



W.A. MOZART (1756 - 1791)

Requiem

K.626

[conclu par **Sigismund Neukomm** 1778-1858]

Hjordis Thébault, soprano

Gemma Coma-Alabert, mezzo soprano

Simon Edwards, ténor

Alain Buet, baryton - basse

Kantorei Saarlouis

Chef des chœurs, Joachim Fontaine

La Grande Écurie et la Chambre du Roy

Jean-Claude Malgoire

Une fin possible au Requiem de Mozart retrouvée au Brésil ? La belle histoire ... pour enjoliver les péripéties d'une partition que l'on croyait inachevée. Mais, pour tous ceux qui suivent de près les chasses au trésors musicaux menées par les Chemins du Baroque, cette découverte étonne, ravit, avive la curiosité, mais ne surprend pas vraiment, tant nous sommes maintenant familiers de l'efflorescence musicale du continent sud-américain, aux 17ème et 18ème siècles. Ce Sigismund Neukomm qui a osé « conclure » une des œuvres les plus célèbres de l'histoire de la musique n'est ni un tâcheron, ni un inconnu. Le chef, Jean-Claude Malgoire, qui se risque aujourd'hui à enregistrer cette version n'est ni un fanfaron, ni un ingénu. Ce Requiem, il l'a dirigé plus de cent fois ! Mais, à la vue de ce *Libera me* composé en 1819, à Rio, et accompagné de précieuses annotations de Sigismund Neukomm sur l'art d'interpréter Mozart, le chef, non seulement ne reste plus sur sa faim de fin, mais s'oblige à « *un véritable lavage de cerveau* » pour reconsidérer l'œuvre toute entière, dont le très délicat choix des tempi. Osons à notre tour une écoute sans à priori et tout aussi radicale ! Car, au-delà de cette captivante aventure à laquelle Téléràma s'est associée d'emblée, il existe bel et bien une base musicologique solide qui renouvelle l'éclairage sur une des œuvres les plus bouleversantes au monde, écrite jusque là à trois mains. Maintenant, à quatre mains ?



Requiem

1	I – REQUIEM ET KYRIE	<i>Requiem aeternam</i>	6'26
2	II – SEQUENCE	1. <i>Dies irae</i>	1'53
3		2. <i>Tuba mirum</i>	1'09
4		3. <i>Liber scriptus</i>	0'44
5		4. <i>Quid sum miser</i>	1'14
6		5. <i>Rex tremendae</i>	1'46
7		6. <i>Recordare</i>	2'52
8		7. <i>Ingemisco tamquam</i>	2'33
9		8. <i>Confutatis</i>	2'25
10		9. <i>Lacrymosa</i>	2'29
11	III – OFFERTOIRE	<i>Domine Jesu</i>	6'34
12	IV – SANCTUS	<i>Sanctus</i>	5'53
13	V – AGNUS DEI	<i>Agnus Dei</i>	3'11
14	VI – LUX AETERNA	<i>Lux aeterna</i>	4'36
15	VII – LIBERA ME	<i>Libera me</i>	8'13
		> minutage total :	51'09



Hjordis Thébault



Gemma Coma-Alabert



Simon Edwards



Alain Buet

Kantorei Saarlouis

Chef des chœurs, Joachim Fontaine

Sopranos

Sunhild Euler-Eisenbarth, Adelheid Fontaine, Astrid Krächan, Mirjam Maas,
Natalie Schmidt, Stefanie Schnapka, Nicole Sehn , Sabine Speicher, Karin Weiter

Altos

Barbara Burkel, Christina Reiche, Hildegard Eisenhut, Sonja Sobczak,
Anke Hoffmann, Anette Huhnstock, Wilma van der Meer, Barbara Oester,
Eva Schimrigk, Ute Strauß, Astrid Wagner

Ténors

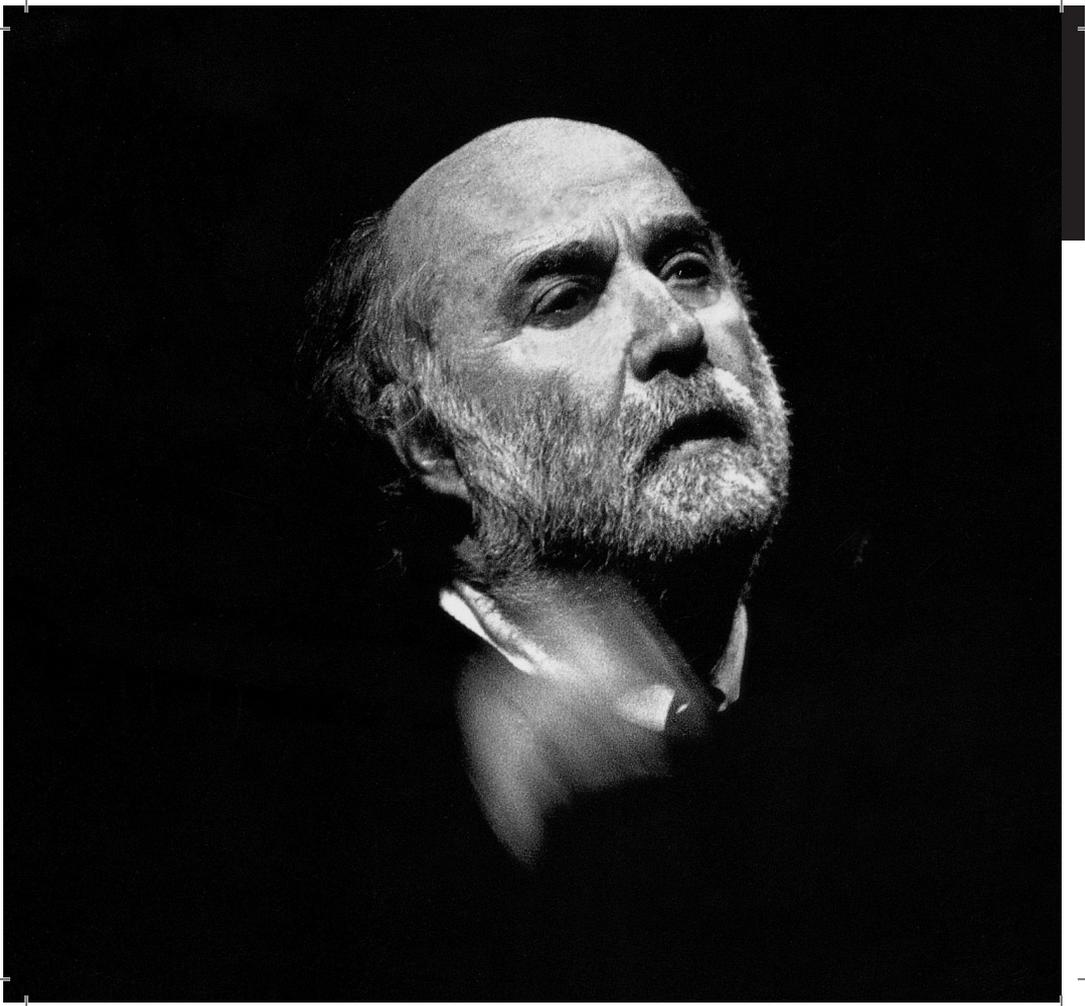
David Barry, Heiko Garvs-Burkhardt, Andreas Hoffmann, Hans van der Meer,
Georges Reichrath, Arthur Sehn

Basses

Clément Bastian, Harald Eisenlauer, Jochen Folz, Joachim Fontaine, Christoph Gergen
Heiner Kollatz, Rosch Mirkes, Markus Waldura

La Grande Écurie et la Chambre du Roy

<i>Premier violon</i>	Philippe Couvert
<i>Violons I</i>	Ariane Dellenbach, Hélène Lacroix, Florence Malgoire Sandrine Naudy, Alain Pegeot, Franck Pichon, Alain Viau
<i>Violons II</i>	Bernadette Charbonnier, Emmanuelle Barré, Maximilienne Carravassilis, François Gasnier, Sophie Martin, Guya Martinini
<i>Violoncelles</i>	Eléna Andreyev Marion Middenway, Dominique Dujardin, Nicolas Crjanski
<i>Contrebasses</i>	Luc Devanne, Michael Greenberg
<i>Cors de Basset</i>	Gilles Thomé, Raphael Vuillard
<i>Bassons</i>	François Charruyer, Nicolas André
<i>Trompettes</i>	Jean-Baptiste Lapierre, Jean-Luc Machicot
<i>Trombones</i>	Julien Lucchi Guy Duverget, Guy Genestier
<i>Timbales</i>	Guillaume Blaise
<i>Orgue</i>	Laurent Stewart



LE MANUSCRIT DE RIO : Nouvelle clé d'interprétation du Requiem de Mozart.

Par Jean Claude Malgoire

Même si on sait que le procédé de reprise d'une fugue était habituel à Mozart dans ses œuvres sacrées inachevées (schéma également utilisé dans sa Messe en ut mineur) et en tenant compte des conditions très particulières dans lesquelles a pu être composé le *Requiem*, j'ai beau avoir dirigé plus de cent fois cette œuvre au cours de ma carrière, je dois avouer que je me suis toujours senti un peu frustré par sa fin. On a beau savoir que Constance aurait indiqué à Süssmayer que Mozart souhaitait que soit reprise la fugue du *Kyrie*, je suis toujours resté sur ma faim avec ce long développement débouchant sur les deux seules mesures du *Quia pius es*; après une œuvre aussi monumentale...

Ici, on en est évidemment réduit aux suppositions : Süssmayer et Eybler ne pouvaient pas ignorer qu'il manquait les versets du *Libera me*, mais pressée par le temps, Constance avait tant besoin de vendre à différents amateurs et éditeurs les derniers manuscrits de Mozart (dont le *Requiem*, le concerto pour clarinette et la messe en ut), que ce n'était sans doute guère le moment de figoler. Alors, évidemment, il est toujours possible de se souvenir que, lors d'exécutions strictement liturgiques, trois « moments » d'un requiem - le *Graduale*, le *Tractus* et le *Libera me*, *Domine* étaient chantés en plain-chant ; mais justement, le *Requiem* de Mozart n'était pas destiné à un tel usage et donc, cet argument ne résiste guère à l'analyse.

Il faut bien avoir à l'esprit, en effet, que le déroulement d'un requiem est fonction du cadre de son exécution. Il faut distinguer celui qui est chanté pendant la messe des morts et dont la fin, qui est toujours le moment le plus intense et émouvant à l'issue d'un office de funérailles, est l'absoute, accompagnée de la lecture ou du chant du *Libera me* en simple plain-chant, de celui exécuté comme une pièce de concert ou au cours d'une messe anniversaire à la mémoire d'un ou de plusieurs défunts. Or, en l'occurrence, celui de Mozart fut écrit pour cette dernière circonstance et non pour s'inscrire dans une quelconque liturgie. C'est également dans ce cadre qu'il sera donné à Rio de Janeiro, en décembre 1819, au cours d'une telle cérémonie d'hommage aux musiciens décédés dans l'année, motivant l'intervention de Sigismund Neukomm, soucieux d'apporter une conclusion musicale et liturgique à l'œuvre de Mozart.

Outre le fait que la musique de Neukomm vaut bien celle de Süssmayer, le manuscrit de Rio présente à mes yeux d'autres qualités et nous vaut quelques surprises susceptibles d'intéresser aussi bien l'interprète, que le musicologue.

La première, provient de ce que l'on pourrait appeler la révélation d'une tradition d'interprétation. Dans la relation qu'il fait de la cérémonie de Rio (cf le texte d'Alain Pacquier) et à propos des « Nocturnes » de David Perez qui précédaient le *Requiem* de Mozart, Sigismund Neukomm glisse au passage cette notation intéressante : « *Pour plusieurs chœurs, le mouvement devint trop rapide, ce que l'on observe couramment dans l'exécution des œuvres de ce maître. Il paraît que l'on a perdu la tradition de cette œuvre* ». Ce qui nous renvoie immédiatement à la deuxième annexe de son manuscrit dont l'intérêt est très grand. En effet, Neukomm y a indiqué avec précision le tempo des pièces de son *Libera me*, ce qui était alors devenu possible grâce au métronome de Maelzel tout juste mis au point et breveté depuis 1816 (on sait que Beethoven connaissait parfaitement ce bricoleur de génie, inventeur d'automates en tous genres mais aussi d'appareils auditifs dont le compositeur avait grand besoin. C'est en pensant à Maelzel et à son talent que Beethoven écrira le deuxième mouvement de sa huitième symphonie). Grâce au précieux métronome, Neukomm précise donc les tempi des pièces de son *Libera me* ; celles qu'il a lui-même écrites comme celles qu'il a reprises dans le *Requiem* de Mozart. Tout porte à croire qu'il a entendu dans sa jeunesse l'œuvre à Vienne. Avec lui nous tenons un témoin « auditif » capable d'indiquer le tempo approximatif des versets *Dies illa et Requiem* de Mozart. Ce document nous fournit donc un témoignage quasi direct des habitudes d'exécution de l'époque.

Il convient maintenant d'examiner cette partition du *Libera me* et d'en déchiffrer aussi bien le déroulement, que sa fidélité à l'esprit comme à la lettre, du *Requiem* de Mozart.

Le manuscrit de Rio révèle que l'intervention musicale de Sigismund Neukomm s'est plus particulièrement attachée aux premiers et derniers versets du *Libera me* :

*Libera me, Domine, de morte aeterna,
in die illa tremenda :
quando caeli movendi sunt et terra ;
Dum veneris judicare saeculum per ignem.
Tremens factus sum ego et timeo*

Les versets suivants ne sont pas traités par le compositeur qui reprend le texte liturgique sur les deux dernières strophes en citant Mozart et en se contentant d'organiser le texte et la musique du *Requiem*. L'ensemble est écrit dans un style et un contexte harmonique qui sont bien ceux de Mozart et non selon les canons esthétiques qui prévalaient vingt-cinq ans après sa disparition; au point de retrouver des procédés d'écriture directement inspirés de certains passages du 20^e Concerto pour piano ou de l'ouverture de Don Giovanni. À comparer le *Libera me* aux autres œuvres de musique sacrée écrites par Neukomm tout au long de son séjour brésilien, on voit bien quel « retour en arrière » il lui fallut opérer pour se retrouver ainsi dans l'esprit musical qui prévalait à Vienne et à Salzbourg, alors qu'il n'était encore que le jeune élève de Michael Haydn !

C'est une même fidélité qui prévaut pour l'instrumentation. Celle indiquée par Neukomm suit textuellement l'instrumentation du *Requiem* de Mozart c'est à dire : les cordes, deux cors de basset, deux trompettes, deux bassons, trois trombones et les timbales.

Mais le manuscrit du *Libera me* de Neukomm réserve encore quelques surprises, il comprend deux annexes. La première propose une nouvelle instrumentation : le compositeur ajoute deux parties de cors, deux parties de flûtes, et deux de hautbois , ce qui peut être qualifié de « remplissage » harmonique. On peut émettre deux hypothèses : ceci aurait pu, en l'absence d'orgue lors d'une exécution, enrichir l'harmonie, ou bien alors le maître de la chapelle royale de Rio, Nunes Garcia, souhaitait utiliser la totalité de son orchestre. Dans tous les cas ces parties sont *ad libitum*.

Si l'instrumentation préconisée par Mozart dans le *Requiem* paraît insolite aujourd'hui encore, elle renvoie cependant à la formation de la colonne harmonique maçonnique, autrement dit l'orchestre d'instruments à vent qui jouait lors des grandes tenues rituelles. Ce n'était pas spécifique aux tenues viennoises, on retrouve ce type de formation à Prague et à Paris à la même période. Quant au Brésil, on sait l'importance qu'y eut la franc maçonnerie à l'époque du Siècle des Lumières. Il était donc tout naturel que Neukomm, franc- maçon lui aussi, utilise la même nomenclature pour son rajout *Libera me*, donnant par ailleurs à José Mauricio Nunes Garcia la possibilité d'enrichir l'harmonie par des instruments symphoniques plus traditionnels. Sur le manuscrit de Neukomm on constate en effet qu'il utilise la même nomenclature que Mozart : Cors de basset, bassons, trompettes, trombones. Le compositeur respecte à la lettre la partition de Mozart. Dans les parties proposées en annexe, il n'y a aucune ligne mélodique, elles permettent simplement de renforcer éventuellement l'orchestre et de sortir de la rigueur de la colonne maçonnique. Pour cet enregistrement nous avons choisi de rester fidèles à la couleur générale du *Requiem*.

