *Requiem* seem preferable, and even ideal—is one example out of many, each more whimsical than the last. The true story, of course, has little to do with this fantastical vision, but it has taken the determination of an army of musicologists to unravel the mystery.

In late July 1791, Mozart was putting the finishing touches to *The Magic Flute*, an opera that had caused him its share of difficulties. He received a visit from a stranger, Franz Anton Leutgeb, who commissioned him to compose a requiem mass for his master, a powerful man who wished to remain

anonymous. A contract in due form was signed soon thereafter with a Viennese lawyer, J. N. Sortschan, which tends to indicate that Mozart eventually knew the name of his patron. The contract included a stipulation that, in return for 100 ducats, the composer would undertake formally not to retain a copy of the score.

The patron was the 28-year-old Count Franz von Walsegg, whose wife had died the previous February and who wanted a *Requiem* Mass sung for the anniversary of her death. According to the most widely accepted theory, Walsegg wanted it to appear that he had composed the work himself, which is why the commission was given anonymously—although another possibility is that the Count simply wanted to mystify his chapel musicians by asking them who had composed the work. In the view of some musicologists, Mozart was probably informed of the strategy by Walsegg himself and agreed to go along with the scheme, since the extra amount offered was more than enough to buy his silence.

However, five months after getting the commission for the *Requiem*, Mozart died from rheumatic fever before he was able to finish the score. The INTROITUS and KYRIE were practically complete, along with the vocal parts and bass for the SEQUENTIA (although the *Lacrimosa* broke off after only eight bars) and the OFFERTORIUM. There remained the task of adding the missing instrumental parts for these sections, finishing the *Lacrimosa*, and composing the SANCTUS, BENEDICTUS, AGNUS DEI and COMMUNIO. Since most of the fee had already been paid, Mozart's wife Constanze had the choice of completing the commission or paying back the money she had received. The scale of Mozart's debts left her little choice, and she decided to send Walsegg a complete score. First, she sought help from Joseph Eybler (1765-1846), a young musician greatly appreciated by Mozart, and asked him to compose the missing parts of the Mass. Eybler accepted and even began work, but was quickly overwhelmed by the enormity of the task and withdrew his offer. Other musicians also turned down the job. At this point, a little reticently, Constanze called on one of her husband's students, Franz Xaver Süssmayr (1766-1803), who among other tasks had helped compose the recitatives for *La clemenza di Tito*, first performed in August 1791. He had paid a visit to Mozart's bedside a few hours before his death, where he had received various instructions on how to complete the score, and Constanze was also able to provide him with other sketches and fragments by Mozart.

The young man did the best he could with the materials at hand, and in fact did a creditably good job, since his version of the *Requiem* remained the main performing version for almost 200 years. Walsegg, who was obviously never informed of the substitution, must have been satisfied with the result since he had the *Requiem* performed on December 14, 1793. The work was first heard, however, at a private performance almost a year earlier. Constanze waited until 1799 before revealing the name of her husband's mysterious patron.

Mozart, when he began work on this *Requiem* mass, was untroubled by thoughts of his own death—in fact, his last letters reveal a man free of care, enjoying life to the full. He was fully aware of the intended use of the Mass and concentrated on producing a musical setting to reflect the meaning of the words, as he would have done with any other work. Although the actual style of the *Requiem* sometimes seems reminiscent of Bach and Handel (Mozart had re-scored the latter's *Messiah* in 1789), it is also marked by the composer's immense dramatic experience. It is hard to deny that the *Requiem* possesses a theatrical dimension, using descriptive techniques to illuminate each inflection of the text—which contains many striking images.

The INTROITUS constitutes a majestic gateway that presents all the anguish, but also the hope, elicited by death. The string figuration evokes the slow march of a funeral procession; the woodwinds (bassoons and basset horns) depict peaceful, Christian resignation and the elevation of the soul to heaven, and the brass instruments and drums recall the inexorable nature of death. The *Kyrie* follows immediately, with no transition. It is a fugue, whose first subject is strikingly similar to the theme from the chorus "And with His stripes we are healed" in Handel's *Messiah*. The fugal writing, which was already old-fashioned in Mozart's day and which appears to be a sort of tribute to Baroque tradition, re-occurs throughout the work. In the *Kyrie*, it is used to illustrate the anxious entreaties addressed to God the all-powerful.

The next section, the SEQUENTIA, contains six separate movements and is the longest section of the Mass. The first movement, *Dies Irae*, depicts the dread of divine anger. The mainly homophonic choral writing contrasts with the exceptionally agitated instrumental parts. A solo trombone—associated in German tradition with the last judgment—announces the resurrection of the dead and the coming of the Divine Judge at the beginning of *Tuba mirum*. All four soloists are involved. First, the bass, tenor and alto represent the priests and prophets who reveal the details of the terrifying

day of judgment, followed by the soprano who represents the individual mortal, powerless and apprehensive about appearing before the divine tribunal. In the *Rex tremendae*, the powerful, dotted-rhythm interjections by the chorus symbolize the majesty of the King of Heaven, answered by a plaintive, humble supplication on the words "Save me, fount of pity." The *Recordare* is a contrite prayer addressed directly to "Gentle Jesus." The four soloists are accompanied by a lighter orchestral texture, particularly diaphanous in the reconstitution by Robert Levin used for this recording. The soft, muffled sounds of the basset horns, and the ornamented string parts, along with the deliberately lyrical treatment of the solo voices, give the movement a chamber music-like air. In stark contrast, the *Confutatis* switches between heart-rending anguish and the moving pleading of repentant sinners, expressed most intensely in the *Lacrimosa*. In the Levin version, a vibrant, fugal *Amen* brings the last movement of the SEQUENTIA to a close, where Süssmayr had simply placed two isolated chords.

For the OFFERTORIUM, which includes the *Domine Jesu Christe* and the *Hostias*, Mozart revisits the art of Baroque rhetoric, with occasional use of figuralism and fugal entries on the words "Quam olim Abrahae." The *Hostia* is a gentle evocation of the offering made by believers in the hope of obtaining pardon. The "Quam olim Abrahae" is repeated at the end of the section.

Despite Süssmayr's claims to have composed the SANCTUS, BENEDICTUS and AGNUS DEI himself, Robert Levin believes that the basic materials for the sections were provided by Mozart. The first movement of the SANCTUS is homophonic, followed by a fugal *Hosanna*. In the BENEDICTUS, for the four solo voices, Süssmayr clearly attempted to recreate the intimate atmosphere of the *Recordare* by borrowing some of the instrumental textures, but treating them in a more *galant* fashion. Levin has made considerable changes to this movement. The AGNUS DEI is a sorrowful, grave complaint. In accordance with the instructions given to Süssmayr by Mozart, the INTROITUS is partially repeated, along with the fugue from the KYRIE, to form the COMMUNIO section.

BERTRAND GUAY
TRANSLATION: DR. BENJAMIN WATERHOUSE

COMMENTAIRES SUR LA VERSION REVISÉE ET COMPLÉTÉE DU REQUIEM DE MOZART, PAR ROBERT D. LEVIN

I. Origine et sources

Le *Requiem* de Mozart — la dernière œuvre du compositeur, laissée inachevée — fut commandé par le comte Franz von Walsegg, qui souhaitait le faire exécuter à la mémoire de sa défunte épouse tout en le faisant passer pour une de ses propres compositions. La veuve de Mozart, Constanze, qui risquait de perdre un généreux cachet, avait secrètement fait terminer la partition pour pouvoir la présenter comme la dernière réalisation de son mari. Aujourd’hui, l’œuvre est connue du grand public dans cette version, terminée immédiatement après la mort de Mozart par son élève Franz Xaver Süssmayr.

Pour rendre plus explicite l’état des sources, nous donnons ci-après la liste des mouvements. Dans sa forme traditionnelle, celle de Süssmayr, le *Requiem* compte 14 parties :

- [1] INTROITUS (*Requiem aeternam*)
- [2] KYRIE
SÉQUENCE
- [3] *Dies irae*
- [4] *Tuba mirum*
- [5] *Rex tremendae*
- [6] *Recordare*
- [7] *Confutatis*
- [8] *Lacrimosa*
- OFFERTOIRE
- [9] *Domine Jesu*
- [10] *Hostias*
- [11] SANCTUS et *Osanna*¹
- [12] *Benedictus* et reprise de l’*Osanna*
- [13] AGNUS DEI
- COMMUNION
- [14] *Lux aeterna* et *Cum sanctis tuis*

¹ L’orthographe *Osanna* est celle de Süssmayr. Mozart utilise plutôt *Hosanna*, et c’est cet usage que nous avons suivi dans la notice et dans la partition.

