MOZART REQUIEM

MARIA JETTE *soprano*
JENNIFER LARMORE *mezzo-soprano*
JAMES TAYLOR *tenor*
ERIC OWENS *bass*

ST OLAF CHOIR
ANTON ARMSTRONG *director*

ST PAUL CHAMBER ORCHESTRA
ANDREAS DELFS *conductor*

SÜSSMAYR REQUIEM

ST OLAF CHOIR AND ORCHESTRA
ANTON ARMSTRONG *conductor*

WOLFGANG AMADEUS MOZART
1756-1791

REQUIEM K626
completed by Franz Xaver Süssmayr

	Introitus
1	Requiem aeternam (5:00)
2	**Kyrie** (2:35)
	Sequenz
3	Dies irae (1:47)
4	Tuba mirum (3:37)
5	Rex tremendae (2:08)
6	Recordare (5:46)
7	Confutatis (2:31)
8	Lacrimosa (3:07)
	Offertorium
9	Domine Jesu Christe (3:45)
10	Hostias (3:46)
11	**Sanctus** (1:24)
12	**Benedictus** (5:34)
13	**Agnus Dei** (3:06)
	Communio
14	Lux aeterna (6:02)

FRANZ XAVER SÜSSMAYR
1766-1803

REQUIEM

15	**Ouvertüre** (1:42)
	Zum Eingang
16	Komm, gib die Ruh der Ewigkeit (1:48)
	Zur Sequenz [I]
17	Am Tag des Zorns (1:35)
	Zum Offertorium
18	O Menschenvater voll der Huld! (3:50)
	Zur Sequenz [II]
19	O Jesu, denk, dass du das Leben (1:48)
	Zum Sanctus u. Benedictus
20	Sonne, Mond und Sterne (2:16)
	Zum Agnus u. Kommun
21	Gottes Lamm!
	Postludium (4:56)

Total time 68:11

REQUIEM AETERNAM
from Mozart to Süssmayr

Requiem aeternam dona eis, Domine... The familiar petition for eternal peace opens the *Missa pro defunctis*, the mass for the dead, and lends it its more familiar name, the requiem. From 1791 the requiem mass was to develop from a private ecclesiastical rite to become a major form of choral music for the growing audiences of Europe's public concert-halls. For although from the time of Monteverdi's 1610 Vespers sacred music, in Italy and then in the French and German-speaking lands, had become increasingly theatrical in style, the music to accompany the requiem mass remained the province of an earlier, more sober polyphonic tradition. Mozart's *Requiem*, left unfinished at his death on 5 December 1791, united his operatic genius with the dramatic text of the medieval mass to create the cornerstone for all the great requiems to follow.

Following the rhythm of the normal Eucharist, the choral movements of the requiem have at their centre the Sanctus, framed by the opening Kyrie and closing Agnus Dei. In a normal mass the Kyrie is separated from the Sanctus by the Gloria and the Nicene Creed; in the requiem mass they are replaced by the Dies irae, a harrowing vision of judgment after earthly life, and the gentler atonement of the Offertory which precedes a final plea for mercy in the Pie Jesu. In addition the requiem adds an introit, the 'Requiem aeternam', before the Kyrie, and concludes with a parallel refrain, the Lux perpetua, a prayer that the everlasting light of God may shine on the souls of the faithful departed as they are received into heaven.

Because today we listen almost exclusively to settings of the requiem – from Mozart to Berlioz, Brahms, Verdi, Fauré, Duruflé and Britten – in concert or on CD, we tend to forget that the sung requiem was originally designed as a powerful 'sound-track' accompaniment to heighten the sense of a very specific liturgy. In contrast to our present-day notion of the requiem as a poetic, arms-length secular reflection on death, often more operatic than intelligible, the requiem mass was originally rooted in the belief that its ritual re-enactment was of specific benefit to human salvation. It focuses intently on that most critical juncture of spiritual life, even in our time: *the moment of death*, when the soul is released from its earthly pilgrimage. The requiem was established as the rite that could aid the soul in a safe passage from the body, through a limbo leading either to eternal damnation or everlasting life.

It was within this dramatic context that Mozart was commissioned by Count Walsegg-Stuppach in 1791 to compose a requiem for his wife who had died in February that same year.

Although the commission suggests a welcome and purely professional transaction – Mozart was, after all, in perilous financial straits – the music goes well beyond what might have been expected even of Mozart. As those of his generation were to testify immediately after 1791, Mozart must have known that this would be his final work, and the *Requiem* therefore expresses the fear of his own life's final reckoning, suffused with a very personal plea for mercy.