Cette découverte d'une possible alternative de conclusion du *Requiem* de Mozart représente beaucoup plus à mes yeux qu'un discret ajout. D'abord, parce que l'on y voit très clairement un compositeur - cette fois bien identifié - s'inscrire à son tour dans ce processus compositionnel collectif qui fait du *Requiem* une œuvre troublante et unique. Ensuite, parce que le contexte de ce geste est fascinant et résonne déjà comme un symbole. Mozart, pour la première fois sur le sol du nouveau monde, c'est le premier pas vers son universalité (il faudra encore attendre quelques années avant que Da Ponte ne tente de faire entendre Don Giovanni au nord du Continent américain). Enfin, le manuscrit de Rio, tant dans sa structure musicale principale que par ses annexes, nous donne de nouvelles clés pour l'interprétation et la compréhension de ce chef-d'œuvre. Bienvenue dans cette belle histoire, Sigismund Neukomm !

Jean-Claude Malgoire, octobre 2005

83. Cette messe que du Libera (par lequel
l'église romaine termine le service pour
les trépassés) a été composée pour faire
suite au Requiem de Mozart, lors de
l'exécution de ce chef d'oeuvre immortel
en l'église de la confrérie de Sainte Cécile
à Rio de Janeiro.

(S. 7692 (3))

"Cette musique du Libera par lequel l'église romaine termine le service pour les trépassés a été composée pour faire suite au Requiem de Mozart lors de l'exécution de ce chef d'oeuvre immortel en l'église de la confrérie de Sainte Cécile à Rio de Janeiro."

19 DÉCEMBRE 1819

UN CERTAIN MOZART, À RIO DE JANEIRO

La houle gonflait les vagues de l'Océan lorsque, en cette matinée du 22 janvier 1808, apparurent au large de Bahia les voiles de l'armada royale, composée de huit vaisseaux de ligne, trois frégates, quatre bricks et deux goélettes. Dans les derniers jours de novembre, à Belém, on avait embarqué à la hâte les trésors d'art, les livres, les meubles, les vêtements qui appartenaient à la Couronne et à tous les membres de la cour qui la suivaient. En plus de la famille royale, trois ministres, d'innombrables membres de la haute noblesse portugaise, du clergé, de l'administration royale allaient débarquer au Brésil, fuyant les troupes de Junot, mais sauvegardant la souveraineté des Bragance et l'indépendance de leur peuple. Les historiens estiment généralement à 15.000 personnes le nombre de tous ceux qui, à partir de cette date et pendant les années suivantes, prendraient ainsi le chemin de l'exil. Il est très significatif que, dans cette débâcle, Dom João VI ait eu le souci d'emporter avec lui sa bibliothèque personnelle, riche de 60.000 volumes, symbole du vif intérêt que ce monarque portait aux choses de l'esprit ainsi qu'à la création artistique.

Il nous est difficile d'imaginer aujourd'hui l'impact d'une telle intrusion, dans la vie de cet immense pays où le développement des arts venait déjà de connaître l'extraordinaire floraison créatrice du Minas Gerais et allait désormais se nourrir des chefs d'œuvre de Joseph Haydn et de Wolfgang Amadeus Mozart. C'est ainsi que « La Création » y sera donnée à deux reprises (en 1819 et 1821) et le Requiem de Mozart, également en 1819, sans doute pour la première fois sur le sol américain, non sans réserver une surprise de taille aux musicologues qui tentent aujourd'hui d'imaginer ce que fut ce moment historique ; celle d'une conclusion inattendue.

“Cette musique du Libera par lequel l'église romaine termine le service pour les trépassés a été composée pour faire suite au Requiem de Mozart lors de l'exécution de ce chef d'œuvre immortel en l'église de la confrérie de Sainte Cécile à Rio de Janeiro.”

Lorsqu'il rédige ces lignes, le 24 janvier 1821, au pied de la page de garde de la partition du *Libera me Domine*, Sigismund Ritter Von Neukomm est à la veille de son retour vers la France où il séjournera désormais jusqu'à sa mort, en 1858. Il vient de passer cinq longues années à Rio ; et le soin qu'il apporte alors à mettre en ordre ses affaires, à classer l'ensemble des écrits rédigés tout au long de ce séjour carioca, vaudra à ce manuscrit d'être ensuite déposé dans les archives de l'église de la confrérie de Sainte Cécile (transférées plus tard aux archives de la Curie Métropolitaine de Rio puis à la Bibliothèque Nationale). Il

y demeurera oublié de tous jusqu'à la fin du XXème siècle, non loin du lieu où, le 19 décembre 1819, avaient résonné les sublimes accents du Requiem de Mozart, ainsi « augmenté » et conclu par ce *Libera me, Domine*, faisant de Neukomm le quatrième artisan de l'écriture du Requiem après Mozart, Eybler et Süssmayr.

C'est l'histoire extraordinaire de la trajectoire de ce chef d'œuvre entre ancien et nouveau monde, puis de sa conclusion, que nous avons voulu raconter ici non sans d'abord vouloir replacer cet acte créateur dans une double perspective. D'abord, celle de la véritable histoire du Requiem de Mozart (pour ce que nous en savons) ; ensuite, celle d'un Brésil colonial dont seule la richesse culturelle, au début du XIXe siècle, peut expliquer une telle assomption de la musique européenne sur le sol du nouveau monde.

LE REQUIEM « DE MOZART » UN LABYRINTHE POUR LES MUSICOLOGUES

Ainsi que le faisaient justement remarquer Jean et Brigitte Massin, aucune œuvre de Mozart n'a longtemps été si glorieusement célèbre que cette œuvre qui n'est pas de lui tout entière ; comme si sa réalité "objective" et quelque peu disparate, avaient été entièrement submergée par les légendes dramatiques qui en accompagnèrent la genèse. Comme si, du mystérieux homme en noir venu lui commander l'œuvre jusqu'à la scène de la dictée par Mozart sur son lit d'agonie de ses dernières volontés musicales, s'était écrite, au-delà du Requiem proprement dit et bien à l'insu de Mozart, une autre œuvre encore plus universelle : le portrait infiniment touchant d'un jeune génie au seuil de l'éternité. À cette dernière, nous ne retrancherons rien : quant au "Requiem"...

Tout commence au cours de l'été 1791, lorsque Mozart reçut une lettre non signée, remise par un messager inconnu qui, en termes flatteurs, lui transmettait cette demande : Mozart consentirait-il à entreprendre la composition d'une Messe des Morts ? À quel prix et dans combien de temps pourrait-il la livrer ? Nous savons désormais que ce messager était l'intendant du comte Walsegg zu Stuppach, accoutumé à ce type de commandes et, ici, désireux de présenter cette œuvre pour sienne, écrite à la mémoire de sa femme.

Sur le conseil de Constance, Mozart accepta cette commande et se mit au travail, composant aussitôt l'*Introit*, ainsi que le *Kyrie* et le début du *Dies Irae*. Mais c'est alors qu'il reçut une demande pressante du Théâtre National de Prague, le chargeant de composer un nouvel opéra destiné, le 6 septembre suivant, à accompagner le couronnement de Léopold II comme roi de Bohême, en remplacement de Salieri qui venait de décliner cette commande.

Moins d'un mois pour écrire cet opéra. Ce sera *La Clemenza di Tito*. Et voici Mozart se préparant à prendre la route de Prague, accompagné de Constance, du clarinettiste Anton Stadler ainsi que de son élève Franz Xaver Süssmayr lorsque, selon le témoignage de Niemetschek, le mystérieux messager se manifesta une

nouvelle fois ; *“Au moment où Mozart montait dans sa voiture avec sa femme, le messager surgit comme une apparition : tirant la femme de Mozart par son manteau, il demanda où en était le Requiem. Mozart s’excusa sur la nécessité de son voyage et l’impossibilité où il était de donner une réponse à l’inconnu ; ce serait d’ailleurs son premier travail dès son retour, et il ne dépendait que de l’inconnu d’attendre jusque là. Le messager se contenta de cette réponse”.*

C’est à partir du retour de Mozart à Vienne, entre 10 et 15 septembre 1791, que vont se multiplier les indices contradictoires qui nourrissent depuis plus de deux siècles le mystère de la composition du Requiem.

Selon le témoignage de Nissen et fidèle à la parole donnée au mystérieux messager, Mozart se mit tout de suite à sa Messe des Morts et y travailla avec un acharnement extraordinaire et un vif intérêt. D’autres témoignages et plus particulièrement une lettre adressée par Mozart à Da Ponte (dont l’authenticité est très douteuse...) vont dans le même sens, construisant cette tradition édifiante d’un compositeur dont les derniers souffles créateurs auraient été consacrés au Requiem, consacrant ainsi de manière émouvante son retour vers Dieu et la religion.

Mais quel crédit leur accorder lorsque l’on sait qu’en fait, la pensée dominante de Mozart comme toute sa capacité de travail allaient vers la *Flûte Enchantée* dont il devait diriger la “première” le 30 septembre suivant, soit deux semaines après son retour à Vienne ! Devant l’immense succès de l’ouvrage, les représentations allaient s’en multiplier jusque vers le 20 novembre, ne lui laissant sans doute que peu de temps à consacrer à l’écriture du Requiem. D’autant plus qu’au lieu de s’atteler avec ferveur à cette tâche, le voici composant coup sur coup le Concerto pour clarinette, ainsi que la cantate maçonnique *“Lasst uns mit geschlungnen Händen”* (Köchel 623^a) que l’on peut donc légitimement considérer comme étant sa dernière œuvre.

La clef de voûte du mystère, c’est évidemment cette fameuse scène évoquée par tant d’écrivains et de cinéastes, d’un Mozart à l’agonie, dictant à Süßmayr ses dernières volontés quant à la composition du Requiem. Qu’elle se soit bel et bien déroulée, rien ne permet d’en douter: d’autant plus que, cette fois, deux témoignages méritent d’être pris en compte. Le premier est celui de Sophie Haibl, la sœur de Constance, qui écrira plus tard: *“Süßmayr était près du lit de Mozart, et sur la couverture se trouvait le fameux Requiem, et Mozart lui expliquait comment, à son avis, il devait le finir après sa mort. Plus précis est le second ; celui de Constance: “Quand il vit la mort s’approcher, il parla à M. Süßmayr et le pria, s’il allait vraiment mourir sans l’avoir achevé, de reprendre la première fugue dans le dernier mouvement”.* Toute la question est de savoir quelle fut la part réelle de Mozart dans la composition du Requiem, celle de Süßmayr... et celle du troisième (et avant dernier...) compositeur associé de fait à l’écriture finale de l’œuvre ; Joseph Eybler. Cet élève pour lequel Mozart nourrissait plus de respect que pour Süßmayr et dont on sait que c’est d’abord à lui que Constance confia la tâche de terminer l’ouvrage, fut effectivement le premier à en orchestrer quelques mouvements, avant de renoncer.

Le manuscrit inachevé de Mozart constitue sans doute la plus remarquable pièce à conviction qui soit, dans la mesure où il permet en principe de vérifier ce qui est de sa main, ce que l'on doit à Eybler et, enfin, le véritable apport de Süssmayr. Mais cela reste encore très théorique, puisque nous ne possédons aucune certitude quant aux fameux conseils qui auraient été donnés de façon orale par Mozart à ce dernier (sinon l'indication relative à la conclusion de l'œuvre, comme nous venons de le voir plus haut). D'autre part, rien n'interdit de penser que Süssmayr ait pu avoir accès après la mort de Mozart à du matériau mozartien retrouvé ultérieurement par Constance. C'est d'ailleurs ce que suggéra le clarinettiste Anton Stadler, lorsqu'il écrivit : *"La veuve m'a dit qu'on avait trouvé sur le pupitre de Mozart après sa mort quelques petits billets portant de la musique, qu'elle remit à M. Süssmayr. Ce que ces billets contenaient et quel usage Süssmayr en fit, elle ne le savait pas"*.

Si le manuscrit n'apporte ainsi aucune certitude, les musicologues ne semblent plus pouvoir disposer que d'une seule arme leur permettant d'attribuer avec une relative clarté la part de chacun dans l'écriture du Requiem: celle de l'évaluation critique. A priori, il devrait être aisé de distinguer la main de Mozart, de celle d'un Süssmayr dont ce que l'on connaît de ses autres œuvres n'incite guère à crier au génie. Mais les "quelques petits billets" évoqués par Stadler sont là – sans doute entre d'autres éléments encore inconnus de nous – pour dicter une prudence d'autant plus indispensable que, comme le faisait remarquer de façon pénétrante le musicologue britannique Richard Maunder, "une évaluation critique juste de la part de Süssmayr dans le Requiem se heurte à un obstacle majeur, la simple accoutumance. Chaque note est devenue si familièrement associée à Mozart que nous ne pouvons plus nous fier à notre jugement quand la musique nous en paraît plate ou gauche".

Quoi qu'il en soit, et malgré toutes les spéculations passées, présentes et à venir, le mystère reste entier aujourd'hui encore et on peut y voir le résultat d'une minutieuse "manipulation" de la part du clan des amis de Mozart, animé sans relâche par Constance. Les motifs n'en manquaient pas et nous ne résistons pas à l'envie de citer intégralement ici l'analyse qu'en firent – voici plus de trente ans – Jean et Brigitte Massin.

"Le *Requiem* venait à point nommé pour contrebalancer tant d'éléments si désastreux pour la mémoire du grand homme. Il suffisait de donner le coup de pouce, en axant sur lui toute la vie de Mozart durant les derniers mois ; au lieu d'être une œuvre de commande, acceptée par un homme financièrement aux abois, le *Requiem* deviendrait l'œuvre dictée à Mozart par un messenger mystérieux, presque par un ordre surnaturel, l'œuvre qui aurait accaparé toute son attention, requis toutes ses forces, l'œuvre où il aurait vu sa propre fin annoncée par Dieu même, et dont l'inachèvement renforcerait encore l'importance, le jour où il faudrait finir par reconnaître cet inachèvement. Ainsi Mozart se serait pieusement préparé à la mort en composant une œuvre pieuse entre toutes ; sa dernière pensée aurait été une prière, et la prière même de la liturgie catholique la plus orthodoxe. La police, la censure et le clergé de Vienne pouvaient approuver sans réserve la fin la plus édifiante d'un grand génie. La *Flûte enchantée* n'était

qu'un Singspiel plaisant ; la *Cantate* maçonnique du 15 novembre, n'était plus qu'"une petite cantate qui lui avait été demandée pour une fête de société" (Niemetschek, *sic* !). Mais le *Requiem*, ah, le *Requiem*, c'était autre chose !".

On peut comprendre les préoccupations de Constance et des amis de Mozart, lorsque l'on apprend que le 14 octobre précédant sa disparition, l'empereur Léopold II devait recevoir à la Hofburg une lettre d'un confident anonyme dénonçant l'existence d'une vaste conspiration des francs-maçons à Vienne: lettre accompagnée d'une longue liste des conjurés appartenant pratiquement tous à la haute société viennoise. Parmi ceux-ci, le baron van Swieten, protecteur de Mozart, lui-même franc-maçon de premier plan et qui n'avait que peu de chances d'échapper à des soupçons qui ne manqueraient pas de rejaillir sur son entourage.

Rien de tout ceci ne permet de nier la beauté absolue du *Requiem* de Mozart en tant qu'œuvre d'art et, à vrai dire, toute cette histoire compliquée devrait a *contrario* renforcer notre fascination pour ce chef-d'œuvre élaboré collectivement, ayant été capable de s'ancre si profondément dans la mémoire universelle, malgré l'aspect hétéroclite de ses sources, rassemblées aujourd'hui en une partition autographe considérée comme l'un des trésors les plus précieux de l'Österreichische Nationalbibliothek de Vienne.

SIGISMUND RITTER VON NEUKOMM (1778 – 1858)

Que savait de tout ceci Sigismund Neukomm – lui-même maçon notoire ayant passé l'essentiel de son existence entre ses deux frères chéris qui étaient Joseph Haydn et, dans un tout autre domaine, le Prince de Talleyrand - ? Et d'abord, qui était-il et quelle fut sa légitimité à vouloir doter le *Requiem* de Mozart de cette conclusion présentée ici ?