La musique du *Requiem* provient de plusieurs sources :

1. La partition manuscrite de Mozart, qui comporte les mouvements suivants :

- [1] (INTROITUS) — presque en entier;
- [2] (la fugue du *Kyrie*) — l’ébauche complète des parties du chœur, ainsi que la basse instrumentale;
- [3]-[10] — les parties pour le chœur et les solistes ainsi que la basse, comme dans [2], avec à l’occasion des motifs pour l’accompagnement orchestral. Le numéro [8] (*Lacrimosa*) s’interrompt après la huitième mesure.

2. Une version orchestrée de la fugue du *Kyrie*, réalisée et notée dans la partition de Mozart par ses élèves Franz Jakob Freystädler (vents et cordes) et Süssmayr (trompettes et timbales), de toute évidence en prévision des obsèques de Mozart qui ont eu lieu le 10 décembre 1791, c’est-à-dire cinq jours après sa mort.

3. Une version partielle de la SÉQUENCE réalisée par Joseph Eybler et notée dans la partition de Mozart :

- [3] (*Dies irae*) et [7] (*Confutatis*) — en entier;
- [4]-[6] — les parties de cordes seulement;
- [8] — deux mesures supplémentaires pour la partie de soprano.

4. Un manuscrit de Süssmayr, qui a pour but de compléter le *Requiem* :

- [2] une version orchestrée par Süssmayr et Freystädler;
- [3]-[10] ajout de toutes les parties instrumentales, dans une version qui tient compte du travail d’Eybler;
- [11]-[14] des mouvements qui nous sont parvenus seulement de la main de Süssmayr. À noter, cependant, que le dernier numéro (*Lux aeterna - Cum sanctis tuis*) ne fait que superposer un nouveau texte à une partie de l’INTROITUS et à la fugue du *Kyrie*;

5. Une version de l’OFFERTOIRE réalisée par l’abbé Maximilian Stadler, apparemment postérieure à la version de Süssmayr.

6. Une feuille d'ébauches, qui contient entre autres des études de contrepoint pour le *Rex tremendae*, et le début d'une fugue pour l'*Amen* qui termine le *Lacrimosa* (et la SÉQUENCE tout entière), omise dans la version de Süssmayr. Placer une fugue à l'*Amen* est conforme à la pratique du XVIII^e siècle en ce qui concerne les messes de requiem (celles, par exemple, de Bonno, Michael Haydn, Jomelli, Gassmann, etc.), et structure l'ensemble en marquant la fin de chaque grande section par une fugue (INTROITUS - fugue sur *Kyrie*; SÉQUENCE - fugue sur *Amen*; OFFERTOIRE - fugue sur *Quam olim Abrahae*, SANCTUS - *Benedictus* - fugue sur *Hosanna*; AGNUS DEI-COMMUNION - fugue sur *Cum sanctis tuis*).

Puisque Eybler avait noté ses suggestions pour compléter la SÉQUENCE ([3]-[8]) directement sur le manuscrit de Mozart, Süssmayr a dû recopier dans son propre manuscrit les fragments laissés par Mozart à partir de la SÉQUENCE. La version finale du *Requiem* comportait donc le manuscrit autographe de Mozart pour l'INTROITUS et le KYRIE (dans le cas de ce dernier mouvement, tel qu'orchestré par Freystädler et Süssmayr), et le manuscrit de Süssmayr pour le restant. Portant une fausse signature, « di me W. A. Mozart mpr 1792 », apposée par Süssmayr sur la première page, cette partition fut envoyée chez le comte après que Constanze l'eût fait recopier, violant ainsi le contrat d'origine. Sa décision de la faire publier par Breitkopf & Härtel, en 1799, constitua une deuxième violation.

II. Les questions d'authenticité

L'examen des sources ne permet pas de répondre à la question fondamentale : parmi les manuscrits qui ne figurent pas dans le manuscrit d'origine, combien reflètent la pensée d'origine de Mozart? Constanze et Süssmayr ont tous deux prétendu que les autres mouvements avaient été composés entièrement par Süssmayr, mais cette vision des choses a été contestée. Au cours des années, plusieurs spécialistes ont soutenu que la musique est d'une qualité qui dépasse largement les capacités d'un Süssmayr travaillant seul — même si cet avis n'est pas partagé par tous.

Les attaques contre Süssmayr ont commencé en 1825, l'année qui marque le début de la « controverse du *Requiem* ». En effet, Süssmayr a commis de graves impairs qui ne cadrent pas avec le langage mozartien. Ces impairs, qui se retrouvent aussi dans sa version du deuxième mouvement du Concerto pour cor en *ré* majeur, K. 412, de Mozart (également composé en 1791, l'année de sa mort), concernent soit la technique d'écriture, soit l'agencement des mouvements. Par exemple, il introduit des quintes parallèles un peu trop voyantes dans l'accompagnement orchestral du SANCTUS (m. 4, Violon I/Soprano), ainsi que de gauches imitations dans la fugue du *Hosanna*, qui est de surcroît trop

courte. Ou encore, il reprend la fugue qui suit le *Benedictus* en *si* bémol majeur au lieu du *ré* majeur primitif, en contravention des règles usuelles de la musique d'église au XVIII^e siècle. De telles imperfections, qui caractérisent du reste toute la version de Süssmayr, pourraient mener facilement à la conclusion que le SANCTUS (*Hosanna, Benedictus*), tout comme l'AGNUS DEI, sont de la main même de Süssmayr. Cette hypothèse, même si elle est très répandue dans le milieu académique, peut néanmoins être mise en doute en raison de certains détails évocateurs de la partition.

Les œuvres de Süssmayr nous offrent l'occasion de comparer sa méthode de composition avec celle employée pour compléter le *Requiem* — une comparaison qui révèle que Süssmayr avait l'habitude de travailler sur des mouvements isolés, sans trop se soucier d'unité thématique dans une œuvre en plusieurs mouvements. En cela il ressemblait sans doute à la plupart de ses contemporains, qui sembleraient préférer la variété thématique à l'économie de moyens, même à l'intérieur d'un seul mouvement. Or, la partie du *Requiem* qui est de la main de Mozart présente une structure rigoureuse de relations motiviques et thématiques.²

Étant donné l'absence de ce type de relations dans les œuvres de Süssmayr, il aurait été plutôt surprenant qu'il en introduise spontanément dans sa version du *Requiem*. Force est de constater, cependant, que les mouvements qui lui sont attribués offrent la même unité thématique que les mouvements de Mozart. Comment expliquer que dans cette seule œuvre, Süssmayr ait réalisé une convergence des motifs ? De plus, on est frappé par le contraste entre un langage typiquement mozartien et certaines gaucheries dans la conduite des voix.

Cet état de fait tend à appuyer la thèse voulant que les « quelques bribes de musique » (pour reprendre l'expression de Constanze Mozart) données à Süssmayr par Constanze en même temps que le manuscrit de Mozart contenaient des matériaux supplémentaires. L'existence de ces « bribes de musique » ne peut plus être mise en doute, depuis la découverte par Wolfgang Plath de la feuille d'ébauches décrite précédemment. Nous savons aussi que Constanze et Nissen ont détruit de nombreuses ébauches de Mozart en 1799, même s'il est maintenant impossible de savoir ce qu'elles contenaient. Il est également possible que Mozart ait indiqué quelques idées à Süssmayr en se servant du piano-forte. Ces hypothèses sont du domaine de la spéculation, mais il faut insister sur le fait que les éléments mis en lumière dans les paragraphes précédents excluent la possibilité que ces mouvements soient de la main de Süssmayr seul.

² La préface à la partition orchestrale de cette nouvelle version donne plus de détails sur quelques-unes de ces relations thématiques.

III. Les versions plus récentes

Au cours de la dernière décennie, un certain nombre de musiciens ont tenté de débarrasser la partition du *Requiem* des faiblesses introduites par Süßmayr. Ces nouvelles versions ont fait l'objet d'exécutions publiques, d'enregistrements et de publications, et on peut maintenant en tirer une vision d'ensemble concernant les problèmes à résoudre.

