

EDITIONS

AMBRONAY

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756 - 1791)

REQUIEM & CLARINET CONCERTO

Chœur de Chambre de Namur - New Century Baroque

Leonardo García Alarcón



La Caisse d'Epargne soutient la scène musicale

Banque des projets de vie, la Caisse d'Epargne souhaite devenir la banque de toutes les musiques, de tous les âges et de tous les publics.

Coproduction de concerts classiques, parrainage de salles de musique actuelles en région, promotion de la jeune scène musicale française, plateforme digitale dédiée à toutes les musiques, accès privilégié aux concerts des artistes internationaux les plus attendus, les engagements de la Caisse d'Epargne dans la musique sont nombreux et s'inscrivent dans la durée.

Caisse d'Epargne supports the music scene

Being a bank of long-term projects, Caisse d'Epargne wishes to become the bank of all music, all ages and all audiences.

Coproducing classical music concerts, sponsoring regional concert halls, promoting the young French music scene, a dedicated digital music platform and VIP access to concerts given by the most popular international artists, Caisse d'Epargne really has numerous and long-lasting involvements in the world of music.

Die Caisse d'Epargne unterstützt die Musikszene

Die französische Bank Caisse d'Epargne, die alle möglichen Lebensprojekte zu ihren Aktivitäten zählt, will jetzt die Bank für alle Arten an Musik für alle Altersstufen und ein breitgefächertes Publikum werden.

Koproduktion von klassischen Konzerten, Übernahme von Partnerschaften für aktuelle, regionale Musiksäle, Förderung der jungen französischen Musikszene, digitale Plattform für alle Musikarten, privilegierter Zugang zu Konzerten der größten internationalen Künstler. Die Engagements der Caisse d'Epargne in der Musikwelt zeichnen sich besonders durch ihre Vielzahl und ihren dauerhaften Charakter aus.

CLARINET CONCERTO IN A MAJOR K622

1	Allegro	12'36
2	Adagio	6'32
3	Rondo	8'52

REQUIEM IN D MINOR K626

4	Introitus: Requiem aeternam	4'43
5	Kyrie eleison	2'18
6	Dies irae	1'51
7	Tuba mirum	3'00
8	Rex tremendae majestatis	2'06
9	Recordare Jesu pie	5'03
10	Confutatis maledictis	2'08

11	Lacrimosa dies illa	2'46
12	Amen	1'36
13	Domine Jesu Christe	3'27
14	Versus: Hostias et preces	3'27
15	Communio: Lux aeterna cum sanctis tuis	5'14

TOTAL TIME 65'40



Leonardo García Alarcón **direction**

Solistes

Benjamin Dieltjens **clarinette de basset**

Lucy Hall **soprano**

Angélique Noldus **mezzo-soprano**

Hui Jin **ténor**

Josef Wagner **baryton-basse**

New Century Baroque

Violons I

Mira Glodeanu (premier violon Concerto)

Naomi Burrell (premier violon Requiem)

Nadia Debono

Cecilia Clares Clares

Julia Dagerfelt
Beatrice Scaldini
Reynier Guerrero
Kinga Ujszaszi

Violons II

Boris Begelman
Raphaëlle Pacault
Andrea Vassalle
Amie Weiss
Carla Linné

Altos

Martine Schnorkh
Joanne Miller
Marina Barredo
Nichola Blakey

Violoncelles

Valérie Dulac
Louna Hosia
Oleguer Aymami

Contrebasses

Eric Mathot
Carina Cosgrave

Orgue

Matias Häkkinen

Flûtes

Anne Freitag
Marjorie Pfister

Cors de basset (Requiem)

Benjamin Dieltjens
Francesco Spendolini

Bassons

Zoë Matthews
Anna Flumiani

Cors

Alessandro Denabian
Elisa Bognetti

Trompettes

Laurence Doutre
Sebastian Philpott

Trombones

Iain Maxwell (alto)
Fabien Cherrier
(ténor, solo)
Nathaniel Woods
(basse)

Timbales

Rosemary Toll



Chœur de Chambre de Namur

Sopranos

Julie Calbète
Elke Janssens
Amélie Renglet
Céline Rémy
Mathilde Sevrin
Caroline Weynants

Altos

Anne Maugard
Florence Recanzone
Elena Pozhidaeva
Vinciane Soille

Contre-ténors

Gabriel Diaz
Josquin Gest

Ténors

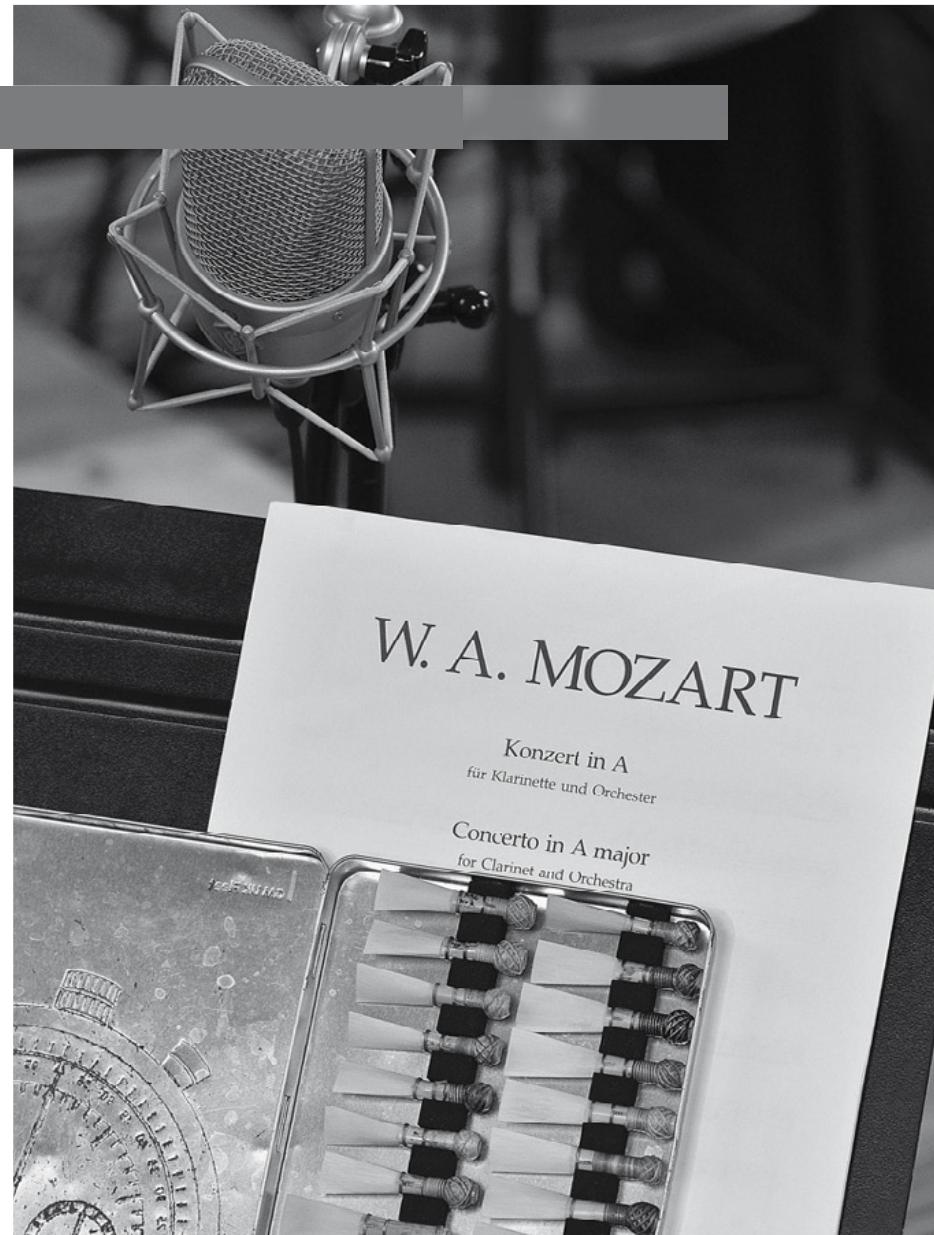
Peter De Laurentiis
Jacques Dekoninck
Michael Loughlin Smith
Benoît Porcherot
Jean-Yves Ravoux
Albert Riera

Basses

Pierre Boudeville
Anicet Castel
Pascal Gourgand
Philippe Favette
Jean-Marie Marchal
Tiago Mota

POURQUOI MOZART ?

Tout musicien ne peut qu'entretenir une relation particulière avec Mozart. Je l'ai découvert très jeune en Argentine et sa musique m'a très tôt fasciné. Plus tard, après mes études et avoir commencé à vivre moi-même d'intenses expériences avec sa musique, j'ai pu mettre des mots sur cette émotion. Je pense que Mozart a en effet réussi une synthèse entre ce que le baroque vocal du Sud de l'Europe (et en particulier le baroque napolitain) a pu apporter – la vocalité, la ligne mélodique, l'élan des émotions – et ce que l'esthétique des pays germaniques a développé en termes de richesses harmoniques, de timbre, de couleurs orchestrales. Il a ainsi donné naissance à un nouveau style. Sa façon de créer est unique et, à mon sens, intimement liée à l'enfance. Tard dans sa vie, le 11 avril 1787, son ami Gottfried von Jacquin lui écrit : « Ni intelligence élevée, ni imagination, ni toutes deux ensemble ne font le génie. Amour, Amour, Amour, voilà l'âme du génie ». On trouve dans ces mots, à mon avis, les bases de ce que pourrait être le traité de



la musique selon Mozart, ainsi qu'un conseil avisé, à prodiguer à tous les compositeurs qui penchent seulement vers le côté rationnel de l'écriture plutôt que vers l'imagination rhétorique, qui délaissent « l'âme » qu'évoquait Jacquin. En effet, le xx^e siècle a globalement eu tendance à oublier ce qu'était cet amour-là, comme expérience esthétique, et comment le rationaliser pour l'appliquer à l'œuvre d'art, tel un enfant qui conserverait cet équilibre entre logique et expérience sensorielle. Mozart nous renvoie directement à l'univers de l'enfance, qui autorise chacun à ressentir et à exister de tout son être. (Il est intéressant de noter que, dans sa propre enfance, Mozart avait noué une relation personnelle à l'Italie, lors des trois voyages qu'il y fit entre 1769 et 1773.) Avec ses joies et ses tourments, Mozart apaise.