Il naquit à Salzbourg le 10 juillet 1778, dans une maison sise en vis-à-vis de celle de la famille Mozart (et alors que Wolfgang Amadeus, lui, était à Paris, encore sous le choc de la mort de sa mère, survenue la semaine précédente). Grâce aux soins attentifs de son père, David Neukomm, professeur à l'École normale de Salzbourg, le jeune Sigismund se révéla très vite un musicien doué et précoce. Il savait lire couramment avant l'âge de quatre ans et à sept ans, il commençait à étudier la musique sous la direction de Franz Xaver Weissauer, organiste de la cathédrale de Salzbourg qu'il lui arriva de remplacer dans certaines de ses fonctions. Il semble cependant que l'influence la plus durable devait être celle de Michael Haydn, très cher ami de Mozart, et qui l'initiera à la composition avant, sans doute, de conseiller à Constance de lui confier pour élève de clavecin son second fils, Franz-Xaver-Wolfgang Mozart.

Elle est bien intéressante cette période de formation auprès du compositeur qui, on le sait, exerça une profonde influence sur Mozart dans le domaine de la musique sacrée. En effet, elle nous ramène directement au *Requiem*. Michael Haydn aborda ce thème liturgique à au moins deux reprises ; en 1771

puis bien plus tard, entre 1805 et 1806. Tout indique que Mozart non seulement connaissait parfaitement et estimait la version de 1771, mais également qu'il s'en inspira pour la composition du sien ; les deux œuvres présentant la même structure pour certaines sections, ainsi que plusieurs ressemblances thématiques. C'est bien le même texte, mis en musique avec les mêmes techniques et pratiquant dans l'un comme dans l'autre cas les mêmes coupures, avec l'omission du *Graduel*, du *Tractus* et du *Libera me*. Cela respectait d'ailleurs l'usage de l'époque qui voulait que, lors d'exécutions strictement liturgiques, ces passages soient chantés en plain-chant. En 1805, en revanche, c'est l'œuvre de Mozart qui influencera Michael Haydn ; d'abord parce que ce dernier répétait à l'envi à ses amis qu'il "écrivait cette œuvre pour ses propres funérailles, et il pensait à Mozart à qui avait été réservé le même destin." Haydn s'inspire aussi directement de son ami disparu en écrivant un *Kyrie* fugué ou en confiant la troisième strophe du *Dies Irae* - le *Tuba Mirum* - aux trombones et aux solistes vocaux.

Il faut bien avoir présent à l'esprit cette atmosphère salzbourgeoise dans laquelle baigna le jeune Neukomm pour comprendre le véritable culte qu'il voua toute sa vie aussi bien à Mozart (qu'il ne semble pas cependant avoir approché directement) qu'à son *Requiem* auquel il apporta, on le sait maintenant, la conclusion du *Libera me* de Rio de Janeiro.

À la fin de mars 1797, Michael Haydn envoya Neukomm à Vienne, muni d'une recommandation expresse, auprès de son frère Joseph : "*Il me reçut avec la plus grande bonté, et consentit à m'admettre au nombre de ses élèves ; c'est à dire pour la partie esthétique de l'art ; car j'avais terminé mes études théoriques pour tout ce qui pouvait être enseigné par un maître. J'eus le bonheur de gagner bientôt l'affection de mon maître qui m'aima d'un amour paternel ; et le souvenir de sa bonté ne me quittera jamais.*" Naquit alors une amitié qui ne devait être interrompue que par la mort de Haydn ; une intense collaboration musicale également, puisque c'est sous la supervision de ce dernier que Neukomm participa à maints travaux d'orchestration de ses œuvres, réalisant en outre des arrangements de *La Création*, *Le Retour de Tobie*, *Les Saisons* ou, encore, la transcription pour piano de *Sept dernières paroles du Christ en croix*. En fait, et ainsi que le souligne Marc Vignal dans sa remarquable biographie de Haydn, celui-ci se faisait largement aider par Sigismund Neukomm, comme le prouve notamment un court billet qu'il adresse à ce disciple toujours dévoué : "*(Vienne, 3 avril 1804). Très cher ami ! Votre serviteur Jos. Haydn vous prie instamment de réaliser au plus vite les deux chansons ci-jointes, et de dire à mon valet (Johann Ellsler) quand il pourra venir les chercher – après-demain, j'espère !*"

Le 5 mai 1801, Neukomm quittait Vienne pour se rendre à Saint Pétersbourg avec, dans les basques de son vêtement de voyage une lettre de recommandation de Haydn destinée à son ancienne élève, la tsarine Maria Feodorovna, veuve du tsar Paul 1er, qui avait été son élève à Vienne alors qu'elle n'était encore que Grande Duchesse. Commençaient alors pour lui une longue période de pérégrinations dans toute l'Europe et qui allait l'attirer – à partir de 1809 – de plus en plus irrésistiblement vers Paris... en

passant par Montbéliard: *“Montbeillard était autrefois un domaine du roi de Wurtemberg. Je vécus là chez un ami avec lequel je m'étais intimement lié en Russie ; et je m'y trouvai vite en relation avec des hommes remarquables par leurs connaissances. Je profitai de cette bonne occasion pour me fortifier dans la langue française, et composai dans cette langue. J'écrivis alors ma première grand'messe, sous le titre de S. Florian, dédiée au grand et riche abbé bénédictin Saint-Florian, dans la haute Autriche”*.

De novembre à décembre 1809, première incursion de Neukomm à Paris. S'il y reste peu, semblant pressé de retourner à “Montbeillard”, il y noue de fructueuses relations qui se révéleront fort utiles quelques mois plus tard lorsqu'il y retournera en mai 1810. C'est alors que la princesse de Vaudemont le présente à Talleyrand dont le palais était alors le point de rencontre de toutes les sommités ; en naîtra une amitié qui assurera à Neukomm le couvert et le logement lors de ses passages à Paris pendant plus de vingt ans, lui garantissant également une commande musicale d'importance : *« Ce n'est pas le lieu de mentionner les événements antérieurs à cette époque. Je dirais seulement que le 21 janvier 1815, mon grand Requiem en ut mineur fut exécuté par plus de trois cents chanteurs, divisés en deux chœurs. Cette exécution eut lieu devant les Empereurs, les Rois, les Princes et les grands de toutes les nations présentes au congrès de Vienne. Le motif de cette solennité était l'anniversaire de la mort du roi Louis XVI. Ce service fut organisé sur la demande du prince de Talleyrand. Tous les souverains présents au congrès y assistèrent en grand deuil. S.M. Louis XVIII me fit la grâce de me nommer chevalier de la Légion d'Honneur »*.

Dans quelle catégorie ranger Sigismund Neukomm ? La notation qui précède, outre le fait qu'elle nous rappelle qu'il est – et restera toute sa vie durant – un compositeur fécond (plus de 1300 œuvres de sa main figurent au catalogue de la Bibliothèque Nationale de France), nous offre le portrait d'un musicien « arrivé » et non dépourvu de naïveté. Mais sa chance est d'être resté, malgré ses courbettes devant princes et grands de son monde, le voyageur, le compositeur *dilettante* qui répugnait à renoncer à ses rêves de plus vastes horizons. Malgré ses ambitions de musicien de cour, il fut tout le contraire d'un mandarin installé et c'est sans aucun doute le Brésil qui lui apportera l'occasion d'échapper définitivement à l'académisme qui lui pendait au nez.

Lorsqu'il embarque à bord de la frégate l' *Hermione*, le 2 avril 1816, le prétexte est pourtant rien moins que musical. Officiellement, il s'agit en effet pour Neukomm d'accompagner le comte de Luxembourg dans une mission diplomatique dépêchée auprès de l'empereur João VI, à Rio de Janeiro. On peut y voir également la main de Talleyrand, soucieux de recueillir des informations sur ce que l'on a appelé la « mission artistique française au Brésil » ; laquelle rassemblait essentiellement des artistes restés très attachés à Napoléon 1^{er} et qui se trouvaient alors en délicatesse avec le nouveau régime de la Restauration. Dirigée par Le Breton – qui devait mourir peu après son arrivée à Rio –, cette mission était principalement composée d'un peintre auteur de grandes fresques historiques sous l'Empire (Jean-Baptiste Debret), d'un peintre paysagiste (Nicolas Taunay), d'un sculpteur (Auguste Taunay), du graveur Simon Pradier et de l'architecte

Grandjean de Montigny. Son but avoué était comme l'écrivit Debret lui-même : « d'imprimer dans ce monde nouveau les traces profondes et utiles de la présence d'artistes français ».

Voici donc Johann Sigismund Neukomm à Rio, à partir d'une date inconnue, mais que l'on peut situer sans trop d'erreur entre 15 et 20 avril 1816. Or, tout semble indiquer qu'il y ait été précédé par l'ombre de Mozart et qu'il n'en ait pas été l'introducteur au Brésil, comme on l'écrit généralement. Le 20 mars précédent, en effet, la reine Dona Maria I s'était éteinte à l'âge de 81 ans, dans son palais de Boavista à Rio de Janeiro. Ses obsèques avaient donné lieu à des cérémonies grandioses culminant avec le grand office des défunts, le 23 mars à la tombée du jour, suivi d'une messe solennelle de requiem le lendemain. Si Neukomm – encore tout occupé à ses préparatifs de départ de France – avait pu y assister, il aurait eu l'immense surprise d'entendre sous les voûtes de la Chapelle Royale comme une très troublante réplique du *Requiem* de Mozart ; tout y était, de l'instrumentation identique (à l'exclusion toutefois des cors de basset, mais à Rio...) aux similitudes thématiques frappantes, allant jusqu'à utiliser dans le *Kyrie* le saut de septième diminuée dans un motif pratiquement identique à celui de la fugue du *Kyrie* écrite par Mozart vingt cinq ans plus tôt à Vienne. Et que dire de l'atmosphère de cette œuvre entièrement marquée du sceau du maître autrichien ! Depuis le sombre *Introït* jusqu'à l'espérance finale du *Lux aeterna* en passant par l'explosion dramatique du *Dies Irae* et de son cortège de terreurs. Mozart sous les tropiques ? Non, le compositeur mulâtre José Mauricio Nunes Garcia, plus pur produit de ce « baroque colonial » tardif dont le Brésil vivait alors l'apothéose.

LE REQUIEM, VERSION CARIOCA

Né en 1767, alors dans la force de l'âge, Nunes Garcia était alors le musicien le plus renommé de Rio. Alors qu'il n'avait que dix-sept ans, il avait participé à la fondation de la Confrérie de Sainte Cécile qui devait ensuite l'un des plus importantes institutions chargées de promouvoir la pratique musicale et l'organisation de concerts (on la retrouvera bien plus tard à propos de la « première » aussi bien du Requiem de Mozart, que de « La Création » de Haydn...). Ordonné prêtre en 1792, maître de chapelle de la cathédrale à partir de 1798, sa renommée semble avoir franchi les océans jusqu'à Lisbonne et c'est tout naturellement que Dom João VI en fit le « mestre de capela » de la chapelle royale, rameutant dès 1810 les meilleurs chanteurs et instrumentistes de sa Chapelle musicale de Lisbonne, que la perspective de la construction d'un théâtre d'opéra ne pouvait qu'attirer davantage au Brésil.

Le compositeur que Neukomm va rencontrer dès son arrivée à Rio est donc au faite de sa gloire et de son talent.

C'est de leur rencontre que naquit le projet de créer le Requiem de Mozart, à l'occasion de la fête de Sainte Cécile, en hommage aux musiciens morts dans l'année ; œuvre que Nunes Garcia, nous l'avons vu plus haut, connaissait indubitablement avant même l'arrivée au Brésil de Neukomm ; et c'est probablement

pour cette occasion que ce dernier écrivit le *Libera me, Domine* : contribution dont, pourtant, il ne souffle mot dans le compte rendu de ce concert (exempt de toute complaisance...) qu'il devait rédiger ultérieurement pour la *Allgemeine Musikalische Zeitung* de Vienne, publié en juin 1820 : « *Rio de Janeiro. Une corporation de musiciens (d'une fraternité portugaise, une sorte de corporation religieuse) célèbre, chaque année, la fête de Sainte Cécile par une messe à la mémoire des musiciens disparus dans le courant de l'année. C'est pour cette circonstance que certains membres de ladite corporation, qui ont l'exigence d'une meilleure musique, recommandèrent pour la célébration de la dernière fête, le Requiem de Mozart, exécuté à la fin de décembre dans l'église de Parto. La direction de tout l'ensemble revenait au maître de la Chapelle Royale, le Père José Mauricio Nunes Garcia.*

L'enthousiasme avec lequel le Père Garcia vint à bout des difficultés pour exécuter ici au moins une fois le chef d'œuvre de notre immortel Mozart mérite nos remerciements les plus chaleureux des amis de l'art que l'on peut rencontrer ici. Pour ma part, j'ai été heureux de constater que cette opportunité provoqua de façon justifiée l'attention la plus qualifiée et surprise [de Nunes Garcia] une fois qu'il se fut approprié l'œuvre. Né à Rio de Janeiro, admis au séminaire épiscopal de cette ville où il devint finalement maître de chapelle, il y termina ses études et reçut l'ordination. À la venue de la cour du Brésil, il obtint la place de maître de chapelle de la Chapelle Royale qu'il continue d'assumer, nonobstant son délicat état de santé. Avant le Requiem, on chanta des Nocturnes, extraits de l'Office des Défunts de David Perez (né à Naples, parti en 1752 pour Lisbonne où il fut au service du roi), œuvre qui comprend des airs variés, des duos, des chœurs, etc. La majeure partie de cette musique fut écrite avec la dignité adaptée au style d'église. Pour plusieurs chœurs, le mouvement devint trop rapide, ce que l'on observe couramment dans l'exécution des œuvres de ce maître. Il paraît que l'on a perdu la tradition de cette œuvre. Particulièrement désagréable me parut un chœur en ré majeur, dans lequel la trivialité des parties de trompettes et des cors évoqua pour moi, dans le mouvement rapide, certaines pièces pour trompette qui saluaient depuis la tour de Karlsbad, les invités qui arrivaient aux bains thermaux.

L'exécution du chef d'œuvre de Mozart ne laissa rien à désirer ; tous les talents étaient conjugués pour recevoir, avec dignité, l'étranger Mozart dans ce nouveau monde. Cette première tentative fut, dans tous ses aspects, si satisfaisante que nous espérons que ce ne sera pas la dernière de la sorte. »

Ici, le narrateur reste muet sur ce que fut sa contribution à l'événement. La mention de l'année 1821 sur la page-titre de son *Libera me* pourrait laisser supposer qu'il l'écrivit pour une exécution ultérieure ; à moins qu'il n'ait agi par modestie, souhaitant s'effacer derrière le compositeur qu'il vénérât entre tous, quitte à s'estimer autant capable que Süssmayr de mener enfin à son terme l'œuvre laissée inachevée par Mozart. Il est vrai qu'en 1819 – ou 1821, peu importe – le Requiem n'était plus seulement une œuvre parmi tant d'autres, mais déjà une légende née sur l'écorce rude de l'ancien monde, venue s'inscrire on ne sait par quelle magie dans le vaste opus des Amériques.

I – REQUIEM ET KYRIE

- 1] Requiem aeternam dona eis, Domine ;
et lux perpetua luceat eis.

Te decet hymnus, Deus, in Sion,
Et tibi reddetur votum in Jerusalem.
Exaudi orationem meam ;
Ad te omnis caro veniet.

Requiem aeternam dona eis, Domine ;
Et lux perpetua luceat eis.

Kyrie eleison.
Christe eleison.
Kyrie eleison.

II – SEQUENCE (DIES IRAE)

- 2] Dies irae, dies illa,
Solvat saeculum in favilla,
Teste David cum Sibylla.

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

- 3] Tuba mirum spargens sonum.
Per sepulcra regionum,
Coget omnes ante thronum.