L'ampleur des révisions varie considérablement. Franz Beyer, par exemple, a revu l'instrumentation, et ses changements, à quelques exceptions près, ne touchent que les parties instrumentales. Sa version, plus transparente et plus convaincante que celle de Süßmayr, en conserve néanmoins les erreurs et les maladresses stylistiques dans les parties vocales et chorales, ainsi que la structure générale. De plus, elle ne tient pas compte de l'ébauche de la fugue de l'*Amen*. L'édition préparée par H. C. Robbins Landon superpose les versions d'Eybler et de Süßmayr, donnant la préférence à Eybler partout où c'est possible; les quelques passages nouveaux sont ceux rendus nécessaires par l'assemblage de ces éléments épars. L'édition de Richard Maunder offre de nouvelles versions du *Lacrimosa* et de l'AGNUS DEI, mais omet le SANCTUS / *Hosanna* ainsi que le *Benedictus*, Maunder étant convaincu que Mozart n'y a pas contribué. Même si Maunder a terminé la fugue de l'*Amen*, sa version contient des modulations alors qu'au XVIII^e siècle, ce type de fugue gardait toujours la même tonalité pour servir de conclusion stable, non seulement au mouvement concerné (*Lacrimosa*), mais aussi à la section toute entière (la SÉQUENCE). Une révision plus radicale a été effectuée par Duncan Druce, en plus d'une substantielle fugue sur l'*Amen*, les *Lacrimosa*, SANCTUS / *Hosanna*, *Benedictus*, AGNUS DEI et même *Lux aeterna* ont subi d'ambitueuses transformations.

IV. La présente version

La version présentée ici cherche à réconcilier les deux tendances qui émergent de ces divers travaux. D'une part, les égards qu'on doit à une partition vieille de 200 ans ne nous ont pas empêché de réévaluer les faiblesses d'écriture de composition du *Lacrimosa*, de la fugue de l'*Amen*, et des mouvements existant seulement dans le manuscrit de Süßmayr. D'autre part, l'histoire même du *Requiem* et la tradition quant à son exécution commandent notre respect. Nous avons rejeté d'emblée l'idée que tout ce qui n'était pas de la main de Mozart était forcément suspect — au contraire, notre objectif était de réviser le moins possible, en orientant les révisions de façon à suivre la nature, la texture, la conduite des voix, la continuité et la structure propres à la musique de Mozart.

Nous avons donc retenu la version traditionnelle pour autant qu'elle reflète les canons du langage mozartien.

Même si les mouvements à compléter représentent un défi important, la majeure partie du travail concerne la réorchestration des mouvements dont Mozart n'a fourni que les grandes lignes. Les manœuvres de Süßmayr par rapport au style mozartien, nous l'avons déjà dit, se reflètent dans ses erreurs d'écriture, mais aussi dans une texture orchestrale trop dense, qui empêche le chœur et les solistes de devenir les porteurs principaux de l'expression. Notre priorité est allée à un raffinement de l'instrumentation, principalement sur la base d'autres œuvres sacrées de Mozart. Le chœur est installé au premier plan grâce à l'utilisation d'un accompagnement à deux parties pour les instruments à cordes (d'une part les violons à l'unisson, d'autre part les altos et les violoncelles), qui peut s'élargir à trois parties par la séparation des deux parties de violon. Il faut se rappeler qu'à Salzbourg, il n'y avait pas d'alto au sein des orchestres d'église.

Le *Lacrimosa* a subi quelques petites retouches et conduit à une fugue sur l'*Amen* qui ne module pas. L'ébauche de Mozart prescrit un contrepoint entrelacé et « serré », et nous avons choisi un type d'écriture qui introduit beaucoup de friction entre les voix. Cette approche crée d'importantes dissonances qui nous semblent justifiées pour des raisons de structure et de tension dramatique, et qui reflètent les tourments et l'angoisse du jugement dernier (dans la SÉQUENCE).

La partie de violon obligé dans le SANCTUS s'inspire du mouvement similaire dans la Messe en *do* mineur. La révision a éliminé la fausse relation dans la partie de basse et de curieux écarts tonaux dans les mesures 6 à 10; le chœur poursuit maintenant sans heurt son chemin vers la tonique, plus à la manière de Mozart. La nouvelle fugue du *Hosanna* respecte les proportions d'une fugue d'église dans le style mozartien et suit le modèle proposé dans la Messe en *do*.

Dans le *Benedictus*, le quatuor vocal des mesures 3 à 18 a servi d'inspiration à une nouvelle refonte. Le lien ténu qui, dans la version de Süßmayr, réunissait les ritournelles du milieu et de la fin avec le passage « *et lux perpetua* » de l'INTROITUS nous a incité à remplacer cette référence indirecte par une citation textuelle. La récapitulation a subi quelques changements, et une nouvelle transition, basée sur l'INTROITUS (mm. 50-54) et le Kyrie en *ré* mineur, K.341 (mm. 54-56), mène à une reprise tronquée de la fugue du *Hosanna* dans sa tonalité originale de *ré* majeur (au lieu du *si* bémol majeur de la version de Süßmayr). Cette reprise plus courte suit l'exemple donné par Mozart dans la Messe en *do* mineur.

Même si l'AGNUS DEI a gardé sa structure d'ensemble, les maladresses introduites par Süssmayr dans les deuxième et troisième parties ont été corrigées. Le lien entre les deux idées clés (« *Agnus Dei* » — « *dona eis Requiem* ») est établi autrement, et la première note de la basse à la mesure 11 est devenue un *fa* au lieu d'un *la*, pour souligner l'organicité du motif au regard de la partie de soprano. Le déroulement de la troisième partie se fonde sur différents passages du *Recordare* et du *Hostias*. L'accord de septième diminué employé par Süssmayr à la mesure 45 — qui complique passablement la conduite des voix et réduit l'efficacité de l'accord de *sol* bémol majeur qui suit — a été remplacé par une simple cadence évitée sur *sol* bémol. Les mesures de conclusion sont élargies pour offrir une imitation chorale à quatre parties, le *crescendo* indiqué par Süssmayr est biffé, et l'avant-dernière mesure propose une nouvelle disposition de l'accord 7-4-2 au troisième temps.

Dans la fugue sur *Cum sanctis tuis*, le placement du texte a été revu entièrement, puisque la version de Süssmayr ne fait apparaître les mots « *quia pius es* » qu'aux trois dernières mesures. Son approche contrevient à l'usage dans la musique sacrée du XVIII^e siècle, qui exige que, sauf pour quelques répétitions de mots isolés, la phrase entière (« *Cum sanctis tuis in aeternum quia pius es* ») soit énoncée avant d'être reprise. Süssmayr lui-même, par exemple, présente la phrase dans son entièreté dans le *Lux aeterna*.

Le *Requiem* inachevé de Mozart offre un tableau saisissant des styles des époques baroque et classique. Cette nouvelle version vise une réhabilitation de l'œuvre qui soit correcte sur le plan du style et du langage mais qui respecte aussi les acquis d'une tradition vieille de 200 ans. Tous les changements ont été conçus pour souligner la puissance spirituelle et dramatique du fragment laissé par Mozart, en dirigeant mieux l'éclairage. Tout imparfait qu'il soit, nous espérons que notre travail respecte l'esprit de l'œuvre de Mozart tout en rendant hommage à son immense talent de compositeur.

ROBERT D. LEVIN ©1996
TRADUCTION: DR. BENJAMIN WATERHOUSE

NOTES ON THE REVISION AND COMPLETION OF MOZART'S REQUIEM BY ROBERT D. LEVIN

I. Origin and sources of the Work

Mozart's *Requiem*—the composer's last and unfinished work—was commissioned by Count Franz von Walsegg, who wished to have it performed in memory of his departed wife as his own composition. In order not to forfeit the handsome commission fee, Mozart's widow Constanze decided to have the work completed in secrecy, so that the finished version could be presented as her husband's final effort. The *Requiem* is known to the general public in the version undertaken immediately after Mozart's death by his pupil Franz Xaver Süssmayr.

In order to clarify the source situation, a synopsis of movements appears below. The work in its traditional form, as finished by Süssmayr, consists of 14 sections:

- [1] INTROITUS (*Requiem aeternam*)
- [2] KYRIE
- SEQUENCE
- [3] *Dies irae*
- [4] *Tuba mirum*
- [5] *Rex tremendae*
- [6] *Recordare*
- [7] *Confutatis*
- [8] *Lacrimosa*
- OFFERTORY
- [9] *Domine Jesu*
- [10] *Hostias*
- [11] SANCTUS and *Osanna*¹
- [12] *Benedictus* and reprise of the *Osanna*
- [13] AGNUS DEI
- COMMUNION
- [14] *Lux aeterna* and *Cum sanctis tuis*

¹ *Osanna* is the spelling used by Süssmayr. Mozart consistently uses the spelling *Hosanna*, which has been used in the rest of this note and in the completion.

The musical sources of the *Requiem* are as follows:

1. Mozart's manuscript of the following movements:

- [1] (INTROITUS)—virtually complete;
- [2] (*Kyrie* fugue)—the complete draft of the choral parts and the orchestral bass line;
- [3]-[10]—the choral/vocal parts and the orchestral bass line as in [2], with occasional motives for the orchestral accompaniment. [8] (the *Lacrimosa*) breaks off after the eighth bar.