À l'époque de Mozart, la renommée d'un compositeur était étroitement liée au monde lyrique. La réussite se jugeait au nombre d'opéras commandés, au faste des productions, à la durée des représentations, à l'accueil princier et public. Un compositeur de 35 ans, reconnu, se devait d'avoir une grande production lyrique, voire une production en Italie. Comme bien souvent, Mozart échappe au schéma usuel de son temps : ainsi, ses concertos sont autant d'opéras qui ne lui ont pas été commandés, et qui font appel à tout son imaginaire lyrique. Ce sont aussi les créations d'un compositeur qui ne reçoit plus de commandes de l'Italie – son grand regret aura été de ne pas y retourner. En 1778, il écrivait ainsi à son père : « Je te supplie de faire de ton mieux pour que nous puissions aller en Italie. Tu connais mon désir le plus grand : écrire des opéras... J'envie tout homme qui en compose un ; je pourrais presque pleurer de chagrin à chaque fois que je vois ou j'entends un air. Mais italien et non allemand, *seria* et non *buffa*. »

Quelques années plus tard, Mozart traitait dans ses compositions d'enjeux différents, liés à la musique maçonnique et à la langue allemande. En plus d'avoir permis la redécouverte de compositeurs « anciens » tels que Bach ou Haendel, le baron Gottfried van Swieten (1733-1803), diplomate et surtout grand mélomane et mécène, eut une influence déterminante dans la conception d'une musique considérée comme intrinsèquement allemande. Il importait alors de créer un art vocal indépendant de celui venu d'Italie, jugé parfois superficiel. Le cercle autrichien de savants, d'humanistes démocrates, auquel appartenait le baron van Swieten a pu vouloir reproduire l'influence de Haendel dans le ciment de la nation anglaise, souhaitant qu'une musique de langue et de style allemands contribue à bâtir une grande nation germanique. En 1791, année de composition du *Requiem* et du *Concerto pour clarinette*, Mozart a pu déjà absorber les styles de Bach et Haendel et réfléchir à la création d'un style national germanique, en réaction à « l'invasion » de musiques et musiciens italiens en Autriche.



Ce que j'ai aimé dans le programme de ce disque et dans les concerts que nous avons donnés par la suite, c'est cette inversion émotionnelle qui se produit entre le *Concerto pour clarinette en la majeur K. 622* et le *Requiem en ré mineur K. 626*. À mon avis, c'est dans le concerto que la nostalgie est la plus présente, le sentiment du temps qui passe le plus prégnant, le legs et l'héritage qui se transmettent les plus forts. Je ressens une profonde empathie pour ce compositeur épris d'opéra et d'Italie, forcé de trouver d'autres biais pour s'exprimer. Il me semble qu'il existe un certain paradoxe chez Mozart quand, dans le même temps, il écrit un concerto avec une vocalité et une sensualité toutes méridionales, produit un requiem qui résiste avec vitalité à la mort et invente, avec *Die Zauberflöte*, un genre nouveau qui marquera l'opéra allemand. Ce concerto, tel que nous l'avons imaginé avec Benjamin Dieltjens, convoque les personnages de Da Ponte¹. Je pourrais en visualiser les entrées, les airs, les sorties, les ensembles... Paradoxalement, on entend ces personnages vivre, respirer et prononcer « en italien ». Mozart travaillait étroitement avec le grand clarinettiste Anton Stadler (1753-1813), pour qui il écrivit ces chefs-d'œuvre que sont le *Concerto* et le *Quintette*. Si l'orgue a été pour Bach l'instrument de synthèse (musique contrapuntique et polyphonique), pour Mozart c'est la clarinette, plus proche de la voix humaine, plus ample dans ses dynamiques : c'est la mélodie qui prime. Il en a suivi toute l'évolution organologique, étudié toutes les possibilités techniques. L'esquisse d'un concerto pour cor de basset en *sol* montre à quel point la partie soliste est retouchée, contrairement aux autres parties. Benjamin a apporté dans cette aventure son expérience sur instruments anciens ainsi que sa vision d'artiste virtuose. Nous avons pu imaginer ensemble ces personnages, les timbres, les couleurs. Nos sessions d'enregistrement ont été un vrai plaisir.

1. Lorenzo Da Ponte (Ceneda, 1749 - New-York, 1838), homme de lettres et aventurier italien, célèbre librettiste, auteur des livrets des opéras de la grande trilogie de Mozart : *Le nozze di Figaro*, *Cosi fan tutte*, *Don Giovanni*.

« On n'a pas retrouvé d'autographe de cette partition, qui accompagne un clarinettiste toute sa vie durant. Seul demeure un dessin, retrouvé à Riga, d'un instrument de Stadler dans une annonce de concert. On y voit une clarinette munie d'un pavillon inhabituel. Nous-mêmes en avons utilisé deux sortes différentes. La clarinette de basset qu'affectionnait Stadler est née de la frustration de ne pouvoir jouer la fondamentale de l'instrument. Dans le travail de préparation, nous sommes face à beaucoup de questions qui restent sans réponses : des questions techniques sur les articulations, le nombre de clés de l'instrument, le manque de matériel historique fiable en rapport aux passages vers le registre grave de l'instrument, etc. J'ai longuement travaillé et fait de nombreux essais avec le luthier Rudolf Tutz à Innsbruck, pour tenter de remédier en partie à notre méconnaissance de cet instrument particulier. Avec Leonardo, nous avons travaillé sur les capacités exceptionnelles de cet instrument à s'approcher de la voix humaine. C'est ce qui donne ce ton tour à tour mélancolique ou joyeux... le caractère des personnages. »

Benjamin Dieltjens

Mozart, lors de ses voyages en Italie, a côtoyé le style romain. Il s'est familiarisé avec la musique sacrée de Rome, mais la technique du contrepoint ne lui était pas naturelle, au point que le Père Martini a dû corriger sa copie pour qu'il puisse passer l'examen d'entrée de l'Accademia Filarmonica de Bologne en 1770. Il a également été influencé par les œuvres de Michael Haydn (*Konzertmeister* de Salzbourg pendant 43 ans). Mozart consulta aussi, en 1789, à la paroisse Saint-Thomas de Leipzig, les partitions des motets de Bach. Constanze, son épouse, lui demandait régulièrement de lui jouer des fugues de Bach, tant elle les aimait. Mozart a d'ailleurs laissé de nombreuses esquisses de fugues mais il n'exploitait pas le développement comme les compositeurs baroques pouvaient le faire, ni comme les compositeurs italiens de son époque. Il enchaînait les idées avec fluidité, contraste, ruptures, vivacité. C'est ce que les Italiens critiquaient alors dans son style, cette façon d'exposer une idée sans vraiment la développer pour en énoncer une autre presque aussitôt. Pour eux, c'était inconcevable, alors que c'est peut-être la plus grande force de la musique de Mozart aujourd'hui. Les six quatuors de 1785, dédiés à Haydn, fruits « d'un effort long et laborieux », furent renvoyés d'Italie à l'éditeur, Artaria, au prétexte qu'ils auraient

été pleins d'erreurs d'impression. En cause : les accords inhabituels, les dissonances et le manque de développement des motifs. Avec ses grandes symphonies (39, 40 et 41) de 1788, Mozart parvient à une synthèse magistrale, maîtrisant le contrepoint tout en préservant sa personnalité. Dans cette période de maturité stylistique, il a souvent recours à des effectifs instrumentaux importants pour exploiter les grands développements polyphoniques, parvenant alors à jouer avec la tessiture et les couleurs, à atteindre une forme de profonde légèreté, un maintien de la fluidité dans un ambitus mélodique plus étendu que celui du baroque. Tel est le cas du *Requiem*.

On a beaucoup écrit et débattu sur ce *Requiem*, on l'a énormément enregistré, sa musique a servi à de nombreux supports visuels. Tout le monde connaît les grandes lignes de sa création : une commande rocambolesque d'un veuf un peu excentrique en hommage à son épouse ; Mozart qui ne l'esquisse que tardivement et meurt avant de l'avoir achevé ; Constanze, soucieuse de ne pas avoir à rembourser l'avance versée, faisant alors appel aux élèves de Mozart et principalement à Franz Xaver Süssmayr (1766-1803) ; ce dernier qui complète et livre une nouvelle partition, imitant la signature de son maître. Je voudrais ne pas revenir sur cette historiographie bien documentée mais évoquer plutôt mes choix.

En effet, ce que Mozart a véritablement laissé de sa main est à la fois conséquent et minime. Conséquent, parce qu'il nous livre presque toutes les parties vocales, à l'exception du *Lacrimosa* (dont nous ne possédons que huit mesures), des *Sanctus*, *Benedictus* et *Agnus Dei*. Conséquent également parce que les compositeurs d'alors travaillaient souvent avec des élèves et qu'à la manière des peintres, il était possible de compléter correctement une partition grâce aux moments-clés signalés par le maître. Mais minime parce que dans les parties instrumentales, hormis celles de l'*Introït* et du *Kyrie*, il ne signale que l'essentiel : des « incipits » rhétoriques et rythmiques qui donnent le cadre, permettant à d'autres compositeurs de les développer. Ainsi, je n'ai pas voulu inclure le *Sanctus*, le *Benedictus* et l'*Agnus Dei* : ces trois très belles pièces, sous la plume de Süssmayr, complètent certes la liturgie mais relèvent selon moi d'une esthétique post-mozartienne qui diffère du reste du *Requiem*. À mon avis, elles sont éloignées de l'esprit de Mozart, en restant des œuvres admirables par leur inspiration et le cadre dans lequel elles ont été composées. Süssmayr complète le *Lacrimosa*, à partir de ce qu'a laissé Mozart : il réalise son chef-d'œuvre. Peut-être avait-il en main des éléments notés par Mozart dont nous n'aurions pas connaissance ? On ne le saura sans doute jamais.

La version de Franz Beyer (1981, révisée en 2005) – qui collaborait notamment avec Harnoncourt – est exemplaire à mon avis : elle corrige les manifestes erreurs d'instrumentation de la partition de Süssmayr,

et la relation entre la réalisation orchestrale et le texte est fine. Même si cette version a été utilisée par de nombreux artistes, l'enregistrer sur instruments anciens a tout son sens. La version de Richard Maunder (1986) déploie, elle aussi, d'indéniables qualités. Il a ainsi conçu une très belle fugue sur l'*Amen* du *Lacrimosa*, sur les deux sujets autographes (de la main de Mozart) retrouvés par Wolfgang Plath en 1960 à la Staatsbibliothek de Berlin. Il me semble tout à fait plausible que Süssmayr n'ait pu écrire un *Amen* polyphonique, trop pressé par Constanze et empêché par les difficultés techniques d'une fugue. Le travail de Maunder se base sur le style des fugues de Mozart qui nous sont parvenues. Maunder, surtout, a su adopter une liberté de pensée lui permettant de retrouver le *Requiem* de Mozart, ne suivant donc pas la liturgie mais se basant sur ce que Mozart a effectivement laissé. De la même façon, je ne souhaitais pas, au disque, compléter le *Requiem* à une seule fin liturgique. Qui voudrait ajouter un bras à la Vénus de Milo ? Je souhaitais garder cette liberté : la possibilité de me saisir d'une partition si iconique, sans en être paralysé. J'appréciais également de ne pas subir cette contingence du concert pour lequel, si l'on déplace quatre solistes, on devra les faire suffisamment chanter, si bien que l'on inclura le *Benedictus* écrit par Süssmayr par exemple. J'ai également pris la liberté de compléter quelques parties instrumentales que Mozart a laissé inachevées, comme celle des trompettes dans le *Dies Irae* et des trombones dans le *Domine Jesu Christe*, entre autres.