Mors stupebit et natura,
Cum resurget creatura,
Judicanti responsura

*Donnez-leur le repos éternel, Seigneur,
Et faites luire pour eux la lumière éternelle.*

*A vous, Ô Dieu, revient la louange en Sion ;
C'est envers vous que des vœux sont accomplis à Jérusalem.
Exaucez ma prière ;
Toute chair vous reviendra.*

*Donnez-leur le repos éternel, Seigneur,
Et faites luire pour eux la lumière éternelle.*

*Seigneur, ayez pitié de nous.
Christ, ayez pitié de nous.
Seigneur, ayez pitié de nous*

*Jour de colère, ce jour-là,
Qui réduira le monde en poussière
Comme l'attestent David et la Sibylle.*

*Quelle terreur sera
Lorsque le juge viendra
Pour tout examiner avec rigueur.*

*La trompette jetant ses sons étonnants
Parmi les régions des tombeaux
Assemble tous de force devant le trône.*

*La mort et la nature seront stupefaites
Lorsque ressuscitera la créature
Pour répondre au juge.*

- 4 Liber scriptus proferetur,
In quo totum continetur,
Unde mundus judicetur.
Judex ergo cum sedebit,
Quidquid latet apparebit ;
Nil inultum remanebit.
Dies irae, etc.
- 5 Quid sum miser tunc dicturus?
Quem patronum rogaturus,
Cum vix justus sit securus?
- 6 Rex tremendae majestatis,
Qui salvandos salvas gratis,
Salve me, fons pietatis.
- 7 Recordare, Jesu pie,
Quod sum causa tuae viae :
Ne me perdas illa die.
Quaerens me, sedisti lassus ;
Redemisti crucem passus ;
Tantus labor non sit cassus.
Juste Judex ultionis,
Donum fac remissionis
Ante diem rationis.
- 8 Ingemisco tamquam reus :
Culpa rubet vultus meus :
Supplicanti parce, Deus :

*Un livre écrit sera apporté
Dans lequel tout sera contenu
Par quoi le monde sera jugé.*

*Lorsque donc le juge siègera,
Tout ce qui est caché apparaîtra,
Rien ne demeurera impuni.
Jour de colère, etc.*

*Que dirai-je alors, misérable?
Quel avocat demanderai-je
Alors que le juste sera à peine en sécurité*

*Roi de terrible majesté
Qui sauvez ceux qui doivent être sauvés
Sauvez-moi, source de pitié.*

*Souvenez-vous, Jésus plein de bonté,
Que je suis la cause de votre route,
Ne me perdez pas en ce jour-là.
En me cherchant vous vous êtes assis de fatigue,
Vous m'avez racheté en souffrant la croix ;
Que tant de peine ne soit pas vaine!*

*Juge juste dans votre vengeance,
Accordez-moi la rémission
Avant le jour du règlement de comptes.*

*Je gémiss comme un coupable,
La faute fait rougir mon visage,
Pardonnez à celui qui vous implore.*

Qui Mariam absolvisti,
Et latronem exaudivisti,
Mihi quoque spem dedisti.

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

Inter oves locum praesta,
Et ab haedis me sequestra,
Statuens in parte dextra.

9 Confutatis maledictis
Flammis acribus addictis,
Voca me cum benedictis.

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

Dies irae, etc.

10 Lacrymosa dies illa,
Qua resurget ex favilla
Judicandus homo reus.

Huic ergo parce, Deus,
Pie Jesus Domine,
Dona eis requiem. Amen.

*Vous qui avez absous Marie-Madeleine,
Qui avez exaucé le bon larron,
Vous m'avez donné l'espoir à moi aussi.*

*Mes prières ne sont pas dignes d'être exaucées,
Mais vous qui êtes bon, faites par votre miséricorde
Que je ne brûle pas dans le feu éternel.*

*Donnez-moi une place parmi vos brebis,
Séparez-moi des boucs
En me plaçant à votre droite.*

*Les maudits confondus,
Voués aux âcres flammes,
Appelez-moi avec ceux qui sont bénis!*

*Je prie, suppliant et prosterné,
Le cœur contrit comme cendre,
Prenez soin de mon heure dernière.*

Jour de colère, etc.

*Jour de larmes que ce jour-là
Où ressuscitera de la poussière
L'homme coupable pour être jugé.*

*Épargnez-le donc, Ô Dieu,
Jésus plein de pitié, Seigneur,
Donnez-leur le repos. Amen.*

III – OFFERTOIRE

- [11] Domine Jesu Christe, rex gloriae,
Liberā animas omnium fidelium
Defunctorum de poenis inferni et de profundo lacu.
Liberā eas de ore leonis ;
Ne absorbeat eas tartarus, ne cadant in obscurum.
Sed signifer sanctus Michael
Repraesentet eas in lucem sanctam.

Quam olim Abrahae promisisti
Et semini ejus.

Hostias et preces tibi, Domine, laudis
Offerimus. Tu suscipe pro animabus illis
Quarum hodie memoriam facimus.
Fac eas, Domine, de morte transire ad vitam.

Quam olim Abrahae etc.

IV – SANCTUS

- [12] Sanctus, sanctus, sanctus, Dominus
Deus Sabaoth. Pleni sunt coeli et terra
Gloria tua, Hosanna in excelsis.
Benedictus qui venit in nomine
Domini. Hosanna in excelsis

V - AGNUS DEI

- [13] Agnus Dei qui tollis peccata mundi :
dona eis requiem.

*Seigneur Jésus-Christ, Roi de gloire,
Délivrez les âmes de tous les fidèles
Défunts des peines de l'enfer et du lac profond.
Délivrez-les de la gueule du lion,
Que l'abîme ne les engloutisse pas,
Qu'ils ne tombent pas dans les ténèbres!
Mais que le porte-enseigne Saint Michel
Les présente dans la lumière sainte.*

*Que vous avez promise jadis à Abraham
Et à toute sa descendance.*

*Nous vous offrons, Seigneur, des hosties et
Des prières de louanges : recevez-les pour ces
Âmes dont nous faisons mémoire aujourd'hui.
Faites-les passer de la mort, Seigneur, à la vie.*

Que vous avez promise etc.

*Saint, saint, saint, le Seigneur, Dieu des
Armées! Les cieux et la terre sont remplis
De votre gloire ; Hosanna au plus haut
Des cieux! Béni soit celui qui vient au nom
Du Seigneur! Hosanna au plus haut des cieux !*

*Agneau de Dieu, qui avez porté tous les
Péchés du monde, donnez-leur le repos!*

Agnus Dei qui tollis peccata mundi :
Dona eis requiem sempiternam.

VI – LUX AETERNA

- [14] 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.

VII - LIBERA ME

- [15] Libera me, Domine, de morte aeterna in
die illa tremenda ; quando coeli movendi
sunt et terra ; dum veneris iudicare
saeculum per ignem.

Tremens factus sum ego et timeo, dum
Discussio venerit atque ventura ira,
Quando coeli movendi sunt et terra.

Dies irae, dies illa calamitatis et
Miseriae, dies magna et amara valde.
Quando coeli movendi sunt et terra.

Requiem aeternam dona eis, Domine,
Et lux perpetua luceat eis.

Libera me, etc.

*Agneau de Dieu, qui avez porté tous les
Péchés du monde, donnez-leur le repos éternel !*

*Que la lumière éternelle luisse pour eux,
Seigneur, avec vos saints pour toute l'éternité,
Parce que vous êtes miséricordieux.
Donnez-leur, Seigneur, le repos éternel
Et que la lumière éternelle luisse pour eux,
Avec vos saints pour toute l'éternité,
Parce que vous êtes miséricordieux.*

*Délivrez-moi, Seigneur, de la mort éternelle,
En ce jour de terreur, où le ciel et la terre
S'ébranleront, quand vous viendrez juger
Le monde dans le feu.*

*La peur me gagne et je frémis à voir venir
Le jugement et la colère qui s'approchent,
Quand le ciel et la terre s'ébranleront.*

*Jour de colère, ce jour-là, jour de malheur
Et de détresse. Le grand jour, jour de l'amertume.
Quand le ciel et la terre s'ébranleront.*

*Donnez-leur le repos éternel et que la
Lumière éternelle luisse pour eux.*

Délivrez-moi, etc.

Les interprètes

La Grande Écurie et la Chambre du Roy

Sans La Grande Ecurie et La Chambre du Roy fondée en 1967 par **Jean-Claude Malgoire**, l'histoire de l'interprétation de la musique baroque n'aurait pas le même sens. Cet ensemble a eu le mérite de s'attaquer à un répertoire jusqu'alors délaissé, et ce n'est pas un hasard s'il porte le nom de La Grande Ecurie qui, au temps de François Ier se réunissait pour la pompe du trône, alors que la Chambre du Roy se rassemblait pour le plaisir des oreilles monarchiques. A l'éclat des trompettes et tambours de l'une correspondait la douceur des hautbois et des violons de l'autre. En toute logique La Grande Ecurie et La Chambre du Roy s'inscrit dans une tradition attachée aux œuvres instrumentales des 17^e et 18^e siècles oui à partir de 1974 aux grandes pages lyriques de Monteverdi, Lully, Charpentier, Rameau, Haendel, Vivaldi, Gluck, Mozart. La fondation de l'Atelier Lyrique de Tourcoing en 1981 amorce une coopération féconde entre l'Opéra du Nord et La Grande Ecurie. Après la fameuse trilogie Mozart Da Ponte qui a marqué la saison 1995, la Triade Monteverdi présentée en 2001 à Tourcoing, aux Théâtres des Champs-Élysées et de Saint-Quentin-en-Yvelines a constitué une étape importante. Outre une production scénique de deux Cantates profanes de Bach, de Catone in Utica de Vivaldi à l'Opéra Comique, Jean-Claude Malgoire et ses musiciens s'aventurent désormais vers d'autres territoires : l'Echelle de soie de Rossini, Gianni Schicci de Puccini jumelé avec l'Amfiparnasso de Vecchi, La Messe des Morts de Gossec ainsi que récemment l'Enfance du Christ de Berlioz. Une éternelle jeunesse et un constant renouvellement à mettre à leur actif.

Kantorei Saarlouis

Chef des chœurs, Joachim Fontaine

Kantorei Saarlouis fut fondé en 1989 par son directeur actuel Joachim Fontaine. Leur répertoire s'étend du XVe siècle jusqu'à l'avant-garde du XXIe, avec un accent particulier sur la Renaissance et le Baroque ; s'il comprend les célèbres messes, oratorios et opéras de compositeurs tels que Bach, Haendel, Purcell et Monteverdi, on y trouve également des messes d'auteurs peu connus comme Johann Caspar Kerll, des opéras baroques écrits en Amérique du Sud, des oratorios de Giacomo Carissimi, des psaumes de Jan



Pieterszoon Sweelinck, des motets de Dietrich Buxtehude.

Pour toutes leurs productions – concerts, festivals, enregistrements radio ou CD (ces derniers incluant notamment le Stabat Mater de Théodore Gouvy, l'oratorio Joseph and his Brethren de Haendel, ainsi que les Messes, Psaumes et Requiem de Giacomo Puccini Senior, Israel in Babylon de J. Haydn) –, Kantorei Saarlouis utilise les effectifs appropriés à chaque reconstitution historique. De nombreux solistes éminents se sont produits avec la Kantorei Saarlouis, ensemble ayant encore ses racines dans l'Evangelische Kirchengemeinde Saarlouis : citons Emma Kirkby, Catherine Bott, Julia

Gooding, Deborah Roberts, Joseph Cornwell, Paul Agnew, Andrew King, Charles Daniels, Rufus Müller, Nigel Robson, Jonathan Peter Kenny, David Thomas, Sabine von Blohn, Adolph Seidel, entre autres.

Joachim Fontaine fit ses études à Sarrebruck, Bâle, Paris et Oxford (The Queen's College), se penchant tout particulièrement sur la récréation et la reconstitution de musiques oubliées (notamment celles de la Renaissance et du Baroque, mais sans exclure des époques plus récentes). Il poursuit une carrière variée en tant que chef d'orchestre et de chœur, organiste, enseignant à la Hochschule des Saarlandes für Musik, auteur et personnalité radiophonique.



Hjördis Thébault



Gemma Coma Alabert

Hjördis Thébault, *soprano*

C'est en parallèle à des études de droit que Hjördis Thébault se forme au chant auprès de Michel Cadiou. Après un DEA de droit social, elle part compléter sa formation musicale à San Francisco où elle est remarquée par Kent Nagano. Elle intègre ensuite l'Atelier lyrique puis la troupe de l'Opéra national de Lyon.

Hjördis Thébault s'est produite dans *Les Huguenots* (Urbain) mis en scène par Laurence Dale, *Parsifal* (une fille-fleur) au Grand-Théâtre de Genève sous la direction d'Armin Jordan, dans *Così fan tutte* (Dorabella, Despina) à Tourcoing et au Grand-Théâtre de Bordeaux, dans *La Flûte enchantée* à l'Opéra national de Montpellier sous la direction de Marc Minkowski avec qui elle a également collaboré pour *La Belle Hélène* d'Offenbach au Théâtre du Châtelet où elle apparaît également dans *Alceste* de Gluck (direction de John Eliot Gardiner et mise en scène de Robert Wilson), et dans *Louise* de Charpentier avec les forces du Capitole de Toulouse sous la baguette de Michel Plasson. À l'Opéra du Rhin, elle incarne Celso dans *Il Tito de Cesti* (direction de William Christie). Sous la direction de Jean-Claude Malgoire, elle chante Rosine des *Barbier de Séville* de Rossini et de Paisiello, Marcelline dans *Les Noces de Figaro*, Lucilla dans *La scala di seta* de Rossini, Mrs Slender dans *Falstaff* de Salieri (mise en scène d'Alain Maratrat), et participe à la trilogie Monteverdi donnée au Théâtre des Champs-Élysées. On l'a également entendue dans le rôle de Circé du *Scylla et Glaucus* de Jean-Marie Leclair.

Au concert, elle se fait entendre dans *Egmont* de Beethoven, la *Messe en ut mineur* de Mozart (direction Jacques Mercier), *Le Combat de Tancredi et Clorinde* et le *Lamento d'Ariane*, *Pulcinella* de Stravinsky, *Il martirio di santa Cecilia* avec Il Seminario musicale, un programme Vivaldi aux Flâneries musicales de Reims, des motets de Delalande sous la direction de William Christie (festival d'Ambronay), les *Vêpres* de Monteverdi, la *Cantate de la chasse* de Bach et *La Damselle élue* de Debussy avec l'Orchestre de l'Opéra national de Lyon sous la direction de Kent Nagano.

Gemma Coma-Alabert, *mezzo-soprano*

La mezzo-soprano catalane Gemma Coma-Alabert s'est attiré l'attention internationale par la richesse de son timbre et par son engagement d'interprète, dans l'opéra et l'oratorio, comme en récital. Au cours de l'été 2005, elle a fait ses débuts aux USA à l'Aspen Opera Theater Center, dans le rôle de Médée du *Giasone* de Cavalli, dirigé par Harry Bicket, ce qui lui a valu ce commentaire du *New York Times*: «Gemma Coma-Alabert, mezzo-soprano pleine de feu, est une très bonne Médée, tant par ses qualités vocales que par son interprétation». Cette saison, elle chantera plusieurs rôles, parmi lesquels Dorabella, à l'Opéra de Besançon, et elle interprétera le rôle-titre de *L'Enfant et les Sortilèges* de Ravel, avec l'Orchestre Philharmonique de Lorraine, à Metz. Aux Etats-Unis, elle chantera dans le Colorado avec le San Juan Symphony, dans des œuvres de compositeurs espagnols. Gemma Coma-Alabert a reçu le Prix Spécial du Jury lors de l'édition 2003 du Concours International de Chant de Marmande. Au cours de la saison 2004-2005, elle a abordé pour la première fois le rôle de Carmen au Théâtre de la Bourse à Lyon, et a fait ses débuts au Liceu de Barcelone dans le rôle du Chat de *L'Enfant et les Sortilèges*, et dans celui de Lisetta du *Mondo della Luna* de Haydn. Elle a chanté au Théâtre des Champs-Élysées, aux Opéras de Toulon, Nantes, Rennes, Lausanne et Bilbao. A son répertoire, le rôle titre de *La Dirindina* de Scarlatti, Chérubin dans *Les Noces de Figaro*, Isaura dans *Tancredi* de Rossini, Rosette dans la *Manon* de Massenet, Mrs Herring dans Albert Herring et Mrs Noah dans *L'Arche de Noé* (tous deux de Britten), ainsi que Junon dans l'opéra Actéon de Charpentier. Elle a travaillé entre autres avec les chefs d'orchestre Christophe Rousset, Antonello Allemandi et A.Ros-Marbà.