2. An orchestration of the *Kyrie* fugue, carried out and entered into Mozart's manuscript by his pupils Franz Jakob Freystädler (winds and strings) and Süssmayr (trumpets and timpani). This was probably prepared for Mozart's funeral on 10 December 1791, thus only five days after the composer's death.

3. A partial completion of the SEQUENCE by Joseph Eybler, likewise entered into Mozart's manuscript:

- [3] (*Dies irae*) and [7] (*Confutatis*)—complete;
- [4]-[6]—string parts only;
- [8]—a two-bar continuation of the soprano part.

4. Süssmayr's completion of the *Requiem*:

- [2] in his and Freystädler's orchestration;
- [3]-[10] fully instrumented, in a version that takes Eybler's work into account;
- [11]-[14] in settings that survive only in his hand. However, the last movement (*Lux aeterna* — *Cum sanctis tuis*) is merely a newly texted version of part of the INTROITUS and of the *Kyrie* fugue;

5. A version of the OFFERTORY by Abbé Maximilian Stadler, which apparently postdates Süssmayr's version.

6. A sketch leaf, which contains *inter alia* contrapuntal studies for the *Rex tremendae* as well as the beginning of an *Amen* fugue for the close of the *Lacrimosa* (i.e., of the SEQUENCE) which Süssmayr did not include in his version. Such an *Amen* fugue reflects the practice of 18th-century Requiem settings (Bonno, Michael Haydn, Jomelli, Gassmann, etc.) and would have created an overall structure in which a fugue ends each major section (INTROITUS — *Kyrie* fugue; SEQUENCE — *Amen* fugue; OFFERTORY — *Quam olim Abrahae* fugue; SANCTUS — *Benedictus* — *Hosanna* fugue; AGNUS DEI—COMMUNION — *Cum sanctis tuis* fugue).

Because Eybler's completion of the SEQUENCE ([3]-[8]) was entered into Mozart's manuscript, Süssmayr had to copy out Mozart's fragment from the SEQUENCE onwards as part of his own completion. The completed version of the *Requiem* consisted of Mozart's autograph of the INTROITUS and KYRIE (the latter with Freystädler's and Süssmayr's orchestration) and Süssmayr's manuscript of the rest. Bearing a forged signature "di me W. A. Mozart mpr 1792" in Süssmayr's hand on the first page of the score, it was sent to the Count—after Constanze had it copied, in violation of the terms of the contract. (In further violation of the contract, she had the work published by Breitkopf & Härtel, in 1799.)

II. Questions of Authorship

A description of the sources does not answer the fundamental question as to whether any—and if so, how many—sections of the *Requiem* that are not in Mozart's hand were based on his ideas. Both Constanze and Süssmayr claimed that these movements were completely Süssmayr's work. Nonetheless, this claim has been contested. Over the years some specialists have insisted that some of this music is of a quality that Süssmayr could not have produced unaided. However, there has always been a contrary view.

The attacks against Süssmayr's completion began in 1825, when the so-called "*Requiem Controversy*" erupted. Indeed, Süssmayr commits serious flaws which are foreign to Mozart's idiom. These errors, which incidentally are also to be found in Süssmayr's completion of the second movement to Mozart's Horn Concerto in D major, K.412 (likewise composed in 1791, the year of his death), encompass grammatical and compositional issues, e.g., glaring parallel fifths in the orchestral accompaniment of the SANCTUS (m. 4, Violin I/Soprano), the *Hosanna* fugue's clumsy voice leading and insufficient length, and the reprise of the fugue after the *Benedictus* not in the original key of D major, but in B-flat major, which conflicts with normal 18th-century church music practice. Such obvious flaws, which characterize Süssmayr's entire completion, might easily prompt the conclusion that the SANCTUS / *Hosanna*, *Benedictus* and AGNUS DEI are the exclusive product of Süssmayr's pen. This hypothesis, widely accepted in the scholarly community, is nonetheless challenged by revealing details in the traditional completion.

Süssmayr's own works allow us to compare his compositional procedures with those of the *Requiem* completion. From this comparison it emerges that Süssmayr normally composed movement by movement, without regard for overall thematic integrity in a multi-movement work.

In this regard he resembles the majority of his contemporaries, who seem to have favored apparent thematic variety to rigorous thematic economy even within movements. On the other hand, Mozart's *Requiem* fragment is characterized by tight motivic and structural relationships.²

Given the lack of such thematic relationships in Süssmayr's own works, we would scarcely expect them to appear in his completion of the *Requiem*. However, the movements attributed to him display the same thematic unity found in Mozart's fragment. How is it possible that this motivic consistency can be observed only in a single work of Süssmayr? Moreover, within the parts attributed to Süssmayr there are unmistakable discrepancies between idiomatically Mozartean lines and incorrect voice leadings.

These findings give credence to the theory that the "few scraps of music" (Constanze Mozart) which Süssmayr was given by Constanze together with Mozart's manuscript contained material not found in Mozart's draft. That such "scraps" existed can no longer be doubted since Wolfgang Plath's discovery of the sketch leaf mentioned above. We also know that Constanze and Nissen destroyed many Mozart sketches in 1799. Whether these included *Requiem* sketches can no longer be ascertained. It is also quite possible that Mozart suggested certain ideas to Süssmayr on the piano. While such hypotheses are in the realm of speculation, it is to be stressed that the state of affairs described above cannot be reconciled with Süssmayr's exclusive authorship.

III. The Recent Completions

Over the last decade a number of musicians have attempted to cleanse from the *Requiem* the deficiencies introduced by Süssmayr. These new versions have been performed, recorded and published, thereby allowing direct insight into the nature of the problems at hand.

The scope of these revisions varies considerably. Franz Beyer has provided a revised instrumentation: with few exceptions his alterations affect only the orchestral music. In his version, the work definitely sounds more transparent and more convincing than in Süssmayr's. However, the errors and stylistic discrepancies in the choral/vocal parts and the overall structure are left intact. Moreover, he did not take the sketch of the *Amen* fugue into consideration. H. C. Robbins Landon's edition is a conflation of Eybler and Süssmayr, replacing the latter with the former wherever possible; the only new material is that necessitated by stitching the two versions together. In Richard

Maunder's edition, there are new versions of the *Lacrimosa* and the AGNUS DEI, but the SANC-TUS / *Hosanna* and the *Benedictus* have been omitted because Maunder is convinced they have nothing whatsoever to do with Mozart. He has completed the *Amen* fugue, but his version contains modulations. 18th century *Amen* fugues remain in the same key, thereby providing a stable conclusion not just to the movement (*Lacrimosa*), but to the entire section (the SEQUENCE). A more radical revision has been attempted by Duncan Druce: in addition to a substantial *Amen* fugue the *Lacrimosa*, SANC-TUS / *Hosanna*, *Benedictus*, AGNUS DEI and even the *Lux aeterna* have been subjected to ambitious recomposition.

IV. The Present Completion

The completion heard here seeks to respect both of the tendencies of the newer versions. On the one hand the compositional problems of the *Lacrimosa*, the *Amen* fugue, and the movements surviving only in Süssmayr's hand have not been overlooked out of blind piety before their 200-year-old origin. On the other hand, the historical and performance tradition of the *Requiem* demands respect. A clearly drawn line of separation, in which everything except the contents of Mozart's autograph draft was to be considered spurious per se, was explicitly rejected. Quite the contrary: the goal was to revise not as much, but as little as possible, attempting in the revisions to observe the character, texture, voice leading, continuity and structure of Mozart's music. I have retained the traditional version insofar as it agrees with idiomatic Mozartean practice.

As critical as the challenge of the movements requiring completion may be, the rescoring of the movements drafted by Mozart presents the greatest task of a new version. Süssmayr's violations of Mozart's style are manifest not only in the already cited grammatical errors, but also through the use of an overly thick orchestral texture. This weakens the ability of the choir and solo voices to function as the expressive focus of the work. The first priority, then, was a more transparent instrumentation, derived in the first instance from Mozart's other church music. The choir is placed in the foreground through the use of a two-part string texture (unison violins vis-à-vis unison viola and bass), or a three-part texture with independent parts for the two violins—which in Salzburg was necessary because violas were not used in the church orchestra.

²The foreword to the orchestral score of my completion details a number of these thematic relationships.

The *Lacrimosa* underwent some light retouching and now leads into a non-modulating *Amen* fugue. Because Mozart's sketch prescribes an intricate, "difficult" counterpoint (note the voice crossings), a voice leading with considerable friction between the voices was intentionally chosen. This solution, with its prominent dissonances, seemed structurally and dramatically justified for the torment and anguish of the Last Judgment (the SEQUENCE).