Cette liberté d'interpréter m'est essentielle. Il me semble inconcevable que certains désirent figer les œuvres au point que les générations futures ne puissent s'en emparer à leur tour. Venu du baroque, travaillant depuis des années sur les différentes approches et esthétiques du Nord et du Sud, je voulais aborder simplement, et libéré de tout dogmatisme, le compositeur qui, avec Johann Sebastian Bach, m'a le plus influencé.





Passionné par la voix et féru de recherches musicologiques, Leonardo García Alarcón, artiste phare de la nouvelle génération de chefs d'orchestre, explore les esthétiques propres aux musiques baroques latines pour les faire rayonner sur celles du Nord.

Après avoir étudié le piano en Argentine, il s'installe en Europe en 1997 et y consolide ses acquis à l'orgue et au clavecin, notamment au Centre de Musique Ancienne de Genève. Il fonde l'ensemble Cappella Mediterranea en 2005, ce qui lui permet de s'investir dans la direction d'œuvres qu'il souhaite à nouveau mettre en lumière comme *Il diluvio universale* de Falvetti, créé en septembre 2010 à Ambronay. Il initie en 2008 une étroite collaboration artistique avec la mezzo-soprano Anne Sofie von Otter, qui s'incarne notamment en 2011 dans un récital « de Monteverdi à Haendel » donné à Ambronay, Paris et Londres.

Depuis 2010 et pour une durée de trois ans, Leonardo García Alarcón est en résidence au Centre culturel de rencontre d'Ambronay. Il est également directeur artistique et chef principal du Chœur de

Chambre de Namur. Sa volonté de transmettre sa passion de la musique passe également par la formation de jeunes musiciens : il dirige ainsi en 2012 l'Académie baroque européenne du CCR d'Ambronay dans *La cambiale di matrimonio* de Rossini. Il la dirigera à nouveau en 2013 dans *L'Orfeo* de Claudio Monteverdi.

Pour Ambronay Éditions, Leonardo García Alarcón a enregistré Peter Phillips, Barbara Strozzi, *Dido & Aeneas* de Purcell ainsi que *Judas Maccabaeus* de Haendel, *Vespro a San Marco* de Vivaldi, *Il diluvio universale* de M. Falvetti, *Bach Drama* et *Piazzolla-Monteverdi*. Sa discographie est unanimement saluée par la critique : **** du *Monde de la Musique*, ***** de *Diapason*, ffff de *Télérama*, Choc de *Classica*, Mezzo M, Supersonic Award de *Pizzicato*, finaliste des Midem Classical Awards 2009, etc. Les membres de Presse Musicale Internationale lui octroient en 2012 le prix Antoine Livio, distinguant ainsi l'originalité de sa démarche et l'ensemble de ses réalisations artistiques.

BENJAMIN DIELTJENS - CLARINETTE DE BASSET



Après des études auprès d'Henri De Roeck au Koninklijk Conservatorium Brussel et de perfectionnement avec Wolfgang Meyer, Benjamin Dieltjens se produit comme chambriste, clarinette solo d'orchestres symphoniques et soliste. Outre les invitations de festivals internationaux, il est clarinette solo du Württembergisches Kammerorchester Heilbronn jusqu'en 1998, puis à l'Orchestre Philharmonique des Flandres. Il est régulièrement invité par le Concertgebouw d'Amsterdam, l'Orchestre des Champs-Elysées, ou encore l'Akademie für Alte Musik de Berlin. Membre fondateur de Het Collectief, un ensemble de musique de chambre dédié aux œuvres du xx^e siècle, il joue également avec l'ensemble contemporain ICTUS tandis qu'avec la clarinette ancienne, il collabore avec Octophoros, Il Fondamento, Il Gardellino, Explorations... Benjamin Dieltjens est professeur de clarinette au Koninklijk Conservatorium Brussel.

LUCY HALL - SOPRANO

La chanteuse anglaise Lucy Hall est diplômée, avec les honneurs, de la Guildhall School of Music and Drama. Elle a étudié auprès de Susan McCulloch et suit actuellement l'enseignement d'Yvonne Kenny. Déjà très sollicitée à l'opéra et en tant qu'artiste de concert, elle excelle dans le répertoire mozartien. Le Grand Théâtre du Luxembourg, le Festival d'Aix-en-Provence, le Barbican Hall, le Fairfield Hall de Londres, pour ne citer qu'eux, l'ont invitée en leurs murs. Bientôt, elle incarnera Sandrine dans *La Fausse jardinière* de Mozart à l'Opéra de Toulon, et se produira lors d'une tournée en Israël avec l'orchestre Israel Camerata. Elle interprétera à cette occasion le rôle de Michal dans *Saül* d'Haendel.

ANGÉLIQUE NOLDUS - MEZZO-SOPRANO

13

Invitée des plus grandes salles, la mezzo-soprano belge Angélique Noldus aborde un répertoire allant du baroque à Mozart, qui l'a vue débuter, Rossini, Verdi, Wagner, Janáček, R. Strauss, aux créations les plus contemporaines, avec tout récemment *Frühlings Erwachen* de Benoît Mernier. Sa carrière lyrique la mène tour à tour à l'Opéra national de Paris, la Monnaie de Bruxelles, les opéras de Strasbourg, Nancy, Lyon ou encore le Metropolitan Opera de New York.

HUI JIN - TENOR

Né en Chine, élève du prestigieux Mozarteum de Salzbourg où il a effectué sa formation sous l'égide de Barbara Bonney, le jeune ténor Hui Jin est le lauréat de plusieurs prix internationaux. Son répertoire comprend entre autres les œuvres de Donizetti, Mozart, Rossini. Il assurait en 2012, au théâtre du Châtelet de Paris, la doublure du rôle de Mao dans *Nixon in China* de John Adams.



JOSEF WAGNER - BARYTON-BASSE

Né en Autriche en 1975, Josef Wagner effectua ses études de chant à Vienne auprès de maîtres tels K. Equiluz, R. Holl, P. Esswood, W. Berry, C. Ludwig, W. Slabbert. Il est membre du Volksoper de Vienne et est régulièrement invité à se produire dans les plus grandes salles. Son répertoire s'étend de la musique baroque à la musique contemporaine, ce qui en fait un artiste très recherché en concert. Il a notamment pu se produire sous la direction de Ton Koopman, Dennis Russell Davies et Nikolaus Harnoncourt.

CHŒUR DE CHAMBRE DE NAMUR

Depuis sa création en 1987, le Chœur de Chambre de Namur s'attache à la défense du patrimoine musical de sa région d'origine. Invité des festivals les plus réputés d'Europe, le Chœur travaille sous la direction de chefs prestigieux tels Jean Tubéry, Marc Minkowski, Pierre Cao, Jean-Claude Malgoire, Sigiswald Kuijken, Philippe Herreweghe, Jordi Savall, Guy Van Waas, Christophe Rousset, etc. À son actif, il a une trentaine d'enregistrements, notamment chez Ricercar, salués par la critique (nominations aux Victoires de la Musique Classique, Choc du *Monde de la Musique*, Diapason d'Or, Joker de *Crescendo*, 10 de *Classica-Répertoire*, Prix Caecilia...). Le Chœur de Chambre de Namur s'est également vu attribuer le Grand Prix de l'Académie Charles Cros en 2003, le Prix Liliane Bettencourt 2006 et l'Octave de la Musique 2007 et 2012 dans la catégorie « musique classique » et « spectacle de l'année ». En janvier 2010, la direction artistique du Chœur de Chambre de Namur a été confiée à Leonardo García Alarcón.

www.cavema.be

NEW CENTURY BAROQUE

Cet ensemble est issu de l'European Union Baroque Orchestra 2009 et regroupe des musiciens de onze nationalités européennes. Lors de leur enthousiasmante année de travail et de concerts dans le cadre de l'EUBO, les jeunes musiciens du New Century Baroque ont été formés par Lars Ulrich Mortensen, Petra Müllejans, Chiara Banchini, Edward Higginbottom et amenés à jouer dans des salles et festivals réputés à travers l'Europe tels que le Sofia Concert Hall en Bulgarie, la Casa da Música de Porto ou enfin le Concertgebouw d'Amsterdam. Forts de cette expérience, ils décident d'en faire le point de départ d'une aventure plus durable en tant qu'orchestre baroque professionnel.

New Century Baroque a été sélectionné en 2011 dans le cadre du programme de Résidences Jeunes Ensembles du CCR d'Ambronay. Durant cette résidence, l'ensemble a créé le programme *Chaos & Order*, donné lors du Festival d'Ambronay 2011. Le Centre culturel de rencontre d'Ambronay souhaitant les accompagner à plus long terme, leur résidence a été renouvelée en 2012. **www.newcenturybaroque.com**

WHY MOZART?



No musician can avoid having a special relationship with Mozart. I discovered him very young in Argentina and his music soon fascinated me. Later on, after my studies and when I had already started to experience moments of intensity performing his music for myself, I was able to find the words to express this emotion. I think Mozart achieved a synthesis between the contribution of the Baroque vocal tradition of southern Europe (and of Naples in particular) – melody, the singing line, the emotional impulse – and all that the aesthetic of the German-speaking

countries had developed in terms of harmonic richness, timbre, and orchestral colour. In doing so, he engendered a new style.

His creative method is unique and, in my view, closely linked to childhood. Late in the composer's life, on 11 April 1787, his friend Gottfried von Jacquin wrote to him: 'Neither outstanding intelligence, nor imagination, nor the two together make genius. Love, Love, Love, is the soul of genius.' One finds in these words, in my opinion, the basis of what might have been a treatise on music according to Mozart, and a shrewd piece of advice that should be offered to all those composers who incline solely to the rational side of compositional technique rather than the rhetorical imagination, who neglect the 'soul' of which Jacquin speaks. On the whole, the twentieth century has tended to forget what that love is like as an aesthetic experience, and how to rationalise it in order to apply it to a work of art, as a child would preserve this balance between logic and sensory experience. Mozart takes us back directly to the world of childhood, which allows each of us to feel and to exist with all our being. (It is interesting to note that, in his own childhood, Mozart had developed a personal relationship with Italy in the course of his three visits there between 1769 and 1773.) With his joys and torments, Mozart has a soothing influence.

In Mozart's time a composer's reputation was closely linked to the world of opera. Success was gauged by the number of operas commissioned, the sumptuousness of the productions, the length of the performances, the reception afforded them by princes and public. A recognised thirty-five-year-old composer was duty bound to have a substantial operatic output, and preferably in Italy. But, as is so often the case, Mozart is an exception to the norms of his time: his concertos are all operas that were never commissioned, and which call on the full range of his operatic imagination. They are also the creations of a composer who no longer received commissions from Italy – his great regret was that he was unable to return there. In 1778, he wrote to his father: 'Please do your utmost to ensure that we get to Italy. You know my greatest desire is to write operas . . . I'm envious of anyone who writes one. I could really weep for vexation whenever I hear or see an aria. But Italian and not German; *seria* and not *buffa*.'