Née dans une famille de musiciens à Gérone, en Espagne, Gemma Coma-Alabert a d'abord étudié le piano, l'écriture et le violoncelle. Elle a appris le chant au Conservatoire Régional de Perpignan, puis au Conservatoire du Liceu, à Barcelone, où elle a obtenu les plus hautes récompenses. Elle a poursuivi ses études à Paris, obtenant le Premier Prix au Conservatoire National Supérieur. Elle a également étudié à la Guildhall School of Music à Londres, ainsi elle a travaillé avec de grandes figures de la lyrique internationale comme Montserrat Caballé, Renata Scottò, Susanne Mentzer, Delores Ziegler... Gemma Coma-Alabert a enregistré avec les chefs d'orchestre Eduardo López Banzo, Jean-Christophe Frisch et Graham O'Reilly pour les labels Harmonia Mundi, K617 et Naïve. En 1999, elle a reçu le Premier Prix d'interprétation du Ministère espagnol de l'Éducation et de la Culture, pour qui elle a enregistré un disque de musique espagnole. Elle s'est produite à la radio et à la télévision sur Arte, Mezzo, France Musique et Catalunya Música, et elle chante dans la bande originale du film *Vatel* (musique d'Ennio Morricone)



Simon Edwards



Alain Buet

Simon Edwards, *ténor*

Né à Harrogate (Angleterre), Simon Edwards a commencé ses études de chant au conservatoire Mozart à Paris, avec Denise Aignerelle, ensuite avec Jacques Mars et Jane Rhodes. Il a tout d'abord travaillé avec la Chapelle Royale sous la direction de Philippe Herreweghe. Très vite il est engagé par la Grande Ecurie et la Chambre du Roy, sous la direction de Jean-Claude Malgoire, avec lequel il donne de nombreux concerts. Il participe ensuite à une tournée des messes de jeunesse de Mozart, sous la direction de Christophe Coin en Octobre 1994.

Pendant la saison 2002-03 Simon Edwards a chanté dans *La Scala di Seta* de Rossini en tournée en France avec Jean-Claude Malgoire, et ensuite Argirio dans *Tancredi* de Rossini à Bayreuth avec le European Festival Orchestra (festival Canto Bayreuth). Il retourne en octobre à La Fenice dans le rôle d'Horace du *Domino noir* d'Auber, sous la direction de Marc Minkowski.

L'année 2004 commence au Théâtre São Carlos de Lisbonne avec *Il Turco in Italia* ? suivi d'une version italienne d'*Alceste* de Gluck au Concertgebouw d'Amsterdam dirigé par Kenneth Montgomery, et enfin Tom Rakewell dans *The Rake's Progress* de Stravinsky au Teatro Verdi de Trieste.

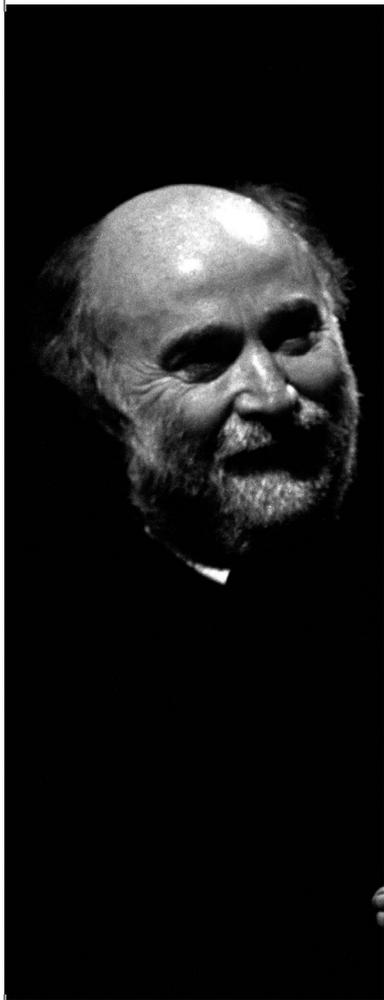
Parmi les engagements de 2005-06 citons une tournée du *Barbier de Séville* (Almaviva) avec des représentations à l'Opéra de Lille, Macheath dans *The Beggar's Opera* de Britten à Bari, Italie, un enregistrement du *Requiem* de Mozart avec Jean-Claude Malgoire et le rôle de Tito dans *La clemenza di Tito* et Aufidio dans *Lucio Silla* de Mozart à l'Opéra de Rome.

Alain Buet, *baryton-basse*

Après des études au C.N.R. de Caen et au C.N.S.M. de Paris, la rencontre avec le grand professeur américain Richard Miller va marquer l'engagement d'Alain Buet dans le monde la musique. Il entame une carrière de soliste et de pédagogue enrichie par des rencontres stimulantes avec des chefs comme Robert Weddle, Jean-Claude Malgoire, Hervé Niquet, des chanteurs comme Gérard Lesne, Dominique Visse, Howard Crook, des instrumentistes comme Patrick Cohen-Akenine, Laurent Stewart, Zhu Xiao Mei... Sa voix claire et chaude, son goût de la découverte le portent à chanter un vaste répertoire du XVIe au XXe profane et religieux. Grâce à J.C. Malgoire, son expérience de la scène va se développer dans *Agrippine* de Haendel (Lesbos en mars, avril 2003) puis *Les Noces de Figaro* (le Comte), *Gianni Schicchi* (Simone) en 2004.

Sa discographie déjà abondante s'enrichit par plusieurs enregistrements parus chez Alpha (S. Landi, L'Arpeggiata) Opus 111 (Delalande Grands motets dir. M. Gester) Glossa : Leçons de ténèbres de M.A. Charpentier (dir. H. Niquet) et *Daphnis et Chloé* de J.B. Boismortier (rôle de Dryas).

Alain Buet est fondateur et animateur de l'ensemble Les Musiciens du Paradis. Titulaire du Certificat d'Aptitude, il enseigne le chant au sein de l'Ecole Nationale de Musique d'Alençon.



Jean-Claude Malgoire

Né en Avignon, **Jean-Claude Malgoire** a commencé dans cette ville ses études musicales. après un début de carrière comme hautboïste symphonique et musicien de chambre, il se penche sur les problèmes d'interprétation de la musique actuelle et enregistre un disque récital comprenant des œuvres de Holliger, Castiglioni, Shinoara, etc. Il obtient à cette époque plusieurs distinctions internationales dont la récompense suprême au Concours International de Genève 1968. En 1972, il est choisi par Bruno Maderna comme soliste de l'Ensemble Européen de Musique Contemporaine. Il est remarqué par Charles Münch qui le nomme soliste Cor anglais de l'Orchestre de Paris où il devient l'un des instrumentistes préférés de Münch ; Ozawa...

Cependant, dans le même temps où il poursuit sa carrière d'instrumentiste, une passion irrésistible le saisit concernant l'approche de musiques "anciennes". Cette passion l'entraîne à la recherche d'instruments disparus pour les faire reconstituer, de partitions oubliées, etc. pour cela il fouille très activement les bibliothèques d'Europe, recherche des manuscrits, réalise des partitions à partir de documents d'archives, les compare, se livre donc à la "musicologie" la plus vivante qui soit, puisqu'elle conduit à la recreation d'œuvres oubliées, sinon perdues pendant des siècles. La connaissance qu'il acquiert peu à peu des styles d'interprétation des musiques des XVIIe et XVIIIe siècles, l'incite à créer un ensemble d'instruments à vent qui prendra le nom de "Grande Ecurie du Roy" en référence au nom de l'ensemble jouant les musiques de fêtes au temps des rois : François Ier, Henri IV, Louis XIII, Louis XIV, Louis XV. Très vite, il lie à cet ensemble une formation de musique de chambre "La Chambre du Roy" pour jouer les musiques d'intérieur des même époques.

A possible conclusion to the Mozart Requiem rediscovered in Brazil? Now there's a tale – which adds yet another episode to those surrounding this perpetually unfinished score. But for anyone who has followed the musical treasure hunts of Les Chemins du Baroque, this discovery, astonishing, delightful and tantalising though it is, doesn't really come as a complete surprise, now that we are so familiar with the extraordinary musical flowering of the South American continent in the seventeenth and eighteenth centuries. This Sigismund Neukomm who dared to 'conclude' one of the most famous works in the history of music was neither a hack nor an unknown. The conductor Jean-Claude Malgoire, who today takes the risk of recording this version, is neither a braggart nor a naïve newcomer. He has already conducted the Requiem more than a hundred times! But, having examined this *Libera me* composed in Rio in 1819, with its precious annotations from Sigismund Neukomm's own pen, Malgoire does not merely find that his thirst for an ending is at last satisfied; at the same time he has forced himself to undergo 'a thorough brainwashing session' in order to think the whole work out afresh, notably the extremely tricky question of tempo relationships. Let us in our turn dare to throw away our preconceptions and listen to it in the same radical way as he has! For it is no exaggeration to say that, over and above the enthralling adventure story with which Télérama has chosen to be associated right from the start, we also have here a solid musicological basis that offers a whole new perspective on one of the most deeply moving works the world has produced, written till now by three pairs of hands. And now there are four . . .



THE RIO MANUSCRIPT: A new key to the interpretation of the Mozart Requiem

by Jean Claude Malgoire

Even with the knowledge that the practice of reprising a fugue was a habit of Mozart's in his unfinished sacred works (the same procedure occurs in the Mass in C minor), and taking into account the highly unusual conditions in which the Requiem was composed, I must say that on each of the more than one hundred occasions on which I have conducted the piece in the course of my career, I have always felt somewhat frustrated by its ending. While I know very well that Constanze is supposed to have told Süßmayr that it was Mozart's wish to have the 'Kyrie' fugue repeated, I am always left wanting something more when this long development culminates in just two bars of 'Quia pius es'; after so monumental a work . . .

Of course we are reduced here to no more than supposition: Süßmayr and Eybler could not have been unaware that the piece lacked a setting of the responsory *Libera me*, but Constanze was pressed for time – such was her need to sell off Mozart's last remaining manuscripts (including the Requiem, the Clarinet Concerto and the C minor Mass) to collectors and publishers that this was doubtless scarcely the moment to fuss over details. And, naturally, we can always remind ourselves that, in strictly liturgical performances, three 'moments' in a Requiem – the Gradual, the Tract, and the *Libera me, Domine* – were sung in plainchant; but it so happens that Mozart's Requiem was *not* written for use in such a context, and so this argument scarcely stands up to analysis.

We must always keep in mind that the precise make-up of a Requiem depends on the circumstances in which it is given. It is necessary to distinguish a Requiem sung in the course of a Mass of the Dead, whose conclusion, always the most intense and moving moment in a funeral service, is the Absolution, accompanied by the *Libera me* (either read or sung in simple plainchant), from one performed as a concert piece or within an anniversary Mass commemorating one or more departed souls. Now Mozart's Requiem was in fact written for the latter circumstance, and not for insertion in a particular liturgy. It was in the same context that it was to be given in Rio de Janeiro in December 1819, in the course of a ceremony in memory of the musicians who had died during the past year, and it was this that motivated the intervention of Sigismund Neukomm, who sought to provide Mozart's work with a conclusion.

Not only is Neukomm's music well able to withstand comparison with Süßmayr's; in my opinion the Rio manuscript displays other qualities as well, offering a number of surprises which are of great interest to both the performer and the musicologist.

The first of these is what one might term the revelation of a performing tradition. In his account of the Rio ceremony (see the article by Alain Pacquier), Neukomm makes this intriguing remark concerning the Nocturns by David Perez which preceded the Mozart Requiem: *'In several choruses, the tempo became too rapid, something one often observes in executions of pieces by this composer. It would appear that the performing tradition of this work has been lost.'* This immediately brings us to the second appendix to his manuscript, which is of great interest. Neukomm has left us here precise indications of tempo for the sections of his *Libera me*, something that had just become possible thanks to Maelzel's recently perfected metronome, patented in 1816 (we know that Beethoven was well acquainted with this tinkerer of genius, who invented automata of all kinds, and also hearing-aids, of which the composer had great need. Beethoven had Maelzel's talents in mind when he wrote the second movement of his Eighth Symphony). Thus, with the aid of the precious metronome, Neukomm specifies the tempos of the various pieces in his *Libera me*, both those he wrote himself and those he took from Mozart's Requiem. Everything suggests that he must have heard the work in Vienna in his younger days. We have in him a first-hand witness capable of indicating the approximate tempo of Mozart's settings of the strophes 'Dies irae, dies illa' and 'Requiem aeternam'. Hence this document gives us virtually direct evidence of the performing habits of the time.

Let us now examine the score of the *Libera me* and analyse both the details of Neukomm's setting and its fidelity to both the spirit and the letter of Mozart's Requiem.

The Rio manuscript reveals that Neukomm concentrated his own contribution on the first and last verses of the *Libera me*:

*Libera me, Domine, de morte aeterna,
in die illa tremenda:
quando caeli movendi sunt et terra;
Dum veneris judicare saeculum per ignem.
Tremens factus sum ego et timeo . . .*

The verses that follow were not set by the composer; for the last two stanzas of the liturgical text he turned to Mozart, contenting himself with rearranging the Requiem's music for the corresponding words.

The entire piece is written in a style and a harmonic vocabulary which are definitely those of Mozart, rather than following the aesthetic canons that prevailed twenty-five years after his death, to such an extent that one can recognise stylistic devices directly inspired by passages in Piano Concerto no.20 (K466) or the Overture to *Don Giovanni*. When the *Libera me* is compared to the other works of sacred music written by Neukomm during his Brazilian period, one realises that he had to effect a 'mental flashback' here in order to recreate the musical spirit prevalent in Vienna and Salzburg at a time when he was himself only a youthful pupil of Michael Haydn!

The same fidelity is evident in the instrumentation. Neukomm's scoring exactly mirrors that of Mozart's Requiem, namely strings, two basset-horns, two bassoons, two trumpets, three trombones and timpani.

But the manuscript of Neukomm's *Libera me* has still more surprises in store. It includes two appendices. The first offers a new instrumentation: the composer adds parts for pairs of horns, flutes, and oboes, which may be termed harmonic 'fill-in'. There are two possible hypotheses to explain this: it may have been intended to enrich the harmony in the event of a performance without organ, or perhaps the *mestre de capela* of the Rio Chapel Royal, Nunes Garcia, wished to use his full orchestral forces. In any case, these parts are marked *ad libitum*.

Although the instrumentation Mozart requires in his Requiem may seem unusual even today, in fact it refers to the Masonic 'harmonic column', the wind band that played for important rituals in the Lodges. This custom was not specific to Viennese Lodges: the same type of formation may be found in Prague and Paris at the same period. The importance of Freemasonry in the Enlightenment era is well-known. It was thus quite natural for Neukomm, a Mason himself, to use the same forces for his additional *Libera me*, while giving José Mauricio Nunes Garcia the possibility of enriching the harmony with more traditional orchestral instruments. The main manuscript shows that Neukomm conformed exactly to Mozart's scoring of basset-horns, trumpets and trombones. The supplementary parts in the appendix feature no melodic lines; they merely enable the conductor to strengthen the orchestra if required and to lessen the rigour of the Masonic scoring. For this recording we have chosen to remain faithful to the overall tone-colour of the Requiem.

In my view, this discovery of a *possible alternative conclusion to Mozart's Requiem* represents much more than a discreet addition to the work. First of all because we clearly see a composer – this time unambiguously identified – adding his contribution to the process of collective composition which makes the Requiem such an unsettling and unique work. Secondly, because the context in which he does so is a fascinating one, which already takes on symbolic resonance in its own right. Mozart's first appearance in the New World also marks the first step towards his universality (it was only some years later that Da Ponte succeeded in producing *Don Giovanni* in North America). And finally, the Rio manuscript, both in its main musical structure and in its appendices, provides us with new keys to the interpretation and understanding of this masterpiece. Welcome to this enthralling saga, Sigismund Neukomm!