Mozart died a poor man. His burial was without ceremony, and he was thrown in sackcloth into a common limed pit. His great final work lay unfinished, a fact we now view as one of the great tragedies of our musical history. But for his widow Constanze its incompleteness spelled only the potential forfeit of an anxiously awaited commission fee. She approached her husband's associates, first Joseph Eybler and probably also Maximilian Stadler, to make good Mozart's draft manuscript. Eybler found the job so impossibly daunting that he gave up work within weeks of Mozart's death.

Constanze then turned to Mozart's protégé Franz Xaver Süssmayr. Although the task was as unspeakably awesome for him as Eybler – or indeed any composer since – the quite ordinarily talented Süssmayr obligingly continued where Eybler had left off. Early in 1792 he completed the instrumentation from the Kyrie to the end of the Offertorium and for the final movement of the Dies irae (the Lacrimosa). As no music of Mozart's survived for the remaining sections – the Sanctus, Benedictus, Agnus Dei and Lux aeterna – Süssmayr then put his hand to these. How much of Süssmayr's completion is his alone remains unclear: there are significant differences from the style of Süssmayr's own sacred works, strongly suggesting that he had access to fragments and sketches of Mozart's own, now no longer in existence. It is hard to believe, for example, that the beautifully lilting Benedictus is by the same hand as the competent but vastly less imaginative Sanctus.

But we should not believe that Süssmayr's completion is any less worthy than those of his contemporaries or later composers and editors. With all the advantages of musical history before them, recent editors like Maunder and Levin have come to very different solutions. Süssmayr's solutions are practical and immediate, like his recycling of Mozart's own material or unpretentious supplements of his own, and they have the added, unique value of being authentic to the time of Mozart. As Süssmayr himself explained in 1800 to Breitkopf in Leipzig, while he prepared a first edition for publication, he had been with Mozart as the sketches had been made, and had sung parts with Mozart. He knew Mozart's intentions, he asserted, though he went on to qualify his own ability in the same letter by saying that 'Mozart's composition is so

unique [...] so unattainable for living composers [...] that any work [on its completion] gets worse and worse, like a raven trying to cover itself in the feathers of a peacock!'

It is not yet clear precisely when Süssmayr composed his own *Requiem*, heard for the first time since the late eighteenth century on this disc. But from the musical influences of Mozart lurking within it borders (the affinity, for example, of Süssmayr's Agnus Dei with Mozart's *Ave Verum*, or the whiff of Papageno in his Sanctus), we can assume with some surety that it must be later than 1791. This implication leaves us with the astonishing question: how could a composer in the unique position of having his hands intimately on Mozart's last work (indeed having been with him, and sung fragments with him as Mozart conceived the work) and with the advantage of being first, before the rest of musical history, have remained so apparently unaffected by it?

Like his very functional Sanctus in Mozart's *Requiem*, Süssmayr's music remains competent and well-crafted, not hiding his familiarity with his teacher's last works, though making no attempt to emulate their pathos or vision. Perhaps our amazement at the simplicity of Süssmayr's *Requiem* is more a reflection of our retrospective appreciation of Mozart. Süssmayr, like Salieri and his other less celebrated contemporaries, had only Mozart's inexplicable creativity to hand. Not predictable from anything that had preceded it, Mozart's *Requiem* was an overview of his whole musical output, overwhelming to his contemporaries in its amazing and unprecedented marriage of operatic grandeur and dignified ritual. Can we therefore humanly expect they might do anything more than continue from where they were? Surely the most unique musical service Süssmayr's own *Requiem* provides is to bring us back to Austria in 1791, to give us the most real context imaginable in which Mozart's *Requiem* first appeared.

From the producer

As part of the St Paul Chamber Orchestra's annual concert series for 2003-04, the St Olaf Choir was special guest artist for performances of the Mozart *Requiem* with the orchestra's musical director Andreas Delfs. Their two performances in St Paul's Ordway Hall in November 2003 presented the opportunity for a live recording. In contemplating this possibility, no matter how inspired I knew the performances would be, I wanted to find a fresh avenue of approach for this well-loved work. The discovery that Süssmayr had composed a requiem of his own at approximately the same time as his completion of Mozart's proved an irresistible prospect for partnership with the Mozart of the St Paul performances.