The obbligato violin part in the SANCTUS was inspired by the same movement in the C-minor mass. The cross-relation in the bass and the curious tonal discrepancies of mm. 6-10 have been eliminated through reworking. Now the chorus follows a consistent path to the tonic in Mozartean fashion. The newly composed *Hosanna* fugue displays the proportions of a Mozartean church fugue (modeled after the C-minor mass).

In the *Benedictus* the vocal quartet in mm. 3-18 has been retained as the heart of the reworked movement. The all too vague relationship between Süssmayr's middle and final ritornellos with the "*et lux perpetua*" passage from the INTROITUS encouraged the author to replace this indirect reference with a direct quotation. The recapitulation itself has been slightly revised, and a new transition, derived from the INTROITUS (mm. 50-54) and the Kyrie in D minor, K.341 (mm. 54-56), leads to a shortened reprise of the *Hosanna* fugue in the original key of D major (not in B-flat major, as in Süssmayr's version). The shortened reprise of the fugue reflects Mozart's practice in the C-minor mass.

The structure of the AGNUS DEI has been retained, but the infelicities of Süssmayr's version have been averted in the second and third sections. The connection between the two constituent ideas ("*Agnus Dei*" — "*dona eis Requiem*") was accomplished differently, and the first note of m. 11 in the bass was changed from Süssmayr's A to f, in order to keep the motive (cf. soprano) organic. The course of the third section is derived from passages in the *Recordare* and the *Hostias*. Süssmayr's diminished seventh chord in m. 45—which produces voice leading problems for him and an unconvincing connection to the G-flat major triad that follows—has been replaced by a simple deceptive cadence on G-flat. The final measures have been expanded to provide a complete four-part choral imitation, Süssmayr's *crescendo* has been deleted, and the penultimate measure proposes an alternative reading for Süssmayr's 7-4-2 structure on the third beat.

In the *Cum sanctis tuis* fugue a consistent textual alteration has been carried out, because Süssmayr's version does not let the phrase "*quia pius es*" appear until the last three measures. This treatment conflicts with the general church music practice of the 18th century, in which, apart from

immediate repetitions of individual words, the entire phrase ("*Cum sanctis tuis in aeternum quia pius es*") should be set before the beginning of the phrase repeats. Süssmayr himself sets the entire sentence together in the *Lux aeterna*.

Mozart's unfinished *Requiem* presents a breathtaking tableau of Baroque and Classical style. The present completion seeks a stylistically idiomatic restoration that fully respects its 200-year history. All of its changes seek to emphasize the spiritual and dramatic power of Mozart's fragment by placing it in a more focused light. As inadequate as such attempts must be, it is hoped that it will serve Mozart's spirit while honoring his craftsmanship.

ROBERT D. LEVIN ©1996

KARINA GAUVIN

Reconnue pour son travail dans le répertoire baroque, la soprano canadienne Karina Gauvin chante avec un égal bonheur Bach, Mahler, Britten et les musiques des XX^e et XXI^e siècles. Elle se produit avec les plus grands orchestres symphoniques, dont l'Orchestre symphonique de Montréal, le San Francisco Symphony, le Chicago Symphony et le New York Philharmonic, sans oublier les orchestres baroques tels que Les Talens Lyriques, le Venice Baroque Orchestra, l'Accademia Bizantina, l'Akademie Für Alte Musik Berlin, le Tafelmusik Baroque Orchestra et Les Violons du Roy. En plus de ses disques solos parus sous étiquette ATMA, Karina Gauvin a participé à plus de 30 enregistrements qui comptent de nombreuses récompenses, dont un Chamber Music America Award pour son disque *Fête Galante* avec le pianiste Marc-André Hamelin, un Juno® et un Félix pour *Prima donna*, ainsi que plusieurs prix Opus et des nominations aux Grammy Awards. Récemment, Karina Gauvin incarnait Armida dans *Rinaldo* de Handel, au Glyndebourne Festival et Vitellia dans *La clemenza di Tito* de Mozart, au Théâtre des Champs-Élysées à Paris.

The Canadian soprano Karina Gauvin is known for singing Baroque repertoire, including the music of Bach, and that of 20th- and 21st-century composers, including Mahler and Britten, all with equal felicity. She has performed with major orchestras, including the Montreal Symphony Orchestra, the San Francisco Symphony, the Chicago Symphony Orchestra, and the New York Philharmonic, as well as with Baroque orchestras such as Les Talens Lyriques, the Venice Baroque Orchestra, Accademia Bizantina, Akademie Für Alte Musik Berlin, Tafelmusik Baroque Orchestra, and Les Violons du Roy. Karina Gauvin's recordings, which include her solo CDs on the ATMA label as well as contributions to more than 30 other discs, have won numerous prizes, including a Chamber Music America Award for her disc *Fête Galante* with pianist Marc-André Hamelin, a Juno® and a Félix for *Prima donna*, and several Opus prizes and Grammy® nominations. Recent engagements include singing Armida in Handel's *Rinaldo* at the Glyndebourne Festival and Vitellia in Mozart's *La clemenza di Tito* at the Théâtre des Champs-Élysées in Paris.

MARIE-NICOLE LEMIEUX

En 2000, le contralto Marie-Nicole Lemieux devient la première canadienne à remporter le Prix de la Reine Fabiola (1^{er} prix) ainsi que le Prix spécial du lied au Concours Musical International Reine Élisabeth de Belgique. Ce prix prestigieux l'a fait connaître du milieu international et lui a permis de se produire tant en récital qu'à l'opéra et en concert avec les plus grands orchestres. Parmi ses prestations les plus marquantes, citons son interprétation de la truculente Miss Quickly dans *Falstaff* de Verdi, de l'époustouflant *Orlando Furioso* de Vivaldi, du rôle-titre de *Giulio Cesare* de Handel, du *Requiem* de Verdi, et dernièrement, du rôle d'Isabella dans le mémorable et décoiffant *L'Italienne à Alger* de Rossini à l'Opéra de Lorraine et de celui de Zita dans *Il Trittico* de Puccini à Vienne. Elle fait ses débuts à la prestigieuse Scala de Milan en 2013. Marie-Nicole Lemieux a reçu au printemps 2010 un doctorat honoris causa de l'Université du Québec à Chicoutimi et en mars 2012, elle a été faite Chevalier de l'Ordre de la Pléiade. Elle est également ambassadrice pour le Festival International du Domaine Forget.

In 2000, contralto Marie-Nicole Lemieux became the first Canadian to win the First Prize and the Special Prize for Lieder at the Queen Elisabeth International Music Competition in Belgium. Winning these prestigious awards opened the door to an immediate international career, allowing her to perform in recital and in concert with the world's greatest orchestras. Some of her most remarkable interpretations include the colorful Mrs Quickly in Verdi's *Falstaff*, her amazing Orlando, in Vivaldi's *Orlando Furioso*; and the title role in Handel's *Giulio Cesare* and Verdi's *Requiem*. Recently, she personified a memorable Isabella in the mind-blowing production of Rossini's *L'Italienne à Alger*, at Opéra de Lorraine (Nancy, France) and Zita in Puccini's *Il Trittico* in Vienna. She makes her debut at the famous Scala in Milan in 2013. Marie-Nicole Lemieux became a Doctor honoris causa of Université du Québec à Chicoutimi, in the spring of 2010 and Chevalier de l'Ordre de la Pléiade, in 2012. She is also the Ambassador of the Domaine Forget International Festival.

JOHN TESSIER

Lauréat d'un prix Juno®, le ténor John Tessier s'est gagné l'attention et les éloges des mélomanes à l'échelle internationale pour la beauté et la candeur de sa voix, pour son style raffiné et sa polyvalence artistique, de même que pour sa présence élégante et juvénile dans le répertoire pour ténor lyrique. Il a collaboré avec bon nombre des musiciens les plus notables de notre époque, dont Plácido Domingo, Lorin Maazel, Charles Dutoit, Leonard Slatkin, Bryn Terfel, Sir Thomas Allen, Thomas Hampson, Pinchas Zukerman, Itzhak Perlman, Bobby McFerrin, John Nelson, Franz Welser-Möst, Donald Runnicles, Kiri Te Kanawa, Robert Spano, Samuel Ramey, Emmanuel Haim, Valeri Guerguiev, Deborah Voigt, Dame Gwyneth Jones et Bernard Labadie. Le calendrier de ses apparitions récentes et prochaines comprend des performances à la Royal Opera House de Covent Garden, à l'Opéra de Sydney, à l'Opéra d'État de Vienne, au Théâtre Colón, à Carnegie Hall, à l'Opéra de Francfort, au Grand Théâtre de Genève, à l'English National Opera, à l'Opéra national des Pays-Bas, à l'Opéra national de Washington, avec l'Orchestre philharmonique de New York, le National Symphony Orchestra, les orchestres symphoniques de San Francisco, de Philadelphie, de Boston et de Cleveland, l'Orchestre philharmonique royal de Liverpool, l'Ensemble orchestral de Paris et l'Orchestre symphonique de Toronto.