A few years later, Mozart was dealing with different issues in his compositions, related to Masonic music and the German language. In addition to introducing Mozart (and others) to 'ancient' composers such as Bach and Handel, Baron Gottfried van Swieten (1733-1803), a diplomat and above all a great lover and patron of music, had a decisive influence on the conception of a type of music considered as intrinsically

German. The idea was to create a vocal art independent of that which had come out of Italy, sometimes judged to be superficial. The circle of Austrian savants and democratic humanists to which Baron van Swieten belonged sought to reproduce the influence of Handel in cementing the English national consciousness, in the hope that music in a specifically German language and style would help to build a great German nation. In 1791, the year of composition of the Requiem and the Clarinet Concerto, Mozart had already had the time to absorb the styles of Bach and Handel and to reflect on the creation of a German national style, in reaction to the 'invasion' of Austria by Italian music and musicians.

What I like about the programme of this disc and of the concerts we gave after completing it is the emotional inversion that occurs between the Clarinet Concerto in A major K622 and the Requiem in D minor K626. In my opinion, it is in the concerto that nostalgia is the more present, the feeling of time passing the more vivid, the legacy and the heritage that are transmitted the more powerful. I feel a profound empathy for this composer enamoured of opera and of Italy but forced to find another avenue of expression. It seems to me that there exists a certain paradox in Mozart when, at one and the same time, he wrote a concerto of typically Mediterranean *vocalità* and sensuality, produced a Requiem that vigorously resists death, and invented, with *Die Zauberflöte*, a new genre that was to have a determining influence on German opera.

The concerto, as Benjamin Dieltjens and I conceived it, conjures up characters out of Da Ponte.¹ I could visualise their entrances and exits, their arias and ensembles. Paradoxically, we hear these characters live, breathe and speak 'in Italian'. Mozart worked closely with the great clarinettist Anton Stadler (1753-1813), for whom he wrote his two masterpieces for the instrument, the Concerto and the Quintet. If the organ was the instrument of synthesis (contrapuntal and polyphonic music) for Bach, for Mozart it was the clarinet, closer to the human voice, with a wider dynamic range: it was melody that took pride of place for him. He followed its organological development, studied all its technical possibilities. The sketch of a concerto in G for basset-horn shows how extensively he revised the solo line, unlike the other parts. Benjamin brought to this adventure his experience with period instruments and his vision as a virtuoso artist. We were able to imagine these characters, the timbres, the colours together. Our recording sessions were a real pleasure.

1. Lorenzo Da Ponte (Ceneda, 1749 – New York, 1838), Italian man of letters, adventurer and celebrated librettist, who wrote the librettos of Mozart's great trilogy of operas *Le nozze di Figaro*, *Cosi fan tutte*, and *Don Giovanni*.

'No one has ever found the autograph of this work, which accompanies a clarinettist all his life. All that's left is a sketch of an instrument by Stadler in a concert advertisement that was found in Riga. There one sees a clarinet with an unusually shaped bell. We used two different sorts ourselves. The basset clarinet favoured by Stadler was born of his frustration at not being able to play the fundamental of the instrument, the lack of reliable period material relating to the passages in the bottom register, and so on. I did a great deal of work and many experiments with the clarinet maker Rudolf Tutz in Innsbruck to try to remedy, at least in part, our ignorance of this special instrument. Leonardo and I worked on the exceptional capacity of this instrument to approach the sound of the human voice. That's what gives it its tone, sometimes melancholy, sometimes joyful – the temperament of the characters.'

Benjamin Dieltjens

During his travels in Italy, Mozart came into contact with the Roman style. He got to know the sacred music of Rome, but the technique of counterpoint did not come naturally to him, so much so that Padre Martini had to correct his work so that he could pass the entry examination for the Accademia Filarmonica of Bologna in 1770. He was also influenced by the works of Michael Haydn (Konzertmeister of Salzburg Cathedral for forty-three years). Later, in 1789, Mozart also consulted the scores of Bach's motets at St Thomas's church in Leipzig. His wife Constanze regularly asked him to play her Bach fugues, so fond was she of them. He also left numerous sketches for fugues but he did not develop their subjects as the Baroque composers could and the Italian composers of his day still did. He linked the ideas with fluidity, contrasts, ruptures, vivacity. This is what the Italians criticised in his style at the time, this way of stating an idea without really developing it, only to state another one almost immediately. For them, it was inconceivable, whereas it is perhaps the greatest strength of Mozart's music today. The six quartets of 1785 dedicated to Haydn, 'the fruits of a long and laborious study', were sent back from Italy to the publisher Artaria on the pretext that they were supposedly full of printing errors. The complainer called into question the unusual chords, the dissonances, and the lack of development of the motifs. With his great symphonies of 1788, nos.39, 40 and 41, Mozart achieved a magisterial synthesis in which he mastered counterpoint while conserving his

own personality. In this period of stylistic maturity, he often makes use of substantial instrumental forces to exploit the large-scale polyphonic developments to the full, which allows him to play with instrumental registers and colours, to attain a form of profound lightness, maintaining fluidity in a more extended melodic range than that of the Baroque. Such is the case in the Requiem.

This work has been much written about and discussed, recorded with amazing frequency, and its music has served as a support to numerous audiovisual projects. Everyone is familiar with the outlines of its genesis: an outlandish commission from a somewhat eccentric widower in memory of his wife; Mozart delays sketching it and dies before finishing; Constanze, anxious not to have to refund the advance that had already been paid, calls on Mozart's pupils and more particularly Franz Xaver Süssmayr (1766-1803); the latter completes and submits a new score, imitating his teacher's signature. I do not wish to rehearse this well-documented sequence of events here, but rather to explain my interpretative decisions.

What Mozart genuinely left in his own hand is at once substantial and minimal. Substantial, because he left almost all the vocal parts, with the exception of the 'Lacrimosa' (of which only eight bars are extant), the Sanctus, the Benedictus, and the Agnus Dei. Substantial, too, because the composers of the time often worked with pupils, and, as in the case of painters, it was possible to complete a score correctly thanks to the key points indicated by the master. But minimal as well, because in the instrumental parts, aside from those of the Introit and Kyrie, he indicated only what was absolutely essential: rhetorical and rhythmic 'incipits' that set the framework, allowing other composers to develop it. For this reason, I didn't want to include the Sanctus, the Benedictus, and the Agnus Dei: these three very fine pieces, written by Süssmayr, admittedly complete the liturgical setting, but belong in my view to a post-Mozartian aesthetic that differs from the rest of the Requiem. As far as I am concerned, they are remote from the spirit of Mozart, while remaining admirable pieces in terms of their inspiration and the framework in which they were composed. Süssmayr completed the 'Lacrimosa' on the basis of what Mozart had left – and here he produced his masterpiece. Did he perhaps have access to elements noted down by Mozart of which we are unaware? We will probably never know.

The version by Franz Beyer (1981, revised in 2005) – who worked with Harnoncourt, among others – is exemplary, in my opinion: it corrects the manifest errors of instrumentation in Süssmayr's score, and the relationship between the realisation of the orchestral parts and the text is skilfully calculated. Even if this edition has already been used by numerous artists, recording it on period instruments is still an eminently worthwhile undertaking. The version by Richard Maunder (1986) also possesses undeniable qualities.



Maunder derived a very fine fugue for the 'Amen' of the 'Lacrimosa' from the two subjects in Mozart's hand discovered by Wolfgang Plath at the Staatsbibliothek Berlin in 1960. It seems perfectly plausible to me that Süssmayr did not manage to write a polyphonic 'Amen', being hurried along too fast by Constanze and unable to cope with the technical difficulties of a fugue. Maunder's work is based on the style of surviving fugues by Mozart. Above all, Maunder showed himself capable of assuming a freedom of thought that enabled him to get back to *Mozart's Requiem*, not following the liturgy but focusing his approach on what Mozart *actually* left. In the same way, I did not wish, for a recording, to complete the *Requiem* to purely liturgical ends. Who would want to add an arm to the *Venus de Milo*? I wanted to retain that freedom: the possibility of getting a grip on so iconic a work without being paralysed by it. I also appreciated not having to submit to the contingency of the concert whereby, if one has booked four soloists, they have to be given enough to sing, so that one will include the *Benedictus* written by Süssmayr, for example. I also took the liberty of completing some instrumental parts that Mozart left unfinished, among them the trumpets in the 'Dies Irae' and the trombones in the 'Domine Jesu Christe'. This freedom to interpret is essential to me. It seems inconceivable to me that some people should wish to fix the works in stone to such an extent that future generations will be unable to tackle them in their turn. Having come from the Baroque, and worked for years on the different approaches and aesthetics of North and South, I wished quite simply, and free from all dogmatism, to turn my attention to the composer who, along with Johann Sebastian Bach, has most influenced me.

Leonardo García Alarcón

Translation: Charles Johnston

Fascinated by the voice and a keen exponent of musicological research, Leonardo García Alarcón is regarded as one of the key artists of the new generation of conductors. He ceaselessly explores the specific aesthetic ideals of Baroque music in the Latin tradition and seeks to apply their influence to the music of northern Europe.

After studying the piano in Argentina, he moved to Europe in 1997 for advanced training in the organ and the harpsichord, notably at the Centre de Musique Ancienne in Geneva. In 2005 he founded Capella Mediterranea, which enables him to put into practice his commitment to conducting works which he wishes to see revived, such as Michelangelo Falvetti's *Il diluvio universale*, recreated at Ambronay in September 2010. In 2008 he began a close artistic collaboration with the mezzo-soprano Anne Sofie von Otter, reflected notably in a recital programme 'From Monteverdi to Handel' given in 2011 in Ambronay, Paris, and London.

For three years from 2010, Leonardo García Alarcón is in residence at the Centre Culturel de Rencontre (CCR) d'Ambronay. He is also artistic director and principal conductor of the Chœur de Chambre de Namur. His urge to communicate has led him to become involved in training young musicians: in 2012 he conducted Ambronay's European Baroque Academy in Rossini's *La cambiale di matrimonio*. He will return there in 2013 for Monteverdi's *L'Orfeo*.

For Ambronay Éditions, he has already recorded programmes of music by Peter Phillips and Barbara Strozzi, Purcell's *Dido and Aeneas*, Handel's *Judas Maccabæus*, Vivaldi's *Vespro a San Marco*, Falvetti's *Il diluvio universale*, Bach *Drama*, and Piazzolla-Monteverdi. These discs have been most enthusiastically received by the press and have won awards including **** in *Le Monde de la Musique*, ***** in *Diapason*, Clé 2010 from Resmusica, *fffff* in *Télérama*, Choc in *Classica*, Mezzo M, Supersonic Award in *Pizzicato*, and a finalist's place in the Midem Classical Awards 2009. In 2012 the members of the Presse Musicale Internationale awarded him the Prix Antoine Livio for the originality of his approach and his entire artistic output to date.