Jean-Claude Malgoire, October 2005
Translation: Charles Johnston

19 DECEMBER 1819

A CERTAIN MOZART, IN RIO DE JANEIRO

The swell was creating high waves on the ocean on that morning of 22 January 1808 when the sails of the royal fleet appeared off Bahia – eight ships of the line, three frigates, four brigs and two schooners. In the last days of November, the port of Belém had witnessed the hasty embarkation of artistic treasures, books, furniture and clothes belonging to the Crown and all the members of the court who were following it into exile. In addition to the royal family, three ministers, innumerable members of the Portuguese higher nobility, the clergy, and the royal administration were en route for Brazil, fleeing before Marshal Junot's troops, but safeguarding the sovereignty of the Bragança dynasty and the independence of their people. Historians generally put at around 15,000 the total number of persons who went into exile at this time or over the next few years. It is highly significant that, in this debacle, Dom João VI took the trouble to bring along with him his vast personal library of 60,000 volumes, a potent symbol of his lively interest in intellectual matters and in artistic creation.

It is difficult for us to imagine today the impact of such an intrusion into the life of this immense country, whose artistic development had recently been marked by the extraordinary creative flowering of the Minas Gerais region and was now to be further nourished by the masterpieces of Joseph Haydn and Wolfgang Amadeus Mozart. *The Creation* was twice given there (in 1819 and 1821), as was Mozart's Requiem, probably for the first time on American soil, also in 1819. The latter performance held in store a major surprise for the musicologists who attempt nowadays to imagine what this historic moment must have been like: a wholly unexpected conclusion.

'This music for the Libera with which the Roman Church ends the Office of the Dead was composed to follow Mozart's Requiem at the performance of that immortal masterpiece in the church of the Brotherhood of St Cecilia in Rio de Janeiro.'

When he wrote these lines at the foot of the flyleaf of the score of his *Libera me, Domine*, on 24 January 1821, Sigismund Ritter von Neukomm was about to sail back to France, where he would remain until his death in 1858. He had just spent five long years in Rio; and the care with which he now put his affairs in order, classifying everything he had written during his stay in the Brazilian city, led to this manuscript being deposited in the archives of the church of the Brotherhood of St Cecilia, later transferred to the archives of the Metropolitan Curia of Rio, and thence to the Biblioteca Nacional. It remained there until the end of the

twentieth century, forgotten by all, not far from the place where, on 19 December 1819, the Brazilian public had heard the sublime sounds of Mozart's Requiem, 'augmented' and terminated by this *Libera me, Domine*, which made Neukomm into the fourth architect of the Requiem, after Mozart, Eybler and Süßmayr. Our purpose here is to relate the extraordinary tale of this masterpiece's journey from Old World to New, and the circumstances in which it acquired a conclusion there. But, before doing so, we must set this act of creation in a double perspective. First of all, that of the true genesis of Mozart's Requiem (insofar as we know it); then that of colonial Brazil, whose rich cultural life in the early nineteenth century can alone explain how such European music came to find a place in the New World.

THE 'MOZART' REQUIEM: A MUSICOLOGICAL MAZE

As Jean and Brigitte Massin have judiciously remarked, no work of Mozart's has been so long and so gloriously celebrated as this one, which is not all by him; as if its somewhat disparate 'objective' reality had been entirely submerged by the dramatic legends surrounding its creation. As if, from the visit of the mysterious man in black who commissioned the work to the scene of Mozart dictating his final musical instructions on his deathbed, another and even more universal work had written itself – over and above the Requiem proper, and entirely unknown to Mozart: the infinitely touching portrait of a young genius on the threshold of eternity. Far be it from us to chip away at that portrait – but as for the Requiem, some correction is required . . .

It all began in the summer of 1791, when Mozart received an unsigned letter, delivered by an unknown messenger, which contained the following request, couched in flattering terms: would Mozart agree to undertake the composition of a Mass of the Dead? When and at what price could he deliver it? We now know that the messenger was the steward of Count Walsegg zu Stuppach, who regularly commissioned works in this way, and in this case wished to pass the work off as his own, written in memory of his wife.

On Constanze's advice, Mozart accepted the commission and set to work, composing straight away the Introit, the Kyrie and the beginning of the *Dies irae*. But it was at this juncture that he received a pressing request from the National Theatre in Prague to write a new opera to be premiered on 6 September, on the occasion of the coronation of Leopold II as king of Bohemia; he was to substitute for Salieri, who had just declined the commission.

Mozart had less than a month to write his opera, which was to be *La clemenza di Tito*. According to the account of his early biographer Niemetschek, he was just setting off for Prague, accompanied by Constanze, the clarinetist Anton Stadler, and his pupil Franz Xaver Süßmayr, when the mysterious messenger reappeared: *'Just as Mozart was boarding the coach with his wife, the messenger materialised like a ghost: plucking the hem of Constanze's travelling coat, he asked, "And what is going to happen with the Requiem?" Mozart apologised, saying that the trip was necessary and explaining that it was impossible to acquaint his unknown master with the news; but that as soon as he returned it would be the first work he would undertake; it was entirely up to the unknown patron to decide if he could wait that long; but the messenger was quite satisfied with the answer.'*

From the moment of Mozart's return to Vienna, between 10 and 15 September 1791, the contradictory clues which have nourished the mystery of the Requiem's composition for more than two centuries began to multiply.

According to Nissen's testimony, Mozart kept his word to the mysterious messenger, buckling down to his Mass of the Dead and working at it with extraordinary diligence and keen interest. Other accounts, and more particularly a supposed letter from Mozart to Da Ponte (of more than doubtful authenticity . . .), tally with this version, constructing the edifying tradition of a composer whose last breath of creativity was thought to have been devoted to the Requiem, thus movingly crowning his return to God and to the fold of orthodox religion.

But how much credence can we lend these accounts when we know that, in fact, uppermost in Mozart's mind and his work schedule was *Die Zauberflöte*, whose premiere he was to conduct on 30 September, just two weeks after his return to Vienna? The opera was to enjoy such immense success that the number of performances grew considerably, until 20 November or so, probably leaving him very little time to devote to writing the Requiem. All the more so since, instead of fervently re-embarking on that task, he composed back-to-back the Clarinet Concerto and the Masonic cantata *Lasst uns mit geschlungnen Händen* (K623a), which can thus legitimately be considered as his last work.

The keystone of the mystery is of course the famous scene, depicted by so many writers and film-makers, of the dying Mozart dictating to Süßmayr his last wishes for the composition of the Requiem. There is little room for doubt that this actually took place, especially as, this time, two separate accounts are worth examining. The first is by Sophie Haibl, Constanze's sister, who later wrote: '*Süßmayr was at Mozart's bedside. The well-known Requiem lay on the quilt, and Mozart was explaining to him how, in his opinion, he ought to finish it, when he was gone.*' More precise is the second account, from Constanze: '*When he felt death coming on him, he spoke to Herr Süßmayr . . . and asked him, if he really died without finishing it, to repeat the first fugue in the last movement . . .*'

The vital question is what was Mozart's true share in the composition of Requiem, that of Süßmayr – and that of the third (and, as we shall see, *penultimate*) composer associated de facto with the final work: Joseph Eybler. For we know that it was to the latter, a pupil for whom Mozart had greater respect than for Süßmayr, that Constanze initially entrusted the task of finishing the work, and that he was in fact the first to orchestrate some of the movements, before giving up the job.

Mozart's unfinished manuscript undoubtedly constitutes the most remarkable piece of evidence available to us, insofar as it allows us in principle to establish what is in the composer's own hand, what in Eybler's, and what Süßmayr's true contribution was. But this last point remains extremely theoretical, since we know nothing for certain of the much-vaunted oral advice he is said to have received from Mozart (except for the indication concerning the conclusion of the work by the Kyrie fugue, as we have just seen above). Moreover, we cannot exclude the possibility that Süßmayr may have had access, after Mozart's death, to materials left by the composer which did not subsequently come into Constanze's possession. Indeed, so much is suggested by the Abbé Maximilian Stadler, who wrote: '*The widow told me that, after Mozart's death, a few scraps*

of paper with music were found on his writing-desk, which she handed over to Herr Süßmayr. What they contained, and what use Süßmayr made of them, she did not know.'

If the manuscript can thus contribute nothing certain to the debate, musicologists apparently have but a single weapon that may enable them to allocate relatively clearly the responsibility of each of the three men in the writing of the Requiem: critical evaluation of the surviving text. A priori, it ought to be easy to distinguish Mozart's style from that of someone like Süßmayr, since what we know of the latter's other works hardly encourages us to hail him as a genius. But those 'few scraps of paper' mentioned by Stadler are there – probably accompanied by other elements still unknown to us – to counsel prudence. That virtue is all the more indispensable since, as the British musicologist Richard Maunder has shrewdly observed, any attempt at an accurate critical evaluation of Süßmayr's contribution to the Requiem comes up against a major obstacle, the simple fact that we are so familiar with it. Each note has become so closely associated with Mozart that we can no longer trust our own judgment when the music appears dull or awkward.

However that may be, and in spite of all the speculation, past, present or future, the mystery still remains unresolved today. One may see this as the result of a painstaking 'manipulation' by the clan of Mozart's friends, untiringly spurred on by Constanze. There was no lack of good reasons for this conspiracy, and we will not resist the urge to quote in full here the analysis of the situation offered – more than thirty years ago – by Jean and Brigitte Massin:

'The Requiem came at the ideal moment to offset so many elements that could have been disastrous for the great man's memory. All that was needed was to boost the work's importance, making it the central preoccupation of Mozart's last months; instead of a commission accepted by a man in desperate financial straits, the Requiem would become the work dictated to Mozart by a mysterious messenger, almost by supernatural command; the work which held all his attention, required all his strength, the work in which he saw his own end announced by God Himself, and whose unfinished state would further reinforce the composition's importance when the time finally came to acknowledge that he had indeed left it incomplete. Hence Mozart would be seen to have piously prepared for death by composing a work that could hardly have been more pious; his last thought would appear to be a prayer, and the prayer of the most orthodox Catholic liturgy. The Viennese police, censors and clergy could unreservedly approve the wholly edifying end of a great genius. *Die Zauberflöte* was no more than an amusing Singspiel; the Masonic Cantata of 15 November merely "a little cantata which had been ordered by a society for a festivity" (Niemetschek, *sic!*). But the Requiem – ah, the Requiem, that was something else entirely!'

The preoccupations of Constanze and of Mozart's friends are easy to understand when one learns that on 14 October, a few weeks before the composer's death, Emperor Leopold II received at the Hofburg an anonymous letter denouncing the existence of a vast conspiracy of Freemasons in Vienna, accompanied by a long list of plotters, virtually all of them belonging to Viennese high society – and among them Mozart's patron Baron van Swieten. The composer, himself a prominent Mason, would have been unlikely to escape suspicion, which would certainly have rebounded on his family after his death.

None of this takes anything away from the supreme beauty of Mozart's Requiem as a work of art; on the contrary, the whole story of posthumous conniving can only increase our fascination with this collectively realised masterpiece, capable of taking root so deeply in the world's musical consciousness despite the heterogeneity of its sources, which are today assembled in an autograph score regarded as one of the most precious treasures of the Österreichische Nationalbibliothek in Vienna.

SIGISMUND RITTER VON NEUKOMM (1778 – 1858)

What did Sigismund Neukomm – himself an acknowledged Mason, who spent the greater part of his existence in the orbit of two Brothers he particularly admired, Joseph Haydn and, in a quite different sphere, Prince Talleyrand – know of all this? And, first of all, who was he, and by what right could he claim to provide Mozart's Requiem with the conclusion presented here in its world premiere recording?

Neukomm was born in Salzburg on 10 July 1778, in a house opposite the Mozart family residence (Wolfgang Amadeus was in Paris at the time, still in a state of shock from his mother's death the previous week). Thanks to the careful attentions of his father, David Neukomm, who taught at the Salzburg teacher

training college, young Sigismund quickly turned out to be a precociously gifted musician. He could read fluently at the age of four, and at seven began to study music under Franz Xaver Weissauer, organist of Salzburg Cathedral, whom he occasionally replaced in some of his functions. However, it would appear that the most lasting influence on him was that of Michael Haydn, a close friend of Mozart's, who gave him his first composition lessons and probably later advised Constanze to send her younger son, Franz Xaver Wolfgang Mozart, to learn the harpsichord with him.

There is much of interest to be gleaned from study of this period of training with a composer who we know had a profound influence on Mozart in the field of sacred music. In fact, it brings us directly back to the subject of the Requiem. Michael Haydn tackled this liturgical genre at least twice; in 1771, and again much later, between 1805 and 1806. Everything points to the fact that Mozart not only knew and had a high opinion of the 1771 setting, but actually drew on it as a source of inspiration for the composition of his own; the two works share the same structure in certain sections, as well as several thematic resemblances. Both use the same text, set to music with the same techniques and observing the same cuts, with the omission of the Gradual, the Tract and the *Libera me*. In so doing they were conforming to contemporary usage, which laid down that in strictly liturgical contexts these



passages were to be sung in plainchant. In 1805, on the other hand, it was Mozart's work which influenced Michael Haydn. In the first place, he frequently repeated to his friends that he was writing the work for his own funeral, and was thinking of Mozart for whom fate had decreed the same destiny. Haydn was also directly inspired by his late friend when he wrote a fugal Kyrie and assigned the third strophe of the *Dies irae* – the 'Tuba mirum' – to the trombones and the vocal soloists.

It is necessary to bear in mind the Salzburg atmosphere in which the young Neukomm was steeped in order to understand the genuine veneration he maintained all his life for Mozart (with whom however he seems never to have had any direct contact) and for the Requiem, which as we now know he provided with a conclusion in the shape of the *Libera me* found in Rio de Janeiro.

At the end of March 1797, Michael Haydn sent Neukomm to Vienna, armed with a special recommendation to his brother Joseph Haydn: *'He received me with the greatest kindness, and agreed to admit me among his pupils; that is to say, for the aesthetic portion of our art; for I had already completed my theoretical studies as far as anything that could be taught by a master was concerned. I soon had the good fortune to gain the affection of my master, who loved me like a father; and the memory of his kindness will always remain with me.'* This marked the beginning of a friendship which was to end only with Haydn's death, and also of an intensive musical collaboration, since it was under the latter's supervision that Neukomm participated in the orchestration of many of his works, and also made arrangements of *The Creation*, *Il ritorno di Tobia*, and *The Seasons*, as well as the piano transcription of *The Seven Last Words of Christ*. In fact, as Marc Vignal underlines in his remarkable biography of Haydn, the older composer made considerable use of Sigismund Neukomm's assistance; an instance is provided by the brief note he sent this ever-devoted pupil in 1804: *'(Vienna, 3 April 1804). Dearest friend! Your servant Jos. Haydn earnestly begs you to arrange the two enclosed songs as quickly as possible, and to tell my valet [Johann Ellsler] when he may come to fetch them – the day after tomorrow, I hope!'*

On 5 May 1801, Neukomm left Vienna for St Petersburg. In the skirts of his travelling cloak was a letter of recommendation from Haydn to the Tsarina Maria Feodorovna, widow of Tsar Paul I, who had been Haydn's pupil in Vienna when she was only Grand Duchess. This was the beginning of a long period of wandering all over Europe, which from 1809 onwards was to draw him back more and more irresistibly to Paris – by way of the eastern French town of Montbéliard: *'Montbeillard [sic] used to be a territory of the king of Württemberg. I lived there in the house of a friend to whom I had become close in Russia; and I quickly found myself in contact with men of remarkable learning. I took advantage of this opportunity to improve my knowledge of French, and composed in that language. It was then that I wrote my first High Mass, entitled "Missa Sancti Floriani", dedicated to the great and wealthy Benedictine abbey of St Florian in Upper Austria.'*

In November and December 1809, Neukomm paid his first visit to Paris. Although he did not stay there long, seeming impatient to return to 'Montbeillard', he made useful contacts which turned out to be extremely fruitful when he was once again in the capital in May 1810. On this occasion the Princesse de Valdemont introduced him to Talleyrand, whose palace was the meeting-place of all the leading lights of the time; this

led to a friendship which guaranteed Neukomm bed and board every time he was in Paris for more than twenty years to come, and also secured him an important musical commission: *'This is not the place to mention events prior to this period. I shall merely say that on 21 January 1815, my large-scale Requiem in C minor was given by more than three hundred singers, divided into two choirs. The performance took place before the Emperors, Kings, Princes and great men of all the nations present at the Congress of Vienna. This solemn occasion marked the anniversary of the death of King Louis XVI, and was organised at the request of Prince Talleyrand. All the monarchs present at the congress attended in deep mourning. His Majesty King Louis XVIII was so gracious as to appoint me Chevalier de la Légion d'Honneur.'*

How should we categorise Sigismund Neukomm? These quotations from his memoirs, in addition to reminding us that he was throughout his life a prolific composer (more than 1300 works by him are listed in the catalogue of the Bibliothèque Nationale de France), present the portrait of a musician who had climbed up the ladder of success, and was by no means devoid of naïveté. But it was his good fortune, for all his bowing and scraping before princes and bigwigs, to have remained a traveller, a dilettante composer reluctant to renounce his dreams of broader horizons. Despite his ambitions as a court musician, he was the opposite of a comfortably settled mandarin; and it was undoubtedly Brazil that provided him with the opportunity to escape once and for all from the academicism into which he would otherwise have sunk.