So in the autumn of 2002 I set off for the Benedictine monastery of Kremsmünster near Linz in Austria where Süssmayr had spent much of his life. (Süssmayr arrived at Kremsmünster in 1779 and stayed until 1788 when he left for Vienna, becoming Mozart's amanuensis in 1790 and accompanying him to Prague in 1791 for the premiere of *La clemenza di Tito*.) There I found the fair copy of Süssmayr's second requiem (a first, simpler one, having also been composed there in 1786), made by a Kremsmünster colleague, Ernest Frauenberger. It had apparently not been performed since the composer's lifetime just over two hundred years ago; nor is there to date any information about the occasion of its composition or first performance.

The setting uses a German paraphrase of the standard Latin text, the result of a special contemporaneous papal dispensation allowing the celebration of the mass in the vernacular in certain Austrian duchies. The text is florid in style, emphasising beyond the Latin original the need for human redemption, especially at the hour of death, and frequently invoking the power of Christ as God's sacrifice to save the souls of the faithful departed. The layout of the text is strophic, and Süssmayr has created music for only one stanza per movement, allowing for multiple repetitions (up to eight times in the Dies irae!) like a hymn. As this recording is essentially a concert performance I have taken the liberty of not including all the stanzas of each movement, with the deleted stanzas appearing in the printed text in italics.

Structurally, the Kyrie is amalgamated into the final stanza of the Introit. For musical variety I have divided the Dies irae sequence into two sections, before and after the Offertory. The Sanctus and Benedictus are conceived musically as a single movement by Süssmayr, while the Agnus Dei, similarly to the Introit, incorporates in its concluding stanza the imagery of the Lux perpetua. I have employed the Agnus an additional time without text both as an overture at the beginning, and at the end as a postlude.

Sussmayr's instrumentation calls for a line-up typical of Viennese church music of the time: strings without violas with organ continuo and two horns. As the distinctive natural horn for which Süssmayr composed was not available for this recording, I used the basset horn as a replacement. This instrument, so distinctive in the Mozart *Requiem*, offers in tonal weight the equivalent of the natural horn, along with a happy association to Mozart.

Anton Armstrong and the St Olaf Choir and Orchestra gave the first modern performance of Süssmayr's *Requiem* in May 2004 in Northfield, Minnesota, immediately before this recording.

Malcolm Bruno, November 2004

REQUIEM AETERNAM
von Mozart bis Süßmayr

Requiem aeternam dona eis, Domine... Die vertraute Bitte um ewigen Frieden wird vom Pfarrer angestimmt, der dem Zug der Trauernden voranschreitet, die einen geliebten Menschen zur letzten Ruhe geleiten. Es sind die letzten Worte der *Missa pro defunctis*, der Messe für die Toten (besser bekannt einfach als *Requiem*), die sich nach 1791 aus einem privaten kirchlichen Brauch entwickelte und für das wachsende Publikum der öffentlichen Konzertsäle in Europa schließlich eine der bedeutendsten Formen der Chormusik wurde. Mozart hatte sein *Requiem* zwar noch nicht vollendet, als er am 5. Dezember 1791 starb, doch dieses Werk verknüpfte, mehr als jede andere seiner Messevertonungen, den Stil seiner genialen Opernkompositionen mit dem dramatischen Text der mittelalterlichen Messe und legte den Grundstein für alle bedeutenden Requiem, die folgen würden.

Seit der Zeit von Monteverdis *Vesper* (1610), die ungefähr zwei Jahrhunderte früher entstanden war, hatte sich die geistliche Musik, zunächst in Italien, dann in den französisch- und deutschsprachigen Ländern, stilistisch immer mehr dem Theater angenähert. Werke von immer noch sehr beliebten Bühnenkomponisten wie Vivaldi und Pergolesi, die Epoche gemacht hatten, waren in Mozarts Jugend fest etabliert. Doch obwohl es viel ausgefallene, italienisch beeinflusste Musik gegeben hatte, die für die Feier der Messe und Vesper komponiert worden war, blieb bis 1791 die Musik, die zur Begleitung einer Requiemmesse verwendet wurde, die Domäne einer älteren und nüchterneren polyphonen Tradition.

Gemäß der üblichen Abfolge der Eucharistie enthalten die Chorsätze des Requiems in der Mitte das Sanctus, das von dem einleitenden Kyrie und dem abschließenden Agnus Dei umgeben ist. In einer normalen Messe ist das Kyrie vom Sanctus durch das Gloria und das Nicänische Glaubensbekenntnis getrennt; in der Requiemmesse werden diese Teile durch das Dies irae ersetzt, einer grauenerregenden Vision des Gerichts nach dem irdischen Leben, der die sanfteren Klänge der Gabenbereitung, das Offertorium, und im Pie Jesu die abschließende Bitte um Gnade folgen. Zusätzlich enthält das Requiem vor dem Kyrie einen Introitus, ‚Requiem aeternam', und schließt mit einem parallelen Refrain, ‚Lux perpetua', der Bitte um das ewige Licht Gottes, das den Seelen der Gläubigen leuchten möge, wenn sie im Himmel empfangen werden.