The Juno® Award winning tenor John Tessier has garnered international attention and praise for the beauty and honesty of his voice, for a refined style and artistic versatility, and for his handsome, youthful presence in the lyric tenor repertoire. He has worked with many of the most notable musicians of our day including Plácido Domingo, Lorin Maazel, Charles Dutoit, Leonard Slatkin, Bryn Terfel, Sir Thomas Allen, Thomas Hampson, Pinchas Zukerman, Itzhak Perlman, Bobby McFerrin, John Nelson, Franz Welser-Möst, Donald Runnicles, Kiri Te Kanawa, Robert Spano, Samuel Ramey, Emmanuel Haim, Valery Gergiev, Deborah Voigt, Dame Gwyneth Jones and Bernard Labadie. Appearances of the recent past and near future include performances at the Royal Opera House Covent Garden, The Sydney Opera House, Wiener Staatsoper, Teatro Colón, Carnegie Hall, Oper Frankfurt, Grand Théâtre de Genève, English National Opera, De Nederlandse Opera, Washington National Opera, the New York Philharmonic, National Symphony Orchestra, San Francisco Symphony, Philadelphia Orchestra, Boston Symphony Orchestra, Cleveland Orchestra, Royal Liverpool Philharmonic, Ensemble Orchestral de Paris, and the Toronto Symphony Orchestra.

NATHAN BERG

Nathan Berg se produit régulièrement avec plusieurs des plus grandes compagnies d'opéra au monde et avec la plupart des principaux orchestres symphoniques, dont ceux de Chicago, de New York, de Berlin et de Cleveland, le Concertgebouw, l'Orchestre du Festival de Budapest, ceux de Houston, de Philadelphie et de San Francisco, de même qu'avec des ensembles d'époque tels que Les Arts Florissants et L'Orchestre de l'Âge des Lumières, sous la direction de bon nombre de chefs distingués, parmi lesquels Abbado, Ashkenazy, Boulez, Christie, Davis, Dohnanyi, Dutoit, Eschenbach, Mackerras, Masur, Maazel, Norrington, Ozawa, Rilling, Salonen, Slatkin, Tilson-Thomas et Welser-Möst. Reconnu comme un baryton-basse canadien théâtralement « cinématographique » (*Classique News*, 2012) ayant « une présence en scène indiscutable » (*Classique Info*, 2012) et une technique « impeccable » (*Opera News*), Nathan Berg mène une carrière sur plusieurs fronts, partageant son temps entre la mélodie, qui est son domaine de prédilection, et les salles de concert et d'opéra, dans un large éventail de styles et de périodes. Il s'est produit en récital au Wigmore Hall de Londres, au Lincoln Center de New York et dans beaucoup d'autres salles prestigieuses de par le monde, notamment avec les pianistes Graham Johnson, Julius Drake, Roger Vignoles et Martin Katz.

Nathan Berg performs regularly with many of the world's top opera companies and most of the world's major symphony orchestras including Chicago, New York, Berlin, Cleveland, Concertgebouw, Budapest Festival, Houston, Philadelphia and San Francisco as well as with period groups such as Les Arts Florissants and The Orchestra of the Age of Enlightenment under the batons of many distinguished conductors including Abbado, Ashkenazy, Boulez, Christie, Davis, Dohnanyi, Dutoit, Eschenbach, Mackerras, Masur, Maazel, Norrington, Ozawa, Rilling, Salonen, Slatkin, Tilson-Thomas and Welser-Möst. Acclaimed as theatrically "cinematic" (*Classique News*, 2012) with "indisputable stage presence" (*Classique Info*, 2012) and "impeccable" technique (*Opera News*), Canadian bass-baritone Nathan Berg has had a wide ranging career alternating from his love of song to concert and opera in a vast range of styles and time periods. In recital he has appeared at the Wigmore Hall in London, Lincoln Center in New York and many other prestigious venues around the world with pianists such as Graham Johnson, Julius Drake, Roger Vignoles and Martin Katz.

CHŒUR LA CHAPELLE DE QUÉBEC

Fondé par Bernard Labadie en 1985, La Chapelle de Québec est un chœur national formé exclusivement de chanteurs professionnels recrutés non seulement à Québec, mais également au Québec et dans tout le Canada. Il se réunit deux ou trois fois par saison pour donner avec Les Violons du Roy les grandes œuvres du répertoire pour chœur et orchestre, en particulier celui du XVIII^e siècle. Ses interprétations des cantates, oratorios et messes de Bach, Handel, Mozart et Haydn sont entendues et saluées partout au Canada et en Amérique du Nord, grâce notamment aux nombreuses diffusions de la Société Radio-Canada, de CBC et du réseau américain NPR.

La Chapelle de Québec s'est fait entendre régulièrement en tournée en compagnie des Violons du Roy, notamment dans le *Messie* de Handel et la *Passion selon saint Matthieu* de Bach à Toronto, dans un programme Vivaldi en France et dans le *Requiem* de Mozart à Toronto et aux États-Unis. Le chœur accompagne également souvent Bernard Labadie avec les orchestres symphoniques américains qu'il dirige, notamment l'Orchestre philharmonique de Los Angeles avec lequel il a donné le *Messie* de Handel en 2004 et le *Magnificat* de Bach en 2006. En 2009, le chœur a interprété le *Messie* de Handel et l'*Oratorio de Noël* de Bach avec Les Violons du Roy sous la direction de Bernard Labadie au Carnegie Hall et au Walt Disney Concert Hall. Ils sont retournés au Carnegie Hall en 2012 pour présenter la *Passion selon saint Jean* de Bach. La Chapelle de Québec a remporté un prix Juno® pour l'enregistrement du *Requiem* de Mozart paru en 2002 sous étiquette Dorian.

SOPRANOS

Marie-Claude Arpin
Pascale Beaudin
Nancy Coulombe
Cynthia Gates
Shannon Mercer
Caroline O'Dwyer
Carole Therrien
Teresa van der Hoeven
Devon Wastle

ALTOS

Christine Bancroft
Marie-Annick Béliveau
Daniel Cabena
Hélène Couture
Richard Cunningham
Josée Lalonde
Claudine Ledoux
Peter Mahon
Muriel Martin
Erin Thrall

TÉNORS | TENORS

Jean-Sébastien Allaire
Claude Bélanger
Marcel De Hêtre
Richard Duguay
Philippe Gagné
Robert Kinar
Michel Léonard
Casey Prescott

BASSES

Martin Auclair
Dominique Gagné
Robert Huard
Julien Patenaude
Yves Saint-Amant
Mario B. Tremblay

La Chapelle de Québec, founded by Bernard Labadie in 1985, is a nationally-based chamber choir of professional singers recruited mainly in Québec City, but also throughout Québec and Canada. It assembles for two or three concerts each season to join Les Violons du Roy in major works from the repertory for choir and orchestra, especially from the 18th century. Its performances of cantatas, oratorios and masses by Bach, Handel, Mozart and Haydn have been acclaimed throughout Canada and the United States, in particular thanks to many broadcasts by Radio-Canada, the CBC and NPR in the United States.

La Chapelle de Québec has performed regularly on tour with Les Violons du Roy, in particular in Handel's *Messiah* and Bach's *St. Matthew Passion* in Toronto, in an all-Vivaldi program in France and in Mozart's *Requiem* in Toronto and the United States. The choir is often asked to appear with Bernard Labadie in the concerts he conducts with US orchestras, including the Los Angeles Symphony, with which it performed Handel's *Messiah* in 2004 and Bach's *Magnificat* in 2006. In 2009, the choir and Les Violons du Roy, directed by Bernard Labadie, presented Handel's *Messiah* and Bach's *Christmas Oratorio* at Carnegie Hall and at the Walt Disney Concert Hall. They returned to Carnegie Hall in 2012 to present Bach's *St. John Passion*. La Chapelle de Québec won a Juno® Award for its recording of Mozart's *Requiem*, released by Dorian in 2002.