BENJAMIN DIELTJENS - BASSET CLARINET

After studying with Henri de Roeck at the Koninklijk Conservatorium in Brussels and postgraduate work with Wolfgang Meyer, Benjamin Dieltjens embarked on a career as a soloist, chamber musician, and orchestral player. In addition to guest engagements at international festivals, he was principal clarinettist of the Württembergisches Kammerorchester Heilbronn until 1998, when he was appointed to the same post with the Royal Flemish Philharmonic. He is regularly invited to appear with the Royal Concertgebouw Orchestra Amsterdam, the Orchestre des Champs-Élysées, and the Akademie für Alte Musik Berlin. A founder member of Het Collectief, a chamber ensemble dedicated to twentieth-century works, he also plays with the contemporary ensemble ICTUS and performs on period clarinets with Octophoros, Il Fondamento, Il Gardellino, and Explorations. Benjamin Dieltjens is professor of clarinet at the Koninklijk Conservatorium in Brussels.

LUCY HALL - SOPRANO



Lucy Hall is a graduate of the Guildhall School of Music and Drama in London, where she won numerous awards. She studied with Professor Susan McCulloch and now works with Yvonne Kenny. She is already in demand on the operatic and concert platforms, particularly in the Mozart repertoire, and has already sung at the Grand Théâtre du Luxembourg, the Festival d'Aix-en-Provence, and the Barbican Hall and Fairfield Halls in London. Future plans include Mozart's Sandrina (*La finta giardiniera*) for the Opéra de Toulon and a tour of Israel with the Israel Camerata singing Michal in Handel's *Saul*.

ANGÉLIQUE NOLDUS - MEZZO-SOPRANO

23

A welcome guest in the leading musical centres, the Belgian mezzo-soprano Angélique Noldus sings a repertoire ranging from the Baroque through Mozart (in which she began her career), Rossini, Verdi, Wagner, Janáček and R. Strauss to the most up-to-date music, including recently Benoît Mernier's *Frühlings Erwachen*. Her operatic career has taken her notably to the Opéra National de Paris, La Monnaie in Brussels, the opera houses of Strasbourg, Nancy and Lyon, and the Metropolitan Opera New York.

HUI JIN - TENOR

Born in China, the young tenor Hui Jin studied at the prestigious Salzburg Mozarteum, where he was taught by Barbara Bonney, and has won several international prizes. His repertoire includes works by Donizetti, Mozart, and Rossini. In 2012 he covered the role of Mao in John Adams's *Nixon in China* at the Théâtre du Châtelet in Paris.



JOSEF WAGNER - BASS-BARITONE

Born in Austria in 1975, Josef Wagner studied in Vienna with teachers including Kurt Equiluz, Robert Holl, Paul Esswood, Walter Berry, Christian Ludwig, and Wicus Slabbert. He is a permanent member of the Vienna Volksoper and has made guest appearances in other leading opera houses. He is also in great demand as a concert singer in repertoire ranging from Baroque to contemporary music under such conductors as Ton Koopman, Dennis Russell Davies, and Nikolaus Harnoncourt.

CHŒUR DE CHAMBRE DE NAMUR

Since its formation in 1987, the Chœur de Chambre de Namur (Namur Chamber Choir) has championed the musical heritage of its native region. The choir is invited to the leading European festivals, and has worked under the direction of such prestigious conductors as Jean Tubéry, Marc Minkowski, Pierre Cao, Jean-Claude Malgoire, Sigiswald Kuijken, Philippe Herreweghe, Jordi Savall, Christophe Rousset and Guy Van Waas. It has made some thirty recordings, notably on Ricercar, which have been much admired by the critics, winning nominations at the Victoires de la Musique Classique and awards including the Choc du Monde de la Musique, Diapason d'Or, Joker de *Crescendo*, 10 de *Classica-Répertoire*, and the Cecilia Prize. The Chœur de Chambre de Namur also received the Grand Prix de l'Académie Charles Cros in 2003, the Prix Liliane Bettencourt for 2006, and won the Classical Music category of the Octave de la Musique for 2007 and 2012. Leonardo García Alarcón was appointed artistic director of the Chœur de Chambre de Namur in January 2010. www.cavema.be

NEW CENTURY BAROQUE

New Century Baroque was formed from members of the European Union Baroque Orchestra 2009 and includes musicians of eleven European nationalities. During their exciting year of rehearsals and concerts in the framework of the EUBO, the young musicians of New Century Baroque worked with Lars Ulrich Mortensen, Petra Müllejans, Chiara Banchini, and Edward Higginbottom, and had the opportunity to play in leading concert halls and festivals all over Europe, including the Sofia Concert Hall in Bulgaria, the Casa da Música in Porto, and the Amsterdam Concertgebouw. Armed with this experience, they decided to embark on a more permanent venture as New Century Baroque, an independent professional baroque orchestra. In 2011 New Century Baroque was selected for Young Ensemble Residency Programme at the CCR d'Ambronay. During this residence the ensemble created the programme *Chaos & Order*, given at the 2011 Ambronay Festival. Wishing to accompany the group for a longer period, the CCR d'Ambronay renewed its residence in 2012. www.newcenturybaroque.com

Translation: Charles Johnston

WARUM MOZART?



Kein Musiker kommt darum herum, seine persönliche Beziehung zu Mozart zu entwickeln. Ich habe seine Musik schon früh in Argentinien für mich entdeckt und war sofort fasziniert. Nach dem Studium und meinen Anfängen als praktischer Musiker, in denen ich mich intensiv mit ihr auseinandersetzte, war ich imstande, in Worte zu fassen, was ich bei ihr empfinde. Meiner Meinung nach ist es Mozart gelungen, all das, wofür der Barock-Stil Südeuropas, namentlich Neapels steht – Ausrichtung auf die menschliche Stimme, das Melos, den Gefühlsausdruck –, mit der in den deutschsprachigen Ländern auf den Gebieten Harmonik, Klangfarbe, Orchestersatz und instrumentalem Denken entwickelten Ästhetik zu verschmelzen. Diese Synthese brachte einen neuen Stil hervor.

Der Schöpfungsakt vollzieht sich bei Mozart, wie bei keinem anderen Komponisten. Meines Erachtens hängt das eng mit seinen Kindheitserfahrungen zusammen. Am 11. April 1787, also relativ spät in seinem Leben, schreibt ihm sein Freund Gottfried von Jacquin ins Stammbuch: *Wahres Genie ohne Herz – ist Unding – denn nicht hoher Verstand allein; nicht Imagination allein; nicht beide zusammen machen Genie - Liebe! Liebe! Liebe! ist die Seele des Genies.* Meiner Meinung enthalten diese Worte die Grundlagen seines musikalischen Denkens wie auch seine Haltung jenen Komponisten gegen-

über, die mehr der rationalen Seite des Schöpfungsaktes als der rhetorischen Phantasie zuneigten und dabei die «Seele» vernachlässigten. Das 20. Jahrhundert hatte insgesamt und überall auf der Welt die Tendenz, die Liebe, von der Jacquin spricht, zu vergessen: Als ästhetische Erfahrung ebenso wie als Konzept schöpferischer Kreativität, das Kinder intuitiv in vollkommener Balance aus rationaler und sinnlicher Erfahrung anwenden. Seine Erwachsenen wurden meist von Idealen ganz anderer Art umgetrieben, während nur die Kinder sich ihren Instinkt bewahrten. Mozart versetzt uns direkt in die Welt der Kindheit zurück, die jeden von uns wieder befähigt, mit unserem ganzen, unentfremdeten Sein zu fühlen, denken und leben. (In diesem Zusammenhang ist es nicht uninteressant, dass er als Kind während seiner drei großen Italien-Reisen zwischen 1769 und 1773 seine ganz persönliche Beziehung zum Süden aufbaute.) Mozart gibt uns mit seinen Freuden und Leiden unser inneres Gleichgewicht zurück.

Zu Mozarts Zeiten war das öffentliche Ansehen eines Komponisten eng mit seinen Bühnenerfolgen verbunden. Sein Marktwert stieg mit der Zahl der Opernaufträge, der Höhe der Produktionskosten, dem Aufwand der Ausstattungen, der Länge der Aufführungen und ihrer Aufnahme bei Hofe und beim Publikum. Ein renommierter 35-jähriger Komponist musste also eine große Anzahl Opern aufzuweisen haben, und zwar in Italien. Wie in so vielen Dingen, passte Mozart auch hier nicht in das Schema seiner Zeit: Jedes seiner Solo-Konzerte ist eine Oper, die er ohne Auftrag auf eigene Faust komponierte und die ganz seinem Theaterinstinkt entsprungen ist. Sie entstanden zu einer Zeit, als er keine Kompositionsaufträge aus Italien mehr erhielt und es lebhaft bedauerte, nicht mehr dorthin zurückkehren zu können. 1778 schrieb er aus Mannheim an seinen Vater: «Ich bitte sie machen sie ihr mögliches das wir nach italien kommen. Sie wissen mein größtes anliegen – opern zu schreiben. [...] Ich bin einen jedem neidig der eine schreibt. Ich möchte ordentlich für verdruß weinen, wenn ich eine aria höre oder sehe. Aber italienisch, nicht teutsch, serios nicht Buffa.»

Einige Jahre später beschäftigten Mozart in seinen Kompositionen andere musikalische Probleme: die Musik der Freimaurer und die deutsche Sprache. Gottfried van Swieten (1733-1803), der große Diplomat, Musikliebhaber und Mäzen, wies ihn nicht nur auf die «Alte Musik» Bachs und Händels hin, sondern drängte ihn auch, eine grundlegend deutsche Musik-Ästhetik zu entwickeln. Dabei ging es darum, eine von den gelegentlich als oberflächlich denunzierten italienischen Modellen unabhängige Gesangskunst zu schaffen. Der Kreis österreichischer Gelehrter und demokratisch gesinnter Humanisten, dem Baron van Swieten angehörte, nahm sich Händel und seinen Einfluss auf die Geschmacks- und Nationenbildung Englands zum Vorbild und hoffte, dass eine stilistisch und sprachlich deutsche Musik in gleicher

Weise zur Bildung einer großen, grenzüberschreitenden deutschen Nation beitragen würde. 1791, als Mozart das Requiem und das Klarinettenkonzert komponierte, hatte er bereits Gelegenheit gehabt, sich mit dem Stil Bachs und Händels vertraut zu machen und als Reaktion auf die «Invasion» italienischer Musik und Musiker über die Schaffung eines deutschen Nationalstils nachzudenken.