Weil wir heute Vertonungen des Requiems – von Mozart bis Berlioz, Brahms, Verdi, Fauré, Duruflé und Britten – fast ausschließlich nur im Konzertsaal oder auf CD hören, vergessen wir

gern, dass das gesungene Requiem ursprünglich dazu bestimmt war, als mächtige Hintergrundbegleitung den Sinngehalt einer ganz bestimmten Liturgie akustisch zu untermalen. Ein Requiem ist unserer heutigen, eher opernhaften und nicht unbedingt klaren, Vorstellung zufolge eher eine poetische, in einer gewissen Ferne angesiedelte, weltliche Reflexion über den Tod, während es ursprünglich tief in dem Glauben wurzelte, seine rituelle Neuinszenierung sei für die Rettung des Menschen von besonderem Nutzen. Es konzentriert sich ganz und gar auf den kritischsten Augenblick im geistlichen Leben, selbst in unserer Zeit: den *Augenblick des Todes,* wenn die Seele von ihren irdischen Pilgerreise erlöst wird. Das Requiem wurde als Ritus etabliert, welcher der Seele behilflich sein könnte, den Weg durch ein ‚Niemandsland', der entweder zur immer währenden Verdammnis oder zum ewigen Leben führt, sicher zu bewerkstelligen.

In diesem dramatischen Kontext war es, dass Mozart 1791 von Graf Walsegg-Stuppach den Auftrag erhielt, für dessen im Februar verstorbene Frau ein Requiem zu komponieren. Obwohl der Auftrag an eine willkommene und rein geschäftliche Transaktion denken lässt – Mozart befand sich immerhin in gehörigen finanziellen Schwierigkeiten –, übertrifft die Musik bei weitem auch das, was man selbst von Mozart erwartet hätte. Wie seine Generationsgenossen bald nach 1791 bestätigten, muss Mozart gewusst haben, dass dies sein letztes Werk sein würde, und daher drückt das *Requiem* seine Angst vor dem Richterspruch über sein eigenes Leben aus, durchsetzt mit einer sehr persönlichen Bitte um Gnade.

Mozart starb arm. Sein Begräbnis fand ohne Feierlichkeiten statt, er wurde in einem Sack in einer gewöhnlichen, mit Kalk ausgestreuten Grube bestattet. Sein berühmtes letztes Werk hatte er nicht vollendet, was für uns heute eine der größten Tragödien der Musikgeschichte ist. Für seine Witwe Constanze jedoch bedeutete es nur, dass das sehnsüchtig erwartete Honorar möglicherweise ausbleiben würde. Sie bat Kollegen ihres Mannes, zunächst Joseph Eybler und vermutlich auch Maximilian Stadler, Mozarts Skizzen zu ergänzen. Eybler fand die Arbeit so entmutigend, dass er ein paar Wochen nach Mozarts Tod aufgab.

Constanze wandte sich dann an Mozarts Schützling Franz Xaver Süßmayr. Obwohl die Aufgabe den ganz durchschnittlich begabten Schüler ebenso überforderte wie Eybler – und bisher immer noch jeden Komponisten –, setzte Süßmayr diensteifrig die Arbeit dort fort, wo Eybler aufgehört hatte. Anfang 1792 vollendete er die Instrumentierung vom Kyrie an bis zum Ende des Offertoriums und für den letzten Satz des Dies irae (Lacrimosa). Da von Mozart keine Musik für die übrigen Teile erhalten war –

das Sanctus, Benedictus, Agnus Dei und Lux aeterna –, machte sich Süßmayr nun hier ans Werk. In welchem Maße Süßmayrs Ergänzung allein aus seiner Feder stammt, bleibt unklar: Bedeutende Unterschiede zum Stil von Süßmayrs eigenen geistlichen Werken lassen stark vermuten, dass er zu nicht mehr vorhandenen Fragmenten und Skizzen Mozarts Zugang hatte. Es ist schwer vorstellbar, dass das herrlich beschwingte Benedictus von derselben Hand zu Papier gebracht wurde wie das Sachverstand beweisende, jedoch sehr viel weniger einfallsreiche Sanctus.