However, when he embarked on the frigate *Hermione* on 2 April 1816, the pretext for his journey was not musical at all. Officially Neukomm was there to accompany the Comte de Luxembourg on a diplomatic mission despatched to the court of Emperor João VI at Rio de Janeiro. One may also detect the hand of Talleyrand, keen to obtain information on what has been called the 'French artistic mission in Brazil', a group essentially composed of artists who had remained closely linked to Napoleon I and were presently at odds with the new Restoration regime. The principal members of this mission, led by Le Breton (who died soon after his arrival in Rio), were a painter who had produced large historical frescoes under the Empire (Jean-Baptiste Debret), a landscape painter (Nicolas Taunay), a sculptor (Auguste Taunay), the engraver Simon Pradier, and the architect Grandjean de Montigny. Its declared aim was, as Debret himself wrote, 'to impress on this new world deep and useful traces of the presence of French artists'.

So here was Johann Sigismund Neukomm in Rio: his exact date of arrival is unknown, but we will not go far wrong in situating it between 15 and 20 April 1816. Now, everything seems to point to the fact that he was preceded by the shade of Mozart, and that he did not introduce that composer's work to Brazil, as is generally stated. Shortly before this, on 20 March, the queen, Dona Maria I, had died at the age of eighty-one in her palace of Boavista in Rio de Janeiro. Her funeral was accompanied by grandiose ceremonies culminating in the Office of the Dead at dusk on 23 March, followed by a solemn Requiem Mass the next day. If Neukomm – then still busy with his travel arrangements in France – had been present, he would have had the immense surprise of hearing under the vaults of the Chapel Royal something disturbingly close to a replica of Mozart's Requiem; nothing was missing, from the identical instrumentation (though with the exception of the basset-horns, which must have been impossible to find in Rio) to the striking thematic similarities, which in the Kyrie

extend to a leap of a diminished seventh within a motif practically identical to the subject of the Kyrie fugue written by Mozart twenty-five years earlier in Vienna. And what can one say of the atmosphere of this work? From the sombre Introit, through the dramatic explosion of the *Dies irae* and its succession of terrors, right to the final optimism of the *Lux aeterna*, it is wholly in thrall to the Austrian master. Mozart in the tropics? No, the mulatto composer José Mauricio Nunes Garcia, a pure product of late 'colonial Baroque', then enjoying its apotheosis in Brazil.

THE RIO VERSION OF THE REQUIEM

Born in 1767, now in the prime of life, Nunes Garcia was the most renowned musician in Rio. At the age of just seventeen, he had participated in the foundation of the Brotherhood of St Cecilia, which was subsequently to become one of the most important institutions promoting the practice of music and the organisation of concerts (we come across it much later in connection with the 'premieres' of both Mozart's Requiem and Haydn's *Creation*). He was ordained priest in 1792, and appointed *mestre de capela* at the cathedral in 1798. His reputation seems to have crossed the ocean to Lisbon, and it was only natural for Dom João VI to make him *mestre de capela* of the Chapel Royal when, from 1810 onwards, he began rounding up the finest singers and instrumentalists from his musical establishment in Lisbon, who could not fail to be attracted to Brazil by the prospect of the construction of an opera house.

The composer whom Neukomm was to meet on his arrival in Rio was therefore at the height of his glory and talent. Their encounter led to the project of performing Mozart's Requiem on the feast of St Cecilia, in tribute to the musicians who had died during the year. As we have seen, Nunes Garcia undoubtedly knew the work even before Neukomm's arrival in Brazil; and it was probably for this occasion that the latter wrote the *Libera me, Domine*. However, he says nothing of this contribution in the (not at all indulgent) review of the concert that he was later to write for the *Allgemeine musikalische Zeitung* of Vienna, which published it in June 1820:

'Rio de Janeiro. A brotherhood of musicians (derived from the Portuguese fraternity, a sort of religious corporation) celebrates the feast of St Cecilia each year with a Mass in memory of the musicians deceased during the previous year. It is for this circumstance that some members of the aforementioned brotherhood, who insist on the finest music, recommended that the celebration of the most recent feast should be accompanied by Mozart's Requiem, which was performed at the end of December in the church of Nossa Senhora do Parto. The ensemble was conducted by the master of the Chapel Royal, Father José Mauricio Nunes Garcia.

The enthusiasm with which Father Garcia overcame all difficulties in order to perform the masterpiece of our immortal Mozart at least once deserves the warmest thanks of the music-lovers who are to be encountered here. For my part, I was glad to note that this opportunity justifiably prompted the most evident and astonished attention [from Nunes Garcia] once he had made the work his own. Born in Rio de Janeiro, he

was admitted to the city's episcopal seminary (where he was later to become *mestra de capela*); on finishing his studies there he was ordained. When the Portuguese court arrived in Brazil, he obtained the position of *mestra de capela* at the Chapel Royal, which he still holds despite his delicate state of health.

Before the Requiem, the performers gave the Nocturns from the Office of the Dead by David Perez (born in Naples, which he left in 1752 to enter the king's service in Lisbon), a work comprising a variety of arias, duets, choruses, and so forth. Most of this music was written in the dignified style appropriate to the church. In several choruses, the tempo became too rapid, something one often observes in executions of pieces by this composer. It would appear that the performing tradition of this work has been lost. I found especially disagreeable a chorus in D major, in which the triviality of the trumpet and horn parts in the fast movement reminded me of certain pieces for trumpet which used to be played from the tower in Karlsbad to greet guests arriving for the hot baths.

The performance of Mozart's masterpiece left nothing to be desired; every talent was combined to welcome the foreigner Mozart to this new world in dignified fashion. This first endeavour was so satisfying in every respect that we hope it will not be the last of its kind.'

The chronicler remains silent here on the subject of his own contribution to the event. The date of 1821 on the title page of his *Libera me* might lead one to suppose that he wrote it for a later performance – unless he acted out of modesty, with the desire to step aside in favour of the composer he venerated above all others, while nonetheless considering himself as capable as Süßmayr of at last providing a conclusion for the work Mozart had left unfinished. It is true that by 1819 – or 1821, it matters little – the Requiem was no longer just one work among many, but already a legend, born on the rough surface of the Old World, and now come by goodness knows what magic to become part of the vast opus of the Americas.

Alain Pacquier

Translation: Charles Johnston

The performers

La Grande Écurie et la Chambre du Roy Jean-Claude Malgoire

Jean-Claude Malgoire was born in Avignon, and began his musical studies there. Having started his career as an oboist in orchestral and chamber music, he became interested in problems of interpretation in contemporary music and recorded a recital of works by Holliger, Castiglioni, Shinoara, amongst others, which won several international prizes including the top award at the Geneva International Competition of 1968. In 1972, he was chosen by Bruno Maderna as a soloist with the European Contemporary Music Ensemble. He was noticed by Charles Munch, who appointed him solo cor anglais of the Orchestre de Paris, where he became one of the favourite musicians of Munch, Ozawa and other celebrated conductors.

However, at the same time as he pursued this instrumental career, he was seized by an irresistible passion for a new approach to "early music". This passion prompted him to search for obsolete instruments in order to have them rebuilt, and for forgotten scores. For this purpose he scoured the libraries of Europe, looking for manuscripts, editing scores from archive documents, comparing them, in fact devoting himself to the most active sort of "musicology", since it led to the recreation of works forgotten, if not lost for centuries.

Having gradually acquired considerable knowledge of the styles of interpretation of works of the 17th and 18th centuries, he decided to form a wind ensemble which took the name of "La Grande Ecurie du Roy", a reference to the name of the ensemble that played festive music at the time of Kings François I, Henri IV, Louis XIII, Louis XIV and Louis XV. Soon after this he formed a complementary ensemble, "La Chambre du Roy", to play chamber music of the same period.

Kantorei Saarlouis

The Kantorei Saarlouis was founded in 1989 by his director Joachim Fontaine. Their repertoire ranges from the fifteenth century to the avant-garde of the twenty-first, with a special emphasis on the Renaissance and Baroque, from the famous masses, oratorios and operas of Bach, Handel, Purcell and Monteverdi etc. to the masses of lesser-known composers such as Johann Caspar Kerll, Baroque operas from South America, oratorios by Giacomo Carissimi, psalms by Jan Pieterszoon Sweelinck and the motets of Dietrich Buxtehude. For their concerts, festival appearances, radio broadcasts and recordings (including the Stabat Mater by

Théodore Gouvy, Handel's oratorio *Joseph and his Brethren*, and the Masses, Psalms and Requiem of Giacomo Puccini Senior for BMG Arte Nova), the Kantorei Saarlouis use the correct forces and instrumentation for each historical recreation. Soloists who have appeared with the Kantorei Saarlouis, which still has its roots in the Evangelische Kirchengemeinde Saarlouis, include Emma Kirkby, Catherine Bott, Julia Gooding, Deborah Roberts, Joseph Cornwell, Paul Agnew, Andrew King, Charles Daniels, Rufus Müller, Nigel Robson, Jonathan Peter Kenny, David Thomas, Sabine von Blohn and Adolph Seidel.

Joachim Fontaine studied in Saarbrücken, Basel, Paris and Oxford (The Queen's College) with a special interest in the recreation and reconstruction of forgotten music (especially the Renaissance and Baroque, but including more recent times). He pursues a career as a conductor, organist, lecturer at the Hochschule des Saarlandes für Musik (Saarland University of Music) and as writer and broadcaster.

Hjördis Thébault, *soprano*

French-born soprano Hjördis Thébault first studied at the prestigious Sorbonne University (France) where she obtained a Master's degree in Law. She then followed postgraduate studies in Voice at the San Francisco Conservatory of Music (USA), where she was noticed by conductor Kent Nagano who invited her to join the company of the Opéra National de Lyon.

She has sung under the baton of conductors such as John Eliot Gardiner, Armin Jordan, Jean-Claude Malgoire, Kent Nagano, William Christie, Marc Minkowski, and Michel Plasson, and has appeared on stages such as the Grand-Théâtre de Genève (*Parsifal*), the Théâtre du Châtelet (*Alceste*, alongside Anne Sofie von Otter; *Louise*; *La belle Hélène*, alongside Dame Felicity Lott; and a Mozart recital), the Barbican Centre in London, the Kölner Philharmonie, the Opéra National de Montpellier, the Grand-Théâtre de Bordeaux (*Così fan tutte* – Despina), the Opéra National du Rhin (*Il Tito* by Cesti), the Théâtre des Champs-Élysées (*L'Orfeo*, *L'incoronazione di Poppea*, *Il ritorno d'Ulisse*), the Opéra-Théâtre de Metz in Meyerbeer's *Les Huguenots* alongside Rockwell Blake, and the Opéra de Lille (*Il barbiere di Siviglia* – Rosina).

In concert Hjördis Thebault has been heard in Debussy's *La Damselle élue* conducted by Kent Nagano; Handel's *Messiah* (San Francisco Davies Symphony Hall); Mozart's Requiem, 'Coronation' Mass, Vespers and C minor Mass; Fauré's Requiem and *Messe basse*; Vivaldi's *Gloria* and *Dixit Dominus*; Bach's *Jagd Kantate*, Monteverdi's *Vespro della beata Vergine*, *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, *Lamento d'Arianna*; Alessandro Scarlatti's *Martirio di santa Cecilia*, with Il Seminario Musicale, and *Salve Regina*; Pergolesi's *Stabat Mater*; Stravinsky's *Pulcinella*, Poulenc's *La Dame de Monte-Carlo* and Beethoven's *Egmont*.

Gemma Coma-Alabert, *mezzo-soprano*

Spanish mezzo-soprano Gemma Coma-Alabert was the winner of the Special Jury Prize in the 2003 International Vocal Competition in Marmande, France. Her 2003-04 season saw her debut at the Liceu Opera in Barcelona in two productions: the cat in Ravel's *L'enfant et les sortilèges*, and Lisetta in Haydn's *Il mondo della luna*. She toured Spain with the baroque ensemble, El Ayre Español, a project which was recorded for Harmonia Mundi, and appeared at the Lyon National Opera in the role of Mrs Noah in Britten's *Noye's Fludde*. Ms Coma-Alabert's current season includes the title role in Carmen at the Théâtre de la Bourse in Lyon, as well as the role of Isaura in Rossini's *Tancredi* at the Théâtre de Toulon, France.

Born in Girona, Spain, Gemma Coma-Alabert began her studies with piano, composition and cello at the Isaac Albéniz Conservatory in her home city. She went on to study voice at the National Conservatory in Perpignan, France, and at the Liceu Conservatory in Barcelona, where she was awarded the highest honours on completion of her studies. A scholarship from the regional government of Catalonia brought her to Paris for four years of study at the Conservatoire National Supérieur de Musique, where she was awarded the *premier prix* on graduation in June, 2001. Other studies include work at the Guildhall School of Music in London and masterclasses with Jaume Aragall, Renata Scottò and Richard Miller.

She has performed in the following operas: Massenet's *Manon* (Rosette), *Le nozze di Figaro* (Cherubino), *La Dirindina* (Dirindina) by Domenico Scarlatti, Britten's *Albert Herring* (Mrs Herring), Charpentier's *Pastorale de Noël*, Scarlatti's *Narciso* (Eco). She has sung in theatres such as the Théâtre des Champs-Élysées (Paris), and the operas of Nantes, Rennes and Lausanne, and worked with conductors Christophe Rousset, Jean-Christophe Frisch, Mark Foster and Arthur Post.

In addition to opera, Ms Coma-Alabert is an active oratorio soloist, and has sung Bach's *Magnificat* and St *Matthew Passion*, the Mozart Requiem and Rossini *Stabat Mater*, among many others, working with such conductors as Jean-Claude Malgoire, Daniel Tosi and Patrice Holliner.

Simon Edwards, *tenor*

Simon Edwards started his musical studies in England. After a Degree of modern languages at Lancaster University (French, Italian, Czech), he took lessons and followed regular singing workshops with Gérard Souzay in Paris, as well as with Paul von Schilhawsky at the Mozarteum in Salzburg. Since 1993, he works regularly with the mezzo-soprano Jane Rhodes.

In 1991, Simon Edwards obtains the "Premier Prix" of singing at the Paris Conservatoire and makes his professional debuts as Peter Quint in *The turn of the screw* by Britten. In 1992, he sings the role of the Devil in *Le diable boiteux* by Jean Françaix for the 80th birthday of the composer. Simon Edwards also collaborated with the Studiopera, where he appeared in such productions as *Rita* by Donizetti, *Une éducation* by Chabrier, and Don Giovanni for his first Ottavio.

Last season, Simon Edwards made his debut at the Teatro Reggion in Parma in Rossini's *Il turco in Italia* and sang *Hippolite et Aricie* by Traetta at the Martina-Franca Festival. In France, he sang Beethoven 9th Symphony at the Sully Festival, *Così fan tutte* in Caen (January 2000) *Il turco in Italia* in Massy (Avril 2000). This season, He sang in a new production of *The Love for the 3 oranges at la Fenice*, *Lucio Silla* for a new production in Lausanne, *L'Isolata disabitata* by Haydn for the Nancy Opera, and returned at the Paris Opera-Comique for *Catone in utica* by Vivaldi. In 2002, he will appear in Paris, Orléans, Tourcoing and Rennes as Rinuccio in Gianni Schichi and as Master Ford in Falstaff by Salieri.