An der Werkkoppelung dieser CD und der sich daran anschließenden Konzerte gefiel mir die emotionale Dialektik zwischen dem Klarinettenkonzert A-Dur KV 622 und dem Requiem d-Moll KV 626. Meiner Meinung nach ist das Klarinettenkonzert durchdrungen von «Heimweh», von dem Bewußtsein, dass etwas zu Ende gegangen, man Treuhänder eines großen, verpflichtenden Erbes ist. Ich höre aus ihm eine tiefe Empathie mit jenem Mozart heraus, der in die italienische Oper geradezu verliebt gewesen war und sich nun gezwungen sah, sich andere Ausdrucksmittel zu suchen. Es erscheint mir höchst widersprüchlich, dass er gleichzeitig ein Solokonzert von italienischer Glut und Vokalität, ein mit allen Lebenskräften sich gegen den Tod aufbäumendes Requiem und die *Zauberflöte* schreibt, mit der er die Tore zu einer neuartigen Gattungsdefinition der deutschsprachigen Oper aufstößt.

Das Klarinettenkonzert, wie wir es uns mit Benjamin Dieltjens vorgestellt haben, ruft alle Figuren der Da-Ponte-Opern wieder auf die Lebensbühne¹. Ich höre in ihm deren Auftritte, Arien, Abgänge und Ensembles. Sie leben, atmen und singen «auf italienisch». Mozart arbeitete eng mit dem großen Klarinettisten Anton Stadler (1753-1813) zusammen und komponierte zwei Meisterwerke für ihn: das Klarinettenkonzert und das Klarinettenquintett. So wie für Bach und seine polyphon-kontrapunktische Musik die Orgel zum bevorzugten Experimentier-Instrument wurde, in der er alle musikalischen Entwicklungen und Stile zusammenführen konnte, war es für Mozart die Klarinette: Bei ihr spielt die Melodie die Hauptrolle. Sie steht der menschlichen Stimme näher als alle anderen Instrumente und verfügt über einen weiteren dynamischen Ambitus. Darum studierte Mozart die technischen Möglichkeiten der Klarinette und beschäftigte sich mit allen Entwicklungen im Klarinettenbau. Die Skizze zu einem Konzert für Bassethorn in G belegt, in welchem Maß Mozart im Gegensatz zu den anderen Instrumenten an der Solostimme gefeilt hat. Benjamin brachte seine ganze Erfahrung mit historischen Instrumenten wie auch sein Selbstverständnis vom Künstler als Virtuosen in unser Experiment ein. Gemeinsam schwelgten wir in diesen opernhaften Figuren, Klängen, Farben. Die Aufnahmesitzungen waren das reine Vergnügen.

1. Lorenzo Da Ponte (Ceneda, 1749-New York, 1838), *homme de lettres* und italienischer Glücksritter, Librettist der Opern-Trilogie *Le nozze di Figaro*, *Così fan tutte* und *Don Giovanni*.

«Leider ist keine autographe Handschrift Mozarts von dieser Partitur erhalten, die jeden Klarinettisten sein Leben lang begleitet. Das Einzige, was wir besitzen, ist die Zeichnung eines Stadlerschen Instruments in einer Konzert-Announce aus Riga. Darauf ist eine Klarinette mit ungewöhnlichem Schallbecher zu sehen. Bei unserem Projekt haben wir zwei unterschiedliche Modelle verwendet. Stadler entwickelte die Bassettklarinette, die er sehr mochte, weil er die tiefen Töne auf einem normalen Instrument nicht spielen konnte. Im Zuge der Vorbereitungen zu dieser Aufnahme waren wir mit vielen Fragen konfrontiert, die sich positivistisch nicht beantworten lassen. Sie betreffen unter anderem Artikulationstechniken, Anzahl der Klappen, das Fehlen zuverlässiger historischer Quellen zur Spielpraxis der tiefen Töne usw. Ich habe viel mit dem Innsbrucker Klarinettenbauer Rudolf Tutz experimentiert, um unsere mangelhaften Kenntnisse dieses besonderen Instruments zu beheben. Gemeinsam mit Leonardo haben wir daran gearbeitet, die ungewöhnliche Nähe der Klarinette zum Klang der menschlichen Stimme herauszuarbeiten. Diese Eigenschaft ist es, die ihren mal melancholischen, mal fröhlichen Ton ausmacht – und uns an Opernfiguren erinnert.»

Benjamin Dieltjens

Auf seinen Italienreisen ist Mozart mit dem römischen *stile antico* in Berührung gekommen. Zwar machte er sich an Ort und Stelle mit der geistlichen Musik Roms vertraut, doch war ihm der Kontrapunkt so wesensfremd, dass Padre Martini 1770 seine Probearbeit für die Accademia Filarmonica von Bologna korrigieren musste. Auch Michael Haydn, der 43 Jahre lang das Konzertmeisteramt in Salzburg versah, beeinflusste den jungen Mozart. 1789 studierte er im Notenarchiv der Leipziger Thomaskirche eingehend Bachs Motetten. Constanze bat ihren Gatten immer wieder, ihr Bachs Fugen vorzuspielen, die sie sehr liebte. Mozart hinterließ auch viele Skizzenblätter mit Fugenstudien, aber er beschäftigte sich nie so intensiv mit der Weiterentwicklung des Kontrapunkts, wie es die Komponisten des Barock getan hatten und seine italienischen Kollegen immer noch taten. Er reihte einfach Ideen flüssig, kontrastreich, abwechslungsreich und lebendig aneinander. Das wurde damals in Italien scharf kritisiert: Dass er einfach einen Einfall neben den anderen stellte, statt sie kunstgerecht aus- und durchzuarbeiten. Die Italiener fanden unerhört, worin wir heute vielleicht Mozarts größte Qualität

sehen. Einer schickte dem Verlag Artaria sogar die sechs Streichquartette, die Mozart 1785 Haydn als Frucht einer «langen und mühseligen Arbeit» gewidmet hatte, mit der Begründung zurück, es seien zu viele Druckfehler drin. Damit meinte er unkonventionelle Akkorde, Dissonanzen und mangelhafte Themendurchführung.

Mit den drei großen Sinfonien Nr. 39, 40 und 41 von 1788 gelang Mozart schließlich die meisterhafte Versöhnung seines Personalstils mit dem strengen Kontrapunkt. In dieser Reifezeit griff er gern auf große Besetzungen zurück, um riesige polyphone Strukturen zu entwerfen, mit Tessituren und Farben zu spielen und eine Art tiefshürfender Leichtigkeit zu erreichen, die Melodik in einem viel weiteren Ambitus, als das Barock ihn kannte, geschmeidig zu halten. Das gilt auch für das *Requiem*.

Über Mozarts *Requiem* sind Bibliotheken geschrieben worden. Man hat sich die Köpfe heiß diskutiert, es uferlos eingespielt, als Begleitmusik für alle möglichen Bildbeigaben ge- und missbraucht. Jeder kennt in groben Zügen die Entstehungsgeschichte: Die abenteuerliche Anekdote eines Kompositionsauftrages, den eine leicht exzentrische Witwe zu Ehren ihres verstorbenen Gatten erteilt hatte. Mozart drückt sich davor und stirbt, bevor er ihn vollenden kann. Um den Vorschuss nicht zurückzahlen zu müssen, bittet Constanze seine Schüler, vor allem Franz Xaver Süßmayr (1766-1803), das Werk zu vollenden. Süßmayr schreibt die Partitur ab, ergänzt sie und fälscht Mozarts Unterschrift. Ich möchte hier nicht weiter darauf eingehen - all das ist gut dokumentiert -, sondern begründen, warum ich die vorliegende Fassung gewählt habe.

Was Mozart uns an eigenhändigen Notaten hinterlassen hat, ist zugleich folgerichtig und das absolute Minimum für ein derartiges Werk. Folgerichtig insofern, als er fast alle Vokalstimmen mit Ausnahme des *Lacrimosa* (acht Takte), *Sanctus*, *Benedictus* und *Agnus Dei* vollständig ausgeschrieben hat. Folgerichtig auch insofern, als Komponisten damals in derselben Weise mit Schülern und Gehilfen zusammenarbeiteten, wie Maler mit ihren Werkstätten. Wenn der Meister die Schlüsselstellen bezeichnet oder ausgeführt hatte, konnten die Schüler die Partitur nach seinen Angaben vollenden. Das Minimum aber, weil Mozart in den Instrumentalstimmen mit Ausnahme des *Introitus* und des *Kyrie* nur die absolut unverzichtbaren Parameter notiert hat: Rhetorische und rhythmische «incipits» bilden den Rahmen, der es seinen Assistenten gestattete, das Bild zu vollenden. Aufgrund dieser Quellenlage stand es für mich fest, auf das *Sanctus*, *Benedictus* und *Agnus Dei* zu verzichten. Süßmayrs drei Sätze sind zwar sehr schön und geben dem Werk im liturgischen Sinne auch einen brauchbaren Abschluss, klingen für meine Ohren aber postmozartisch und passen nicht zu den anderen Sätzen. Meiner Meinung nach haben sie, so sehr sie unsere Bewunderung *puncto* Inspiriertheit

und unter den gegebenen Umständen auch verdienen, nichts mit Mozarts Geist zu tun. Das *Lacrimosa* vervollständigte Süssmayr hingegen nach Mozarts Vorgaben. Er schuf damit sein Meisterwerk. Hatte er vielleicht noch andere Skizzen Mozarts zur Verfügung, von denen wir nichts wissen? Wir werden es nie erfahren. Franz Beyers Version (1981) in der Revision von 2005, die in Zusammenarbeit mit Nikolaus Harnoncourt entstand, ist meiner Meinung nach exemplarisch: Sie korrigiert die offensichtlichen Instrumentationsfehler Süssmayrs und stellt eine perfekte Balance zwischen Vokal- und Instrumentalstimmen her. Obwohl sie von vielen Dirigenten benutzt wurde, macht es Sinn, sie auf historischen Instrumenten einzuspielen. Auch Richard Maunders Fassung von 1986 hat unbestreitbare Qualitäten. Maunders komponierte eine sehr schöne *Amen*-Fuge über die beiden eigenhändigen Themen Mozarts, die Wolfgang Plath 1960 in der Berliner Staatsbibliothek entdeckt hat. Es erscheint mir plausibel, dass Süssmayr eine solche mehrstimmige Fuge aus Zeitgründen nicht mehr schreiben konnte, aber auch, weil die technischen Anforderungen zu hoch waren. Maunders Fassung knüpft an den Stil der Fugen an, die Mozart hinterlassen hat. Außerdem zeugt seine Arbeit von einer Freiheit des Denkens, die es ihm erlaubte, einen siebten Sinn für die innere Logik dessen zu entwickeln, was Mozart an *Requiem*-Material tatsächlich hinterlassen hat und, wo nötig, auch von liturgischen Zwängen abzuweichen. Aus demselben Grunde wollte ich dem *Requiem* auch in dieser Einspielung keinen liturgisch korrekten Schluss anhängen. Man setzt ja auch der Venus von Milo keine neuen Arme an. Ich wollte ebenso unabhängig agieren wie Maunder und mir die sagenumwobene Partitur aneignen, ohne in Ehrfurcht zu erstarren. Zweitens wollte ich keine pragmatischen Lösungen derart, dass man, wenn man schon vier Solisten für das Konzert engagiert hat, ihnen auch genug zu singen gibt und zum Beispiel Süssmayrs *Benedictus* anhängt. Drittens habe ich mir die Freiheit genommen, einige Instrumentalstimmen auszuschreiben, die Mozart nur angedeutet hat, etwa die der Trompeten im *Dies Irae* oder der Posaunen im *Domine Jesu Christe*.