Wir sollten jedoch nicht glauben, Süßmayrs Vollendung des Werkes sei in irgendeiner Weise weniger gelungen als die Alternativen, die seine Zeitgenossen oder spätere Komponisten und Herausgeber vorlegten. Natürlich war keiner von ihnen dem überragenden Genie von Mozart selbst gewachsen. Angesichts aller Vorteile, die ihnen die Musikgeschichte bot, sind Musikwissenschaftler wie Maunder und Levin in jüngerer Zeit zu sehr unterschiedlichen Lösungen gelangt. Süßmayrs Vorschläge sind zweckmäßig und spontan, vergleichbar der Art, wie er Material von Mozart weiterverwertete oder eigene Entwürfe auf unprätentiöse Weise mit Vorlagen von Mozart ergänzte, und sie bieten außerdem den einzigartigen Vorteil, dass sie authentische Dokumente aus der Zeit Mozarts sind. Wie Süßmayr 1800 selbst gegenüber Breitkopf in Leipzig erklärte, als er eine erste Ausgabe zur Veröffentlichung vorbereitete, war er mit Mozart zusammen, als die Skizzen entstanden, und hatte gemeinsam mit ihm einzelne Partien gesungen. Er kannte, wie er beteuerte, Mozarts Intentionen, relativierte jedoch seine eigene Fähigkeit, indem er in eben diesem Schreiben betonte: „Mozarts Komposition ist so einzig, [...] für den größten Teil der lebenden Tonsetzer so unerreichbar, dass jeder Nachahmer besonders mit unterschobener Arbeit noch schlimmer wegkommen würde als jener Rabe, der sich mit Pfauenfedern schmückte."

Es ist noch nicht ganz genau klar, wann Süßmayr sein eigenes *Requiem* komponiert hat, das zum ersten Mal seit Ende des 18. Jahrhunderts auf dieser CD zu hören ist. Aus den musikalischen Einflüssen Mozarts, die in diesem Werk verborgen sind (die Ähnlichkeit von Süßmayrs Agnus Dei mit Mozarts *Ave Verum* oder der Hauch Papageno in seinem Sanctus zum Beispiel), können wir jedoch mit einiger Sicherheit schließen, dass es später als 1791 entstanden sein muss. Daraus ergibt sich für uns die staunende Frage: Wie konnte ein Komponist, der in der einzigartigen Situation war, mit Mozarts letztem Werk so eng befasst zu sein (er war sogar bei ihm gewesen und hatte mit ihm Teile daraus gesungen, als Mozart es konzipierte), und der mit Blick auf die Musikgeschichte den Vorteil hatte, überhaupt der Erste zu sein, von ihm offensichtlich so unberührt bleiben?

Ebenso wie das sehr zweckmäßig in Mozarts *Requiem* eingefügte Sanctus ist auch diese Musik Süssmayrs kompetent, sie verrät handwerkliches Können und verschweigt nicht, dass der Komponist mit den letzten Werken seines Lehrers vertraut war, unternimmt jedoch nicht den Versuch, ihrem Pathos oder ihrer Vision nachzueifern. Unsere Verwunderung über die Schlichtheit von Süßmayrs *Requiem* ist vielleicht eher ein Nachsinnen darüber, wie wir Mozart im Rückblick einschätzen. Wir gelangen auf dem Weg durch zwei Jahrhunderte, die durch sein Genie entscheidend bestimmt wurden, zu seinem Werk. Süßmayr, ebenso wie Salieri und seine weniger gefeierten Zeitgenossen, hatten nur Zugang zu Mozarts unerklärlicher Kreativität. Mozarts *Requiem,* das sich aus allem, was vorher war, nicht vorhersagen ließ, bot den Überblick über sein gesamtes musikalisches Schaffen. Diese verblüffende Verknüpfung von opernhafter Größe und würdevollem Ritual war für seine Zeitgenossen überwältigend. Können wir nach menschlichem Ermessen daher erwarten, dass diese Komponisten mehr tun würden, als von der Stelle aus fortzufahren, wo sie sich befanden? Der einzigartige musikalische Dienst, den uns Süßmayr mit seinem eigenen *Requiem* erweist, bringt uns auf alle Fälle zurück in das Österreich von 1791 und liefert uns für die Entstehung von Mozarts *Requiem* den realistischsten Kontext, den wir uns vorstellen können.