LES VIOLONS DU ROY

Le nom des Violons du Roy s'inspire du célèbre orchestre à cordes de la cour des rois de France. Réuni en 1984 à l'instigation de son chef fondateur, Bernard Labadie, cet ensemble regroupe au minimum une quinzaine de musiciens qui se consacrent au vaste répertoire pour orchestre de chambre en favorisant une approche stylistique la plus juste possible pour chaque époque. Bien que Les Violons du Roy jouent sur instruments modernes, leur fréquentation des répertoires baroque et classique est fortement influencée par les mouvements contemporains de renouveau dans l'interprétation de la musique des XVII^e et XVIII^e siècles, pour laquelle les musiciens utilisent des copies d'archets d'époque. De plus, Les Violons du Roy explorent régulièrement le répertoire des XIX^e et XX^e siècles, comme en font foi leurs enregistrements consacrés à Piazzolla, Bartók et Britten. Au cœur de l'activité musicale de Québec depuis leurs débuts, Les Violons du Roy ont établi leur résidence au Palais Montcalm en 2007. Depuis 1997, l'ensemble s'inscrit également dans l'offre culturelle de la ville de Montréal. Ils sont connus à travers le Canada grâce à leurs nombreux concerts et enregistrements diffusés sur les ondes de la Société Radio-Canada et de CBC et à leur présence régulière dans les festivals. Ils ont fait leurs débuts européens en 1988 et ont ensuite donné plusieurs dizaines de concerts en France, en Allemagne, en Angleterre, en Espagne, en Suisse, aux Pays-Bas et en Slovénie en compagnie de solistes de renommée internationale dont Magdalena Kožená, David Daniels, Vivica Genaux et Alexandre Tharaud. Ils ont fait des tournées au Mexique, en Équateur et au Maroc et ont notamment été invités à deux reprises au Concertgebouw d'Amsterdam. Un moment fort de l'histoire des Violons du Roy est leur passage remarqué à la Philharmonie de Berlin lors d'une tournée européenne avec Magdalena Kožená qui les a également menés à Londres, Bruxelles et Paris en janvier 2014.

Depuis leur première visite à Washington en 1995, l'itinéraire des Violons du Roy aux États-Unis s'est grandement enrichi de nombreuses et régulières escales à New York, Chicago et Los Angeles. Ils sont entendus régulièrement sur les ondes du réseau américain NPR. Un fait marquant aura été la présentation du *Messie* de Handel et de l'*Oratorio de Noël* de Bach, avec La Chapelle de Québec, au Carnegie Hall et au Walt Disney Concert Hall. En 2012, ils retournaient au Carnegie Hall avec la *Passion selon saint Jean* de Bach.

The chamber orchestra Les Violons du Roy takes its name from the renowned string orchestra of the court of the French kings. The group, which has a core membership of fifteen players, was brought together in 1984 by founding conductor Bernard Labadie and specializes in the vast repertoire of music for chamber orchestra, performed in the stylistic manner most appropriate to each era. Although the ensemble plays on modern instruments, its approach to the works of the Baroque and Classical periods has been strongly influenced by current research into performance practice in the 17th and 18th centuries; in this repertoire Les Violons du Roy uses copies of period bows. The orchestra also regularly delves into the repertoire of the 19th and 20th centuries, as witnessed by its recordings of works by Piazzolla, Bartók, and Britten. Les Violons du Roy is at the heart of the music scene in Québec City, where it has been in residence at the Palais Montcalm since 2007. Since 1997, it has also been an important part of Montreal's cultural scene. The orchestra is well known throughout Canada thanks to numerous concerts and recordings broadcast by Société Radio-Canada and the CBC and its regular presence at music festivals. Les Violons du Roy made its European debut in 1988 and has since gone on to give dozens of performances in France, Germany, England, Spain, Switzerland, the Netherlands, and Slovenia in the company of such renowned soloists as Magdalena Kožená, David Daniels, Vivica Genaux, and Alexandre Tharaud, including two guest appearances at Amsterdam's Concertgebouw. The orchestra has also toured in Mexico, Ecuador, and Morocco. A recent highlight in the ensemble's history was its acclaimed performance at the Berlin Philharmonie with Magdalena Kožená during its January 2014 European tour, which also included stops in London, Brussels, and Paris.

Since its first performance in Washington in 1995, Les Violons du Roy has extended its performance network in the United States and now makes regular stops in New York, Chicago, and Los Angeles. The orchestra is heard frequently on NPR in the United States. A high point was the performances of Handel's *Messiah* and Bach's *Christmas Oratorio* with La Chapelle de Québec at Carnegie Hall and at the Walt Disney Concert Hall. In 2012, they returned to Carnegie Hall to present Bach's *St. John's Passion*.

PREMIERS VIOLONS | FIRST VIOLINS

Nicole Trotier *
Maud Langlois
Noëlla Bouchard
Michelle Seto
Andrée Azar

SECONDS VIOLONS | SECOND VIOLINS

Pascale Giguère
Véronique Vychytil
Pascale Gagnon
Bertrand Robin

ALTOS | VIOLAS

Jean-Louis Blouin
Marie-Claude Perron
Wilma Hos

VIOLONCELLES | CELLOS

Carla Antoun
Nathalie Giguère
Pierre-Alain Bouvrette

CONTREBASSE | DOUBLE BASS

Dominic Girard

*Nicole Trotier joue sur le violon Giorgio Gatti Dresden, propriété de la Fondation des Violons du Roy, obtenu grâce à la générosité de la Fondation Virginia Parker et de monsieur Joseph A. Soltész.

CORS DE BASSET, CLARINETTES | BASSET HORNS, CLARINETS

Martin Carpentier
Peter Shakleton

BASSONS | BASSOONS

Mathieu Lussier
Lise Millet

TROMPETTES | TRUMPETS

Manon Lafrance
Samuel Vero

TROMBONES

Jean-Michel Malouf
Alain Trudel SOLO
Guy Bernard

TIMBALES | TIMPANI

André Morin

ORGUE | ORGAN

Richard Paré

*Nicole Trotier plays on the Giorgio Gatti Dresden violin, owned by the Violons du Roy Foundation and obtained with the generous assistance of the Virginia Parker Foundation and Joseph A. Soltész.

BERNARD LABADIE

Reconnu internationalement pour son expertise dans le répertoire des XVII^e et XVIII^e siècles, Bernard Labadie est le fondateur des Violons du Roy et de La Chapelle de Québec, deux groupes fondés respectivement en 1984 et 1985. À leur tête, il a enregistré une vingtaine de disques pour les maisons Virgin Classics, Dorian, ATMA, Hyperion et Naïve. Chef invité très recherché, il dirige régulièrement les grands orchestres symphoniques nord-américains, notamment ceux de Chicago, New York, Boston, Philadelphie, Cleveland, San Francisco, Los Angeles, Saint-Louis, Houston et Toronto. Il a aussi dirigé au Metropolitan Opera. En Europe, on l'a vu entre autres au pupitre de l'Orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam, à l'Orchestre de la Radio Bavaroise, à l'Orchestre philharmonique de Radio-France et au Liceu de Barcelone. Il est également l'invité régulier de l'Orchestre symphonique de Melbourne en Australie. Grand ambassadeur de la vie musicale de Québec, sa ville natale, Bernard Labadie a été fait Officier de l'Ordre du Canada en 2005 et Chevalier de l'Ordre national du Québec en 2006. En 2008, il a reçu le Banff Centre's National Arts Award pour sa contribution au développement des arts au Canada, et un doctorat honorifique de l'Université Laval, son alma mater.

Bernard Labadie is an internationally recognized expert on 17th and 18th century repertoire and founded Les Violons du Roy and La Chapelle de Québec in 1984 and 1985 respectively. He has made twenty recordings with the ensembles on the Virgin Classics, Dorian, ATMA, Hyperion, and Naïve labels. His services as guest conductor are much sought after, and he regularly accepts engagements with major North American orchestras including the New York and Los Angeles Philharmonic, the Chicago, Boston, San Francisco, Saint Louis, Houston and Toronto Symphony, the Cleveland Orchestra, and the Metropolitan Opera Orchestra. In Europe, he has taken the podium with Amsterdam's Concertgebouw, the Bavarian Radio Symphony, Orchestre philharmonique de Radio-France, and the orchestra of Barcelona's Gran Teatre del Liceu. He is regularly invited to conduct the Melbourne Symphony Orchestra in Australia. As a leading ambassador for music in his native city of Quebec, Bernard Labadie was made an Officer of the Order of Canada in 2005 and a knight of Ordre national du Québec in 2006. In 2008, he received the Banff Centre's National Arts Award for his contribution to the development of the arts in Canada, as well as an honorary doctorate from Laval University.

INTROITUS

1 :: Requiem

Requiem aeternam dona eis Domine:
et lux perpetua luceat eis.
Te decet hymnus, Deus, in Sion,
et tibi reddetur votum in Jerusalem.