Ohne die Freiheit des Interpreten, sich ein Werk anzueignen, kann ich nicht musizieren. Ich finde es unvorstellbar, dass irgendwer zu irgendeinem Zeitpunkt festlegt, wie kommende Generationen ein Werk zu spielen haben. Ich komme von der Barockmusik, habe mich jahrelang mit den unterschiedlichen Stilen und Ästhetiken Nordeuropas und der mediterranen Welt beschäftigt und wollte mir einfach ohne Scheuklappen meinen eigenen Weg zu jenem Komponisten bahnen, der mich neben Johann Sebastian Bach am meisten beeinflusst hat.

Leonardo García Alarcón

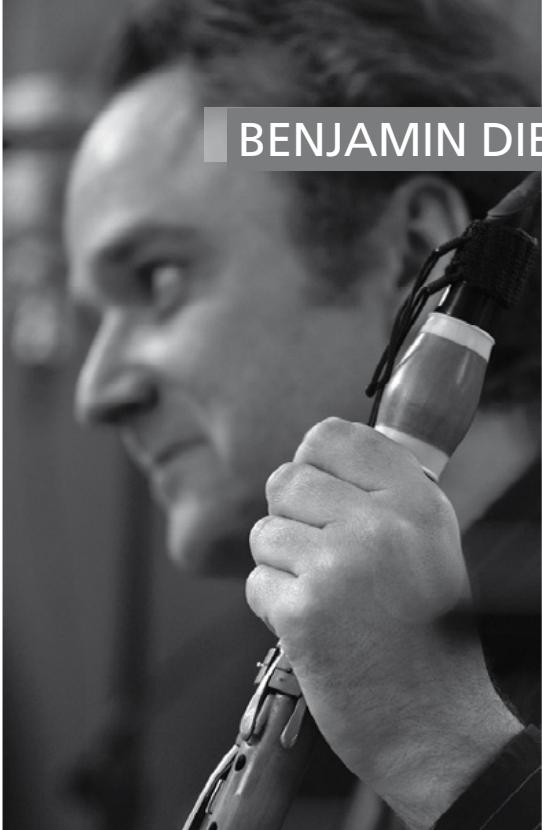
Übersetzung: Boris Kehrmann

Als leidenschaftlicher Stimmenfreund und Musikwissenschaftler beschäftigt sich Leonardo García Alarcón, einer der herausragenden Dirigenten der jungen Generation, intensiv mit den jeweiligen Musikstilen des lateinischen Barock, um sie auf die Musik des Nordens ausstrahlen zu lassen.

Nach seinem Klavierstudium in Argentinien ließ er sich 1997 in Europa nieder, um sich vor allem am Centre de Musique Ancienne de Genève an der Orgel und am Cembalo zu perfektionieren. 2005 gründete er die Cappella Mediterranea, um Werke wie Falvettis im September 2010 in Ambronay ausgegrabenem *Diluvio universale* wieder ans Licht zu holen. 2008 begann eine enge Zusammenarbeit mit Anne Sofie von Otter, deren Recital-Programm «Von Monteverdi bis Händel» das Ensemble 2011 nach Ambronay, Paris und London führte.

Seit 2010 wirkt Alarcón drei Jahre lang als Residenz-Künstler am Centre culturel de rencontre d'Ambronay. Gleichzeitig ist er Künstlerischer Leiter und Chefdirigent des Chœur de Chambre de Namur. Als leidenschaftlicher Musikvermittler unterrichtet er auch junge Musiker: So studierte er 2012 mit der Académie baroque européenne du CCR d'Ambronay Rossinis Oper *La cambiale di matrimonio* ein. 2013 wird dort Monteverdis *Orfeo* folgen.

Bei Ambronay Éditions legte Leonardo García Alarcón bisher CDs mit Werken von Peter Phillips, Barbara Strozzi, Purcells *Dido & Aeneas*, Händels *Judas Maccabaeus*, Vivaldis *Vespro a San Marco*, Falvettis *// diluvio universale*, Bach *Drama* und das Projekt *Piazzolla-Monteverdi* vor. Seine Aufnahmen erhielten renommierte Auszeichnungen wie unter anderem **** du *Monde de la Musique*, ***** de *Diapason*, *fffff* de *Télérama*, Choc de *Classica*, Mezzo M, den Supersonic Award von *Pizzicato* und eine Finalrunden-Nomination bei den Midem Classical Awards 2009. Die Jury der Internationalen Musikpresse zeichnete ihn 2012 mit dem Prix Antoine Livio für seine künstlerische Originalität und sein Gesamtwerk aus.



BENJAMIN DIELTJENS - BASSETKLARINETTE

Seit seinem Studium bei Henri De Roeck am Koninklijk Conservatorium Brüssel und Wolfgang Meyer (Aufbaustudium) ist Benjamin Dieltjens als Kammermusiker, Solo-Klarinettist in verschiedenen Sinfonieorchestern und Solist zu hören. Neben seiner Arbeit als Solo-Klarinettist des Württembergischen Kammerorchesters Heilbronn (bis 1998) und des Orchestre Philharmonique des Flandres gastierte er auf internationalen Festivals. Das Amsterdamer Concertgebouw, das Orchestre des Champs-Elysées und die Akademie für Alte Musik Berlin gehören zu seinen ständigen Partnern. Kammermusik des 20. Jahrhundert spielt er mit dem von ihm mitbegründeten Ensemble Het Collectief, zeitgenössische Musik mit dem ICTUS-Ensemble, mit denen beiden er regelmäßig auf Tournee geht. Auf dem Gebiet der Alten Musik arbeitet er mit den Ensembles Octophoros, Il Fondamento, Il Gardellino und Explorations zusammen. Benjamin Dieltjens ist Professor für Klarinette am Koninklijk Conservatorium Brüssel.

LUCY HALL - SOPRAN

Die englische Sopranistin Lucy Hall erwarb an der Londoner Guildhall School of Music and Drama ihr Konzertdiplom und räumte dort zahlreiche Preise ab. Studiert hat sie bei Prof. Susan McCulloch. Heute wird sie von Yvonne Kenny betreut. Vor allem im Mozart-Fach ist sie ein gefragter Gast auf Konzertpodium und Bühne. So war sie unter anderem am Grand Théâtre du Luxembourg, beim Festival d'Aix-en-Provence, in der Londoner Barbican und Fairfield Hall zu erleben. An der Opéra de Toulon verkörpert sie demnächst Sandrina in Mozarts *Finta giardiniera*, auf einer Israel-Tournee mit der Israel Camerata Michal in Händels *Saul*.

ANGÉLIQUE NOLDUS - MEZZOSOPRAN

33



Die belgische Mezzosopranistin singt auf den größten Bühnen und Konzertpodien der Welt ein weit gespanntes Repertoire vom Barock, über Mozart, mit dem sie debütierte, Rossini, Verdi, Wagner, Janáček und Strauss bis zu Uraufführungen, wie jüngst Benoît Merniers *Frühlings Erwachen*. Als Opernsängerin war sie unter anderem an der Opéra national de Paris, der Brüsseler Monnaie, den Opernhäusern von Straßburg, Nancy und Lyon sowie an der New Yorker Met zu hören.

HUI JIN - TENOR

Der chinesische Tenor Hui Jin wurde bei Barbara Bonney am renommierten Salzburger Mozarteum ausgebildet und gewann zahlreiche internationale Preise. Sein Repertoire umfasst Werke von Donizetti, Mozart, Rossini und anderen. 2012 war er die Zweitbesetzung für die Partie des Mao in John Adams' Oper *Nixon in China* am Pariser Châtelet.

JOSEF WAGNER - BASS-BARITON

Der 1975 geborene Österreicher studierte unter anderem bei den Professoren Kurt Equiluz, Robert Holl, Paul Esswood, Walter Berry, Christa Ludwig und Wicus Slabbert in Wien. Er gehört dem Ensemble der Wiener Volksoper an und gastiert darüber hinaus auf renommierten Konzertpodien der ganzen Welt. Sein Konzertrepertoire unter Dirigenten wie Ton Koopman, Dennis Russell Davies und Nikolaus Harnoncourt erstreckt sich vom Barock bis zur Gegenwart.



CHŒUR DE CHAMBRE DE NAMUR

Der Kammerchor von Namur hat es sich seit seiner Gründung 1987 zur Aufgabe gemacht, das musikalische Erbe seiner Heimatregion zu pflegen. Damit wurde er zu den namhaftesten Festivals Europas eingeladen. Dirigenten wie Jean Tubéry, Marc Minkowski, Pierre Cao, Jean-Claude Malgoire, Sigiswald Kuijken, Philippe Herreweghe, Jordi Savall, Guy Van Waas und Christophe Rousset andere haben mit ihm gearbeitet. Seine Diskographie umfasst ca. 30 von der internationalen Kritik gefeierte Aufnahmen (meist bei Ricercar erschienen), die Victoires de la Musique Classique, den Choc du *Monde de la Musique*, Diapason d'Or, Joker de *Crescendo*, 10 de *Classica-Répertoire*, Prix Caecilia und andere Auszeichnungen erhielten. Außerdem wurden ihm 2003 der Grand Prix de l'Académie Charles Cros, 2006 der Prix Liliane Bettencourt, 2007 und 2012 der Octave de la Musique in der Kategorie «Klassik» verliehen. Seit Januar 2010 leitet Leonardo García Alarcón seine Geschicke. www.cavema.be

NEW CENTURY BAROQUE

Das Ensemble ging 2009 aus dem European Union Baroque Orchestra hervor und vereint Musiker aus elf Nationen. Seine Mitglieder wurden innerhalb eines alle Teilnehmer begeisternden EUBO-Proben- und Tournee-Jahres von Lars Ulrich Mortensen, Petra Müllejans, Chiara Banchini und Edward Higginbottom in verschiedene Stile eingeführt und traten anschließend auf renommierten Konzertpodien von der Sofia Concert Hall in Bulgarien über die Casa da Música de Porto bis zum Amsterdamer Concertgebouw sowie bei Festivals quer durch ganz Europa auf. Mit dieser Erfahrung im Rücken beschlossen sie, das Wagnis einzugehen, ein dauerhaftes professionelles Barockorchester zu gründen.