Anmerkungen des Produzenten

Im Rahmen der jährlichen Konzertreihe des St Paul Chamber Orchestra war 2003/04 der St Olaf Choir als besonderer Gast geladen, um mit dem Dirigenten des Orchesters Andreas Delfs Mozarts *Requiem* aufzuführen. Bei den beiden Aufführungen im November 2003 in der St Paul's Ordway Hall bot sich die Gelegenheit, das Werk live einzuspielen. Als ich diese Möglichkeit erwog, wollte ich ungeachtet der zu erwartenden Inspiration des Vortrags einen neuen Zugang zu dieser beliebten Komposition finden. Die Entdeckung, dass Süßmayr ungefähr zur selben Zeit, als er Mozarts Werk vollendete, ein eigenes Requiem komponiert hatte, bot die unwiderstehliche Aussicht, dieses Werk mit dem Mozart zu koppeln, den St Paul aufführte.

Also machte ich mich im Herbst 2002 auf den Weg nach Österreich zu dem Benediktinerkloster Kremsmünster in der Nähe von Linz, wo Süßmayr einen Großteil seines Lebens verbracht hatte. (Süßmayr kam 1779 nach Kremsmünster und blieb dort bis 1788, ging dann nach Wien, wo er 1790 Mozarts Sekretär wurde, und begleitete den Komponisten 1791 nach Prag zur Uraufführung von *La clemenza di Tito*.) In diesem Kloster fand ich die

Reinschrift von Süßmayrs zweitem Requiem (das erste, eine einfachere Version, war ebenfalls 1786 dort entstanden), die Ernest Frauenberger, ein Kollege aus Kremsmünster, angefertigt hatte. Das Werk war offensichtlich seit den Lebzeiten des Komponisten vor über zweihundert Jahren nicht mehr aufgeführt worden; auch über die Umstände seiner Entstehung oder Uraufführung ist bisher nichts Näheres bekannt.

Die Vertonung verwendet eine deutsche Paraphrase des üblichen lateinischen Textes, da in Österreich aufgrund einer päpstlichen Sondergenehmigung bestimmten Herzogtümern gestattet war, die Messe in der Landessprache zu zelebrieren. Der Text, blumig im Stil, betont über das lateinische Original hinaus das Bedürfnis des Menschen, erlöst zu werden, vor allem in der Stunde seines Todes, appelliert immer wieder an die Macht des von Gott geopferten Christus, die Seelen der Gläubigen zu retten, die verstorben sind. Der Text ist strophisch angelegt, Süßmayr hat in jedem Satz nur für eine Strophe Musik geschaffen und ermöglicht mehrfache Wiederholungen (bis zu achtmal im Dies irae!) wie in einem Hymnus. Da die vorliegende Einspielung in erster Linie eine Konzertaufführung ist, habe ich mir die Freiheit genommen, auf manche Strophen des jeweiligen Satzes zu verzichten; die gestrichenen Strophen stehen im gedruckten Text in Klammern.

Formal verschmilzt das Kyrie mit der letzten Strophe des Introitus. Um musikalisch Abwechslung zu schaffen, habe ich das Dies irae in zwei Abschnitte geteilt, die das Offertorium umschließen. Das Sanctus und Benedictus wurden von Süßmayr als gemeinsamer Satz angelegt, während das Agnus Dei, ähnlich dem Introitus, in seiner letzten Strophe das Bildinventar des Lux perpetua enthält. Ich habe das Agnus ein weiteres Mal ohne Text verwendet, als Ouvertüre zu Beginn und als Postludium am Schluss.

Süßmayrs Instrumentierung erfordert eine Besetzung, wie sie damals in Wien für die Kirchenmusik typisch war: Streicher ohne Bratschen, mit Orgelcontinuo und zwei Hörnern. Da das unverwechselbare Naturhorn, für das Süßmayr komponiert hatte, bei dieser Aufnahme nicht zur Verfügung stand, habe ich ein Bassetthorn verwendet. Dieses Instrument, das im Mozart-*Requiem* so unverwechselbar ist, entspricht dem Klanggewicht des Naturhorns und bietet dazu noch den Vorteil, auf Mozart zu verweisen.

Anton Armstrong und der St Olaf Choir & Orchestra haben im Mai 2004 in Northfield, Minnesota kurz vor dieser Einspielung Süßmayrs *Requiem* zum ersten Mal in unserer Zeit wieder aufgeführt.