Seigneur, donne-leur le repos éternel,
que la lumière éternelle brille sur eux.
À toi, ô Dieu! est dû un hymne dans Sion.
Pour toi est accomplie la promesse dans
Jérusalem.

*Grant them eternal rest, O Lord:
and let everlasting light shine on them.
To thee, O God, praised is met in Zion,
and unto thee shall the vow
be performed in Jerusalem.*

Exaudi orationem meam:
ad te omnis caro veniet.

Exauce ma prière,
toute chair viendra à toi!

*Hearken unto my prayer:
unto thee shall all flesh come.*

2 :: Kyrie

Kyrie eleison.
Christe eleison.
Kyrie eleison.

Seigneur, prends pitié!
Christ, prends pitié!
Seigneur, prends pitié!

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

SEQUENZ

3 :: Dies irae

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

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

*The day of wrath, that day shall
dissolve the world in ashes
as witnesseth David and the Sibyl.*

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

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

*What trembling shall there be
when the Judge shall come
who shall thresh out all thoroughly!*

4 :: Tuba mirum

Tuba mirum spargens sonum
Per sepulchra regionum,
Coget omnes ante thronum.

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

*The trumpet, scattering a wondrous sound
through the tombs of all lands,
shall drive all unto the Throne.*

Mors stupebit et natura
Cum resurget creatura
Judicanti responsura.

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

*Death and Nature shall be astounded
when the creature shall rise again
to answer to the Judge.*

Liber scriptus proferetur
in quo totum continetur
Unde mundus judicetur.

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

*A written book shall be brought forth
in which shall be contained all
by which the world shall be judged.*

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

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

*And therefore when the Judge shall sit,
whatsoever is hidden shall be manifest;
and naught shall remain unavenged.*

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

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

*What shall I say in misery?
Whom shall I ask to be my advocate,
When scarcely the just may be without fear?*

5 :: Rex tremendae

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

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

*King of awful majesty,
who freely savest the redeemed,
save me, O fount of mercy.*

6 :: Recordare

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

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

*Remember, merciful Jesus,
that I am the cause of your journey,
lest thou lose me in that day.*

Quaerens me sedisti lassus;
Redemisti crucem passus.
Tantum labor non sit cassus.

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

*Seeking me didst thou sit weary:
thou didst redeem me, suffering the cross.
Let not such labor be frustrated.*

Juste Judex ultionis
Donum fac remissionis
Ante diem rationis.

Juste arbitre du châtement,
accorde-moi grâce et pardon
avant le jour de reddition.

*O just Judge of vengeance,
give the gift of remission
before the day of reckoning.*

Ingemisco tanquam reus;
Culpa rubet vultus meus.
Supplicanti parce, Deus.

Comme un coupable je gémis;
j'ai péché, mon front en rougit;
épargne-moi qui te supplie.

*I groan as one guilty;
my face blushes at my sin.
Spare me, thy supplicant, O God.*

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

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

*Thou who didst absolve Mary,
And didst hear the thief's prayer,
hast given hope to me also.*

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

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

*My prayers are not worthy,
but do thou, good Lord, show mercy,
lest I burn in everlasting fire.*

Inter oves locum praesta
Et ab haedibus sequestra
Statuens in parte dextra.

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

*Give me place among thy sheep
and put me apart from the goats,
setting me on the right hand.*

7 :: Confutatis

Confutatis maledictis
Flammis acribus addictis,
Voca me cum benedictis.

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

*When the damned are confounded
and condemned to sharp flames,
call me with the blessed.*

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

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

*I pray, kneeling in supplication,
my heart contrite as ashes,
take thou mine end into thy care.*

8 :: Lacrimosa

Lacrimosa dies illa
Qua resurget ex favilla
Judicandus homo reus.

Huic ergo parce, Deus,
Pie Jesu Domine;
Dona eis requiem.

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

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

*Lamentable is that day
on which the guilty man shall arise
from the ashes to be judged.*

*Spare then this one, O God,
merciful Lord Jesus;
give them peace.*

9 :: Amen

Amen.

Amen.

Amen.

OFFERTORIUM**10 :: Domine Jesu**

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.

Seigneur Jésus-Christ, Roi de gloire,
délivre les âmes de tous les fidèles défunts
des peines de l'enfer
et des profondeurs de l'abîme.
Délivre-les de la gueule du lion,
qu'elles ne soient pas englouties par le
Tartare,
qu'elles ne tombent pas dans les ténèbres.

*O Lord, Jesus Christ, King of glory,
deliver the souls of all the departed
faithful from the torments of hell and
from the bottomless pit; deliver them
from the mouth of the lion, lest
Tartarus swallow them; lest they fall
into the darkness.*

Sed signifer sanctus Michael
repraesentet eas in lucem sanctam;
quam olim Abrahae promisisti,
et semini ejus.

Mais que saint Michel
les introduise dans la lumière sainte
qu'autrefois tu promis à Abraham
et à sa descendance.

*But let Saint Michael the standard-
bearer bring them forth into the holy
light: which thou didst promise
to Abraham and his seed.*

11 :: Hostias

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

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

*To Thee, O Lord, we render our
offerings and prayers with praises.
Do thou receive them for those souls
which we commemorate today;
Lord, let them pass from the death to
life.
Which thou didst once promise to
Abraham and his seed.*

SANCTUS**12 :: Sanctus**

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

Saint, saint, saint est le Seigneur,
le Dieu des cohortes célestes.
Les cieux et la terre sont remplis de ta
gloire.
Hosanna au plus haut des cieux!

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

13 :: Benedictus

Benedictus qui venit in nomine
Domini. Hosanna in excelsis.

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

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

AGNUS DEI**14 :: Agnus Dei**

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

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

*Lamb of God, that takest away
the sins of the world;
grant them rest.
Lamb of God, that takest away
the sins of the world;
grant them eternal rest.*

COMMUNIO**15 :: Lux aeterna**

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

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

*Let everlasting light
shine upon them, O Lord,
with thy saints forever, for thou art
merciful.
Grant to the departed eternal rest,
O Lord,
and let everlasting light
shine upon them.*

16 :: Cum sanctis tuis

Cum sanctis tuis in aeternum,
quia pius es.

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

*With thy saints forever,
For thou art merciful.*

TROY CHROMATIC CONCERTS

Fondés en 1894 à Troy dans l'État de New York, les Troy Chromatic Concerts présentent des concerts prestigieux consacrés aux œuvres du répertoire classique. Leurs programmes ont fait connaître bon nombre des orchestres, des chanteurs et chanteuses ainsi que des instrumentistes de réputation mondiale du siècle dernier. Depuis 1918, tous les concerts ont lieu au réputé Troy Savings Bank Music Hall.

Troy Chromatic Concerts has presented a distinguished classical music series in Troy, New York since its founding in 1894. Its programs reveal many of the world's premier orchestras, vocalists and instrumental artists of the past century. And from 1918, all performances have been held in the renowned Troy Savings Bank Music Hall.

Enregistré devant public le 20 septembre 2001 au Troy Savings Bank Music Hall de Troy, New York, dans le cadre de la 105^e saison de la Troy Chromatic Concerts.

Recorded live on September 20, 2001 at the Troy Savings Bank Music Hall in Troy, New York, as part of the 105th Season of the Troy Chromatic Concerts.

Pour la réalisation de cet enregistrement en 2002, Les Violons du Roy ont pu compter sur l'aide financière de la Fondation Virginia Parker.



Les Violons du Roy gratefully acknowledge assistance in the making of this recording in 2002 from the Virginia Parker Foundation.

© Production 2002 Dorian Recordings sous licence exclusive avec Sono Luminus
Production 2002 Dorian Recordings under exclusive license with Sono Luminus

© 2015 Disques ATMA Inc.

Réalisation à l'enregistrement / *Session Producer: Craig D. Dory*

Réalisation à la post-production / *Post-Session Producer: Jean-Marie Zeitouni*

Ingénieurs du son / *Sound Engineers: Craig D. Dory, Joseph F. Korgie*

Montage / *Editor: Brian C. Peters*

Producteur exécutif / *Executive Producer: Brian M. Levine*

Responsable du livret et révision pour Dorian / *Booklet Preparation and Editing for Dorian: Katherine A. Dory*

Pour / *For ATMA: Michel Ferland*

Graphisme / *Graphic design for ATMA: Diane Lagacé*

Nous reconnaissons l'appui financier du gouvernement du Canada par l'entremise du ministère du Patrimoine canadien (Fonds de la musique du Canada).

We acknowledge the financial support of the Government of Canada through the Department of Canadian Heritage (Canada Music Fund).