New Century Baroque wurde 2011 zum Residenzorchester im Rahmen der Résidences Jeunes Ensembles du CCR d'Ambronay gekürt. Dort hat es den Abend *Chaos & Order* entwickelt, der beim Festival d'Ambronay 2011 seine Premiere feierte. Aus dem Wunsch heraus, die Zusammenarbeit fortzusetzen, wurde die Residenz 2012 verlängert. www.newcenturybaroque.com

Übersetzung: Boris Kehrmann

WOLFGANG AMADEUS MOZART – REQUIEM

[4] Introitus : Requiem aeternam

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

Donne-leur, Seigneur, le repos
éternel,
et que la lumière brille sur eux à
jamais.
Nous te louons, Seigneur, dans Sion,
et élevons nos vœux dans Jérusalem.
Écoute ma prière.
Toute chair vient à toi.
Donne-leur, Seigneur, le repos
éternel,
et que la lumière brille sur eux à
jamais.

Eternal rest give unto them, O Lord,
and let perpetual light shine upon
them.
A hymn, O God, becomes thee in
Zion
and a vow shall be paid to thee in
Jerusalem.
Hear my prayer;
all flesh shall come before thee.
Eternal rest give unto them, O Lord,
and let perpetual light shine upon
them.

[5] Kyrie eleison

Kyrie eleison.
Christe eleison.

Seigneur, aie pitié.
Christ, aie pitié.

Lord, have mercy.
Christ, have mercy.

[6] Dies irae

Dies irae, dies illa
solvet saeculum in favilla,
teste David cum Sibylla.
Quantus tremor est futurus
quando judex est venturus
cuncta stricte discussurus.

Jour de colère, jour qui
réduira le monde en cendres,
David l'annonce et la Sibylle.
Quel effroi s'apprête,
lorsque le Juge paraîtra
pour rendre un strict arrêt.

The day of wrath, that day
will dissolve the world in ashes
as David prophesied with the Sibyl.
What dread there will be
when the Judge shall come
to examine all things with rigour!

[7] Tuba mirum

Tuba mirum spargens sonum
per sepulcra regionum
coget omnes ante thronum.
Mors stupebit et natura
cum resurget creatura
judicanti responsura.
Liber scriptus proferetur
in quo totum continetur,
unde mundus judicetur.
Judex ergo cum sedebit
quidquid latet apparebit,
nil inultum remanebit.
Quid sum miser tunc dicturus,
quem patronum rogaturus
cum vix justus sit securus?

La trompette au son prodigieux,
sur tous les sépulcres de la Terre,
rassemble tous devant le trône.
Mort et nature sont frappées de
stupeur,
quand toute la création reprend vie,
pour répondre à son Juge.
Voici que s'ouvre le livre
où tout est contenu,
d'où viendra le jugement du Monde.
Quand le Juge donc siégera,
tout ce qui est caché viendra au jour,
rien ne restera impuni.
Que dirai-je alors, moi, misérable ?
Qui me protègera,
si même le juste est inquiété ?

The trumpet, diffusing a wondrous
sound
through the tombs of every region,
will summon all before the throne.
Death and nature shall stand amazed
when creation rises again
to answer to the Judge.
A written book will be brought forth,
that contains everything
for which the world shall be judged.
When therefore the Judge takes
his seat,
whatever is hidden shall be made
manifest:
nothing will remain unpunished.
What am I, wretch, then to say,
what advocate ask to plead for me,
when scarcely the righteous shall
be safe?

[8] Rex tremendae majestatis

Rex tremendae majestatis,
qui salvandos salvas gratis,
salva me, fons pietatis.

Roi de redoutable majesté,
qui pardonne tes élus par pure bonté,
sauve-moi, source de piété.

King of awful majesty,
who freely savest the redeemed,
save me, O Fount of pity.

[9] Recordare, Jesu pie

Recordare, Jesu pie,
quod sum causa tuae viae,
ne me perdas illa die.
Quaerens me sedisti lassus,
redemisti crucem passus,

Souviens-toi, ô doux Jésus,
que pour moi tu vécus ;
ne me rejette pas en ce jour.
À me chercher, tu t'épuisas ;
à me racheter, tu te crucifias ;

Remember, merciful Jesus,
that I am the cause of thy journey,
lest thou destroy me on that day.
Seeking me, thou didst sit down
weary;

tantus labor non sit cassus.
Juste judex ultiōnis
donum fac remissionis
ante diem rationis.
Ingemisco tamquam reus,
culpa rubet vultus meus,
supplicanti parce, Deus.
Qui Mariam absolvisti
et latronem exaudisti,
mihi quoque spem dedisti.
Preces meae non sunt dignae,
sed tu bonus fac benigne,
ne perenni cremer igne.
Inter oves locum praesta,
et ab hoedis me sequestra,
statuens in parte dextra.

est-ce en vain que tu as souffert ?
Juge à la juste sentence,
fais-moi la grâce du pardon
avant le jour de la reddition.
Je gémis comme l'accusé ;
mon péché rougit ma face,
épargne, ô Dieu, celui qui t'imploré.
Toi qui pardonnas à Madeleine,
et qui exauças le larron,
à moi aussi, rends l'espérance.
Mes prières sont sans mérites,
mais toi, le miséricordieux, accorde-
moi ta miséricorde ;
ne me laisse pas brûler au feu
éternel.
Place-moi parmi tes brebis,
retire-moi d'entre tes boucs,
établis-moi à ta droite.

thou didst redeem me by suffering
the Cross:
let not such hardship be in vain.
Just Judge of vengeance,
grant me remission
before the day of reckoning.
I groan as one who is guilty;
my face blushes with guilt:
Spare the suppliant, O God.
Thou who didst absolve Mary Magdalene
and didst hear the thief's entreaty,
to me too hast thou given hope.
My prayers are not worthy,
yet thou who art kind, show mercy,
lest I burn in eternal fire.
Grant me a place among the sheep,
and separate me from the goats,
setting me on thy right hand.

37

[10] Confutatis maledictis

Confutatis maledictis,
flammis acribus addictis,
voca me cum benedictis.
Oro supplex et acclinis,
cor contritum quasi cinis:
gere curam mei finis.

Les maudits confondus,
jetés aux flammes dévorantes :
appelle-moi parmi tes bienheureux.
Je t'invoque, prosterné,
le cœur contrit réduit en cendres :
aide-moi en ma fin.

When the accursed have been
confounded,
and consigned to the searing flames,
call me with the blessed.
I pray, kneeling in supplication,
my heart as contrite as ashes:
take my fate into thy care.

[11] Lacrimosa dies illa

Lacrimosa dies illa
qua resurget ex favilla
judicandus homo reus:

Jour de larmes, jour
qui verra revivre de sa cendre
l'Homme, ce coupable en jugement.

Full of weeping will be that day
when from the ashes shall rise again
guilty man to be judged:

huic ergo parce, Deus.
Pie Jesu Domine
dona eis requiem.
Amen.

Pardonne-lui, ô Dieu,
Ô doux Seigneur Jésus,
donne-lui le repos.
Amen.

therefore spare this one, O God.
Merciful Lord Jesus,
grant them rest.
Amen.

[13] Domine Jesu Christe

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

Seigneur Jésus-Christ, roi de gloire,
délivre les âmes de tous les fidèles
défunts
des peines de l'enfer
et de l'abîme.
Délivre-les de la gueule du lion ;
que l'enfer ne les engloutisse pas,
qu'elles ne sombrent pas dans les
ténèbres ;
mais que saint Michel, ton porte-
étendard,
les conduise vers la sainte lumière
que tu promis jadis à Abraham et à
sa postérité.

O Lord Jesus Christ, King of glory,
deliver the souls of all the faithful
departed
from the pains of hell
and the bottomless pit:
deliver them from the jaws of the
lion,
lest hell engulf them,
lest they be plunged into darkness:
but let the holy standard-bearer
Michael
lead them into the holy light,
as once thou promised to Abraham
and to his seed.

[14] Versus : Hostias et preces

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 prières,
ce sacrifice de louanges :
reçois-les pour les âmes
dont nous faisons aujourd'hui
mémoire ;
fais-les passer, Seigneur,
de la mort à la vie
que tu promis jadis à Abraham
et à sa postérité.

Lord, in praise, we offer thee
sacrifices and prayers:
accept them on behalf of those
whom we remember this day:
Lord, make them pass from death
to life,
as once thou promised to Abraham
and to his seed.

[15] Communio : Lux aeterna cum sanctis tuis

39

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

Que la lumière brille sur eux,
Seigneur,
avec tes saints à jamais,
car tu es miséricordieux.
Donne-leur, Seigneur, le repos
éternel,
et que la lumière brille sur eux à
jamais.
Avec tes saints à jamais,
car tu es miséricordieux.

Let light eternal shine on them,
O Lord,
with thy saints forever, for thou art
merciful.
Grant them eternal rest, O Lord,
and let perpetual light shine on them
with thy saints forever, for thou art
merciful.

Translation: Charles Johnston (6-11)





Le Centre culturel de rencontre d'Ambronay reçoit le soutien du Conseil général de l'Ain, de la Région Rhône-Alpes et de la Drac Rhône-Alpes.

Ce disque a été réalisé avec l'aide de la SCPP.

New Century Baroque a participé à cet enregistrement dans le cadre des Résidences Jeunes Ensembles, dispositif de l'Académie baroque européenne d'Ambronay. L'Académie baroque européenne d'Ambronay est ambassadeur culturel de l'Union européenne. Ce projet a été financé avec le soutien de la Commission européenne. www.newcenturybaroque.com

Le Chœur de Chambre de Namur bénéficie du soutien de la Fédération Wallonie-Bruxelles (Direction générale de la Culture, Secteur de la Musique), ainsi que de la Loterie Nationale, de la Ville et de la Province de Namur. www.cavema.be

Le Chœur de Chambre de Namur et son chef, Leonardo García Alarcón, désirent dédier leur prestation à la mémoire de M. Bernard Dekaise, administrateur du CAV&MA, brillant musicien et grand humaniste.

Director Alain Brunet

Label Manager Isabelle Battioni

Editorial assistant Charlotte Lair de la Motte

Clarinet Concerto recording Espace culturel C.J. Bonnet, Jujurieux, Ain, France — 22nd-26th Apr. 2012

Requiem recording Salle des fêtes, Bourg-en-Bresse, Ain, France — 28th Sept.- 2nd Oct. 2012

Recording Producer Jean-Daniel Noir – www.folia.ch

Cover photograph & design Benoît Pelletier, Diabolus — www.diabolus.fr

Booklet graphic design Sérgolaine Pertriaux, myBeautiful, Lyon — www.mybeautiful.fr

Booklet photo credits Bertrand Pichène

Printers Pozzoli, Italy

© & © 2013 Centre culturel de rencontre d'Ambronay, 01500 Ambronay, France —www.ambronay.org

Made in Europe

Tous droits du producteur phonographique et du propriétaire de l'œuvre enregistrée réservés. Sauf autorisation, la duplication, la location, le prêt, l'utilisation de ce disque pour exécution publique et radiodiffusion sont interdits.

All rights of the producer and of the owner of the work reproduced reserved. Unauthorized copying, hiring, lending, public performance and broadcasting of this record prohibited.