Malcolm Bruno, November 2004
Übersetzung: Gudrun Meier

REQUIEM AETERNAM
De Mozart à Süssmayr

Requiem aeternam dona eis, Domine... Cette imploration familière pour la paix éternelle est entonnée par le prêtre conduisant en procession le cortège funèbre d'un être aimé que l'on porte en terre. Il s'agit des premières paroles de la *Missa pro defunctis*, ou messe pour les défunts (plus connue sous le simple nom de *Requiem*), qui de rite ecclésiastique privé se transforma après 1791 en l'une des formes majeures de la musique chorale pour le public grandissant des salles de concert d'Europe. Bien que laissé inachevé à sa mort, le 5 décembre 1791, le *Requiem* de Mozart, plus qu'aucune autre de ses messes, réalisa la fusion entre son génie propre de l'opéra et le texte dramatique de la messe médiévale des morts, pierre angulaire de tous les grands *Requiem* à venir.

Depuis l'époque des *Vêpres de 1610* de Monteverdi, près de deux siècles plus tôt, la musique sacrée, d'abord en Italie puis dans les pays de langue française et allemande, était devenue stylistiquement de plus en plus théâtrale. Les œuvres de distingués compositeurs d'opéras tels que Vivaldi et Pergolèse, toujours extrêmement populaires, étaient déjà bien établies à l'époque de la jeunesse de Mozart. Mais s'il y avait eu pléthore de musiques, italianisantes et exubérantes, composées pour la célébration de la messe et des vêpres, la musique destinée à accompagner la messe de *requiem* était demeurée jusqu'en 1791 du ressort d'une tradition polyphonique à la fois plus ancienne et plus sobre.

Suivant le rythme de l'eucharistie normale, les sections chorales du *Requiem* s'articulent autour du *Sanctus*, au centre, entouré d'un *Kyrie* d'introduction et d'un *Agnus Dei* de conclusion. Dans une messe normale, le *Kyrie* est séparé du *Sanctus* par le *Gloria* et le *Credo* de Nicée ; dans une messe de *requiem*, ils sont remplacés par le *Dies irae*, vision déchirante du Jugement au terme de la vie terrestre, et l'expiation plus douce de l'*Offertoire* précédant un ultime appel à la clémence dans le *Pie Jesu*. Le *Requiem* ajoute à ces diverses sections un *Introït*, le *Requiem aeternam*, avant le *Kyrie*, et conclut avec une page en forme de pendant, le *Lux perpetua* ou prière pour que la lumière éternelle de Dieu illumine les âmes des croyants trépassés tandis que le ciel leur ouvre ses portes.

Du fait que, de nos jours, nous n'écoutons pratiquement de *Requiem* – de Mozart à Berlioz, Brahms, Verdi, Fauré, Duruflé ou Britten – qu'en concert ou au disque, nous avons tendance à oublier que le *Requiem* chanté était à l'origine conçu telle une puissante « bande son » accompagnant une liturgie très spécifique pour mieux en rehausser la signification. Contrairement à notre approche actuelle du *Requiem*,

devenu réflexion sur la mort tout à la fois poétique et séculière, souvent plus « opératique » qu'intelligible, la messe de *requiem* était à l'origine ancrée dans la conviction que sa réitération rituelle ne pouvait qu'être bénéfique au salut de l'homme. Elle se focalise intensément sur ce moment critique de la vie spirituelle, y compris à notre époque, qu'est *l'instant de la mort*, lorsque l'âme est libérée de son pèlerinage terrestre. Le *Requiem* fut institué tel un rite à même d'aider l'âme à passer sans encombre, à travers les limbes, du corps à la damnation éternelle ou bien à une vie sans fin.

C'est dans ce contexte dramatique que Mozart, en 1791, reçut du comte Walsegg-Stuppach la commande d'un *Requiem* en l'honneur de son épouse, décédée en février de la même année. Bien que perçue telle une transaction particulièrement bienvenue et purement professionnelle – Mozart se trouvait alors dans une situation financière désespérée –, il résulta de cette commande une musique dépassant de beaucoup ce que l'on pouvait attendre, même de Mozart. Ainsi que ses contemporains devaient en témoigner aussitôt après cette année 1791, sans doute Mozart savait-il que ce serait là sa dernière œuvre, de sorte que, nimbé d'un appel très personnel à la clémence, le *Requiem* exprime la crainte de voir sa propre vie soumise au jugement dernier.