Alain Buet, baryton

After studying at the Conservatoire National Régional in Caen and the Paris Conservatoire, Alain Buet chose to commit himself to a life in music after meeting the great American teacher Richard Miller. He embarked on a solo and teaching career enriched by stimulating encounters with conductors such as Robert Weddle, Jean-Claude Malgoire, Hervé Niquet, singers such as Gérard Lesne, Dominique Visse, Howard Crook, and instrumentalists including Patrick Cohen-Akenine, Laurent Stewart, Zhu Xiao Mei. His light, warm timbre and his taste for discovery have led him to perform a vast repertoire of sacred and secular music ranging from the sixteenth to the twentieth centuries. Thanks to Jean-Claude Malgoire, he has acquired stage experience in Handel's *Agrippina* (on Lesbos in March and April 2003), and *Le nozze di Figaro* (the Count) and *Gianni Schicchi* (Simone) in 2004. His already abundant discography has recently been enriched by recordings released on Alpha (Stefano Landi, with L'Arpeggiata), Opus 111 (Delalande, *Grands motets* conducted by Martin Gester), and Glossa; for the latter he has recorded *Leçons de ténèbres* by M. A. Charpentier (conducted by Hervé Niquet) and *Daphnis et Chloé* by J. B. Boismortier (as Dryas). His most recent recordings include Bernier with Les Folies Françaises, and Rameau's *Thétis* on Alpha. Alain Buet is founder-director of the ensemble Les Musiciens du Paradis. A qualified teacher of singing, he currently holds a post at the Ecole Nationale de Musique in Alençon.

DAS MANUSKRIFT VON RIO: Ein neuer Interpretationsschlüssel zu Mozarts Requiem

Von Jean Claude Malgoire

In Mozarts geistlichen Werken ist es nicht unüblich, dass eine zuvor verwendete Fuge im Schlussteil wieder aufgenommen wird (übrigens auch in der c-Moll Messe). Auch sind mir die besonderen Umstände der Entstehung des *Requiem*s bestens bekannt, und trotzdem muss ich zugeben, dass ich jedes Mal über das Ende etwas frustriert bin (und ich habe dieses Werk schon mehr als hundert Mal dirigiert). Natürlich weiss ich, dass Süssmayr die Anweisung hatte, die Fuge des *Kyrie* wieder aufzunehmen, und doch bin ich einfach immer etwas enttäuscht, wenn das gewaltige Werk in die zwei Takte des *Quia pius* es mündet und verklingt.

Was genau nach Mozarts Tod mit dem Manuskript geschah und warum das *Requiem* ohne *Libera me* endet, bleibt reine Spekulation: Süssmayr und Eybler konnte es nicht entgangen sein, dass die Strophe des *Libera me* fehlte, doch Constanze musste die letzten Manuskripte Mozarts bald verkaufen (darunter das *Requiem*, das Klarinettenkonzert und die c-Moll Messe) und in der Not blieb keine Zeit zum säuberlichen Ausfeilen. Es wurde auch schon argumentiert, dass in einer streng liturgischen Aufführung drei Teile eines *Requiem*s – das *Graduale*, das *Tractus* und das *Libera me, Domine* – als Choral gesungen werden; doch das *Mozart Requiem* wurde definitiv nicht für eine streng liturgische Aufführung komponiert.

Man darf nicht vergessen, dass der Ablauf eines *Requiem*s von seinem Aufführungszweck bestimmt wird. Es gibt einerseits das *Requiem* als Begräbnissgottesdienst, das mit der Absolution endet, die von der Lesung oder dem Gesang des *Libera me* als Choral begleitet wird. Andererseits gibt es das *Requiem* als Konzert oder als Gedenkmesse für einen oder mehrere Verstorbene. Mozarts *Requiem* gehört zur zweiten Kategorie und ist nicht die musikalische Gestaltung einer Liturgie. 1819 erklang es in Rio de Janeiro im Rahmen einer Gedenkfeier für die im selben Jahr verstorbenen Musiker. Und für diesen Anlass versah Sigismund Neukomm Mozarts Meisterwerk mit einem gebührenden Schluss.

Das Manuskript von Rio verdient meiner Ansicht nach aus mindestens zwei Gründen Beachtung: erstens ist Neukomms Musik der von Süssmayr mindestens ebenbürtig und zweitens birgt es einige Überraschungen, die Musiker und Musikwissenschaftler gleichermaßen interessieren dürften.

Die erste ist ein erstaunlich präziser Hinweis zur Aufführungspraxis. In seinem Bericht zur Feier von Rio schreibt Neukomm über die vor Mozarts *Requiem* gespielten „Nocturnes“ von David Perez: „Für mehrere Chöre war das Tempo zu rasch gewählt, was bei der Aufführung von Werken dieses Meisters oft zu

beobachten ist. Es scheint, dass die Tradition seiner Werke verloren ging.“Dieser Kommentar verweist uns auf den zweiten, äußerst interessanten Anhang seines Manuskripts. Neukomm gibt hier nämlich genaue Tempoangaben zu den Teilen seines *Libera me*. Dies war erst seit kurzem dank Mälzels Metronom möglich, das er 1816 fertigstellt und patentiert hatte. (Beethoven war übrigens gut bekannt mit dem genialen Erfinder, der allerlei Automaten, aber auch Hörhilfen entwickelte, die dem Komponisten sehr nützlich waren. Bei der Komposition des zweiten Satzes seiner achten Sinfonie dachte er an eben diesen Mälzel). Neukomm gibt also präzise Tempoangaben zu seinen eigenen Stücken des *Libera me* sowie zu den von Mozart übernommenen. Die Vermutung liegt nahe, dass er das Werk in seiner Jugend in Wien gehört hatte. Damit hätten wir einen „Ohrenzeugen“, der uns ziemlich genau das Tempo der Strophen *Dies illa et Requiem* von Mozart geben kann. Das Manuskript von Rio ist also ein unmittelbares Zeugnis der damaligen Aufführungspraxis.

Wenden wir uns nun der Partitur des *Libera me* zu: sie soll uns Aufschluss geben über den genauen Ablauf des *Libera me* und inwiefern es inhaltlich und formell Mozarts *Requiem* entspricht. Das Manuskript von Rio zeigt uns, dass Neukomm sich vor allem auf die ersten und letzten Verse des *Libera me* konzentrierte:

*Libera me, Domine, de morte aeterna,
in die illa tremenda:
quando caeli movendi sunt et terra;
Dum veneris judicare saeculum per ignem.
Tremens factus sum ego et timeo*

Die folgenden Verse lässt er weg; er nimmt den liturgischen Text mit den zwei letzten Versen wieder auf, begnügt sich diesmal jedoch damit, Mozarts Musik dem Text entsprechend zu arrangieren. Das Ganze ist im Stil und harmonischen Kontext Mozarts geschrieben und entspricht nicht den ästhetischen Konventionen, wie sie fünfundzwanzig Jahre nach seinem Tod herrschten; es finden sich sogar Passagen, die direkt vom 20. Klavierkonzert oder der Ouvertüre zu *Don Giovanni* inspiriert scheinen. Vergleicht man das *Libera me* mit anderen geistlichen Werken Neukomm aus seiner Brasilien Zeit, wird einem klar, wie gekonnt er den musikalischen Geist Wiens und Salzburgs traf – die Zeit also, als er noch Schüler Michael Haydns war! Mit derselben „Epochentreue“ wählt er die Instrumentierung. Neukomm's Besetzung stimmt haargenau mit der von Mozarts *Requiem* überein: Streicher, zwei Bassethörner, zwei Trompeten, zwei Fagotte, drei Posaunen und Pauken.

Neukomm's Manuskript birgt noch weitere Überraschungen, es enthält nämlich zwei Anhänge. Im ersten finden wir eine alternative Instrumentierung: zusätzlich stehen hier zwei Stimmen für Hörner, zwei für Flöten und zwei für Oboen, um den Gesamtklang harmonisch zu „füllen“. Vielleicht war diese Besetzung für eine Aufführung ohne Orgel vorgesehen, oder aber der Kapellmeister der königlichen Kapelle von Rio wollte sein ganzes Orchester spielen hören. Wie dem auch sei, diese Stimmen sind *ad libitum*.

Mozarts Instrumentierung im *Requiem* scheint heute noch ziemlich ungewöhnlich, doch verweist sie auf die Freimaurer, genauer gesagt auf das Bläserchester, das zu besonderen Feierlichkeiten spielte. Diese Ensembles kamen nicht nur in der Wiener Loge zum Einsatz, sondern waren auch in Prag oder Paris üblich. Auch in Brasilien spielten die Freimaurer zur Zeit der Aufklärung eine bedeutende Rolle. Es war also naheliegend, dass Neukomm – selber auch Freimaurer – dieselbe Instrumentierung für sein *Libera me* wählte, dabei aber José Mauricio Nunes Garcia die Möglichkeit offen ließ, traditionellere Sinfonieinstrumente einzusetzen. Neukomm folgte genau Mozarts Partitur mit Bassethorn, Trompeten und Posaunen; die im Anhang vorgeschlagenen Stimmen enthalten aber keine einzige melodische Linie, sie dienen einzig der farblichen Bereicherung und erlauben aus der Strenge der freimaurerischen Harmonik auszubrechen. Für die vorliegende Aufnahme entschieden wir uns, klangfarblich möglichst nahe beim *Requiem* zu bleiben.

Die Entdeckung dieser *Alternative zum sonst üblichen Ende des Mozart Requiems* ist meiner Ansicht nach mehr als nur ein origineller Fund. Erstens, weil wir hier die Arbeit eines – für einmal genau identifizierten – Komponisten beobachten können, der sich in diesen kompositorisch kollektiven Prozess einreicht, der das *Requiem* zu einem einzigartigen und überwältigenden Werk macht. Zweitens, weil der Kontext dieses Kompositionsprozesses faszinierend ist und selber zum Symbol wird: Mozart erklingt zum ersten Mal auf dem Neuen Kontinent und beginnt damit seinen musikalischen Triumphzug rund um den Erdball (es werden noch einige Jahre verstreichen, ehe Da Ponte *Don Giovanni* in Nordamerika spielen lässt). Schließlich gibt uns das Manuskript von Rio neue Schlüssel zur Interpretation und Verständnis dieses Meisterwerkes. Willkommen in dieser schönen Geschichte, Sigismund Neukomm!

Jean-Claude Malgoire, octobre 2005
Übersetzung: Corinne Fonseca-loli

La Moselle et "Le Couvent" de Saint Ulrich

Qu'un Centre de ressources consacré aux musiques baroques de l'Amérique latine ait vu le jour en Moselle et rayonne au-delà des frontières et des océans, ne laisse point de surprendre. On peut y voir l'un des signes, nombreux, d'un engagement du Conseil Général aux côtés des initiatives les plus originales, pourvu qu'elles soient fécondes et porteuses d'ouverture vers de nouveaux horizons culturels.

Cette initiative innovante, que vient prolonger l'activité éditoriale discographique de K617, participe ainsi à une démarche plus large de développement culturel bénéficiant de l'attention permanente de notre Assemblée.

Il suffit ici de rappeler les actions menées pour la mise en valeur du patrimoine musical dans le département, l'accompagnement fidèle des amateurs regroupés en sociétés de musique, des ensembles instrumentaux professionnels ainsi que des festivals, sans omettre enfin les écoles de musique qui ont un rôle prépondérant dans la formation des jeunes musiciens.

Puisse "Le Couvent", Centre International des Chemins du Baroque de Saint Ulrich, poursuivre son développement dans un environnement aujourd'hui en pleine mutation et en plein épanouissement, avec le musée de Sarrebourg, le site archéologique de la villa gallo-romaine de Saint Ulrich, le Festival international de musique...

"Le Couvent", porté par une société d'économie mixte innovante née de l'initiative du Conseil Général de la Moselle et de la Ville de Sarrebourg, rassemblant désormais le Centre International des Chemins du Baroque et le Label discographique K617, est aujourd'hui un véritable site culturel, riche de projets et promis au plus bel avenir.

Le Conseil Général de la Moselle est fier de son engagement aux côtés de ceux qui font et feront de ce lieu, un terrain de découvertes et de rencontres, un espace de développement artistique et culturel.

Philippe Leroy
Président du Conseil Général de Moselle



The Moselle and «The Convent» of Saint Ulrich

It should come as no surprise that a Resource Centre dedicated to the baroque music of Latin America was set up in the department of the Moselle, casting its net beyond national borders and far overseas. Rather, it should be seen as one of the many signs of the commitment of the General Council of the Moselle to support original initiatives that promise rich returns and open up new cultural horizons.

This innovative initiative, an offshoot of the K617 record label publishing activity, takes its place in the broader cultural development that is fostered continually by our Assembly.

As proof of this, we need only recall the many actions carried out to raise the profile of the musical heritage of the department, the faithful support provided to amateur musical groups, instrumental ensembles and festivals, not to mention the schools of music which have such an important role to play in the training of young musicians.

We look forward to “The Convent (*“Le Couvent”*)”, the “St. Ulrich International Centre for the Paths of the Baroque” (*“Centre International des Chemins du Baroque de Saint Ulrich”*)”, continuing to pursue its development in a rapidly changing, burgeoning environment, alongside the Sarrebourg museum, the archeological site of the St. Ulrich Gallo-Roman villa and the International Music Festival.

“The Convent”, run by an innovative mixed enterprise that was the brainchild of the General Council of the Moselle and the Town of Sarrebourg, and which now includes the International Centre for the Paths of the Baroque and the K617 record label, has today become a truly cultural phenomenon, with a wealth of projects and a bright future in store.

The General Council of the Moselle is proud to support those who make and who shall continue to make this site a place for discovery and encounter, as well as a showcase for artistic and cultural development.

Philippe Leroy
President of the General Council of the Moselle

Das Moselland und „das Kloster“ Saint-Ulrich

Es überrascht keineswegs, dass ein künstlerisches Zentrum für lateinamerikanische Barockmusik im Moselland entstand, das über Grenzen und Meere hinaus wirkt. Es ist einer der zahlreichen Beweise für das Engagement des Generalrates, bei dem es um neuartige Initiativen geht, von denen man hofft, dass sie wirksam und aussichtsreich neue kulturelle Horizonte eröffnen.

Diese innovative Initiative, welche gerade die Herausgabe der Diskographie unter dem Label K617 verlängert hat, ist Teil einer größeren Aktion mit dem Ziel kultureller Entwicklung und genießt die beständige Aufmerksamkeit unserer Departementsversammlung.

Wir brauchen uns an dieser Stelle nur daran zu erinnern, was zur Pflege unseres musikalischen Erbes im Departement unternommen wurde, oder an die verlässliche Begleitung von Hobbymusikern, die sich in Gruppen zusammenfinden, sowie an die Förderung professioneller Instrumentalensembles und Festivals. Schließlich dürfen wir die Musikschulen nicht vergessen, die bei der Ausbildung junger Musiker eine entscheidende Rolle spielen.

Möge „das Kloster“ als „Centre International des Chemins du Baroque de Saint Ulrich“ (Internationales Zentrum Saint-Ulrich für die Wege des Barock) in einem sich aktuell mitten im Wandel und Aufbruch befindenden Umfeld seine Entwicklung fortsetzen, gemeinsam mit dem Museum von Sarrebourg, der archäologischen Fundstätte der gallo-römischen Villa von Saint-Ulrich und dem internationalen Musikfestival...

„Das Kloster“, dessen Träger eine auf Initiative des Generalrates des Departements Moselle und der Stadt Sarrebourg gegründete innovative gemischtwirtschaftliche Gesellschaft ist, wird zukünftig das „Centre International des Chemins du Baroque“ beherbergen und das Diskographie-Label K617 besitzen. Heute ist „das Kloster“ eine wahrhaft kulturelle Stätte mit zahlreichen Projekten und einer vielversprechenden Zukunft.

Der Generalrat des Departements Moselle ist stolz auf sein Engagement an der Seite derer, die diese Stätte zu einem Ort der Entdeckungen und Begegnungen machen, zu einer Heimstatt für die künstlerische und kulturelle Entwicklung.

Philippe Leroy
Präsident des Generalrates des Departements Moselle

Mieux découvrir le Couvent - Centre International des Chemins du Baroque ?
Adhérez aux Chemins du Baroque

ÊTRE INFORMÉ EN AVANT-PREMIÈRE DES NOUVEAUTÉS DISCOGRAPHIQUES K617
CONCERTS & RENCONTRES GRATUITS
CADEAUX DE BIENVENUE, CDs OFFERTS
TARIFS PRÉFÉRENTIELS AUX CONCERTS PUBLICS
VOYAGES...

Rejoignez dès à présent le Club Chemins du Baroque - Le Couvent :
www.lecouvent.org