Mozart mourut pauvre. Il eut des obsèques sans cérémonies, et sa dépouille, dans un sac de toile, fut jetée dans la fosse commune passée à la chaux. Son ultime grande œuvre était inachevée, ce qui aujourd'hui nous apparaît comme l'une des grandes tragédies de notre histoire musicale. Pour sa veuve, Constanze, cet inachèvement signifiait avant tout la perte potentielle de gages ardemment espérés. Elle prit contact avec les collègues de son mari, tout d'abord Joseph Eybler et probablement Maximilian Stadler, afin d'achever le manuscrit simplement ébauché par Mozart. Eybler trouva ce travail si terriblement intimidant qu'il y renonça quelques semaines à peine après la mort de Mozart.

C'est alors que Constanze s'adressa à un protégé de Mozart, Franz Xaver Süssmayr. Bien que la tâche ait été pour lui tout aussi redoutablement démesurée que pour Eybler – ou tout autre compositeur –, Süssmayr, musicien au talent assez ordinaire, accepta de poursuivre à partir de l'endroit où Eybler avait renoncé. Début 1792, il achevait l'instrumentation du *Kyrie* jusqu'à la fin de l'*Offertoire* ainsi que de la dernière partie du *Dies irae* (le *Lacrimosa*). Comme Mozart n'avait laissé aucune musique pour les sections restantes – *Sanctus*, *Benedictus*, *Agnus Dei* et *Lux aeterna* –, Süssmayr dut y mettre du sien. Ce qui, dans l'œuvre achevée, relève du seul Süssmayr demeure incertain : on note des différences significatives en regard du style dont Süssmayr témoigne dans ses propres compositions sacrées, ce qui laisse fortement supposer qu'il put avoir accès à des fragments ou esquisses de la main même de Mozart aujourd'hui disparus. Il est par exemple difficile d'imaginer que le *Benedictus* merveilleusement mélodieux soit de la même main que le *Sanctus*, solide mais tellement moins inventif.

Il n'en faudrait pas croire pour autant que l'achèvement proposé par Süssmayr est de moindre valeur que ceux de ses contemporains ou des compositeurs et éditeurs postérieurs. Il va de soi que nul ne put rivaliser avec le génie vertigineux de Mozart lui-même. Mettant à profit tous les avantages de l'histoire de la musique les ayant précédés, des éditeurs récents tels que Maunder et Levine sont parvenus à des solutions très différentes. Celles de Süssmayr sont pratiques et immédiates, tout comme sa manière de réutiliser le propre matériau de Mozart ou encore ses adjonctions sans prétention, et présentent en outre l'insigne valeur ajoutée d'être authentiquement de l'époque de Mozart. Ainsi que Süssmayr lui-même l'expliqua en 1800 à Breitkopf, alors que celui-ci s'apprêtait à publier à Leipzig une première édition de l'œuvre, il s'était trouvé au côté de Mozart au moment de la réalisation des esquisses et avait chanté diverses parties avec lui. Il connaissait les intentions du compositeur, affirmait-il, et de poursuivre néanmoins dans cette même lettre, faisant allusion à son propre talent, en disant que « la composition de Mozart est à tel point unique […] si inaccessible pour les compositeurs vivants […] que tout travail [pour son achèvement] ne peut aller que de mal en pis, tel un corbeau se parant de plumes de paon ! »

On ne sait précisément quand Süssmayr composa son propre *Requiem*, entendu sur ce disque pour la première fois depuis la fin du XVIIIe siècle. Toutefois, compte tenu des influences musicales qui s'y trouvent disséminées (par exemple les affinités entre l'*Agnus Dei* de Süssmayr et l'*Ave verum* de Mozart, ou encore cette saveur *alla* Papageno dans le *Sanctus*), on peut supposer avec quelque assurance qu'il doit être postérieur à 1791. Une telle supposition s'accompagne inévitablement d'une intrigante question : comment se peut-il qu'un compositeur s'étant trouvé dans la situation exceptionnelle d'avoir longuement entre les mains l'œuvre ultime de Mozart (en plus d'avoir côtoyé le compositeur et chanté divers fragments avec lui tandis que celui-ci concevait l'œuvre), et ce faisant d'avoir eu le privilège d'être le tout premier dans l'histoire musicale, comment se peut-il qu'il n'en ait apparemment pas été influencé ?

À l'instar de son très fonctionnel *Sanctus* dans le *Requiem* de Mozart, la musique de Süssmayr révèle compétence et métier, sans masquer sa familiarité avec les dernières œuvres de son maître ni tenter d'en imiter le dramatisme ou

l'esprit visionnaire. Peut-être notre étonnement face à la simplicité du *Requiem* de Süssmayr est-il davantage le reflet de notre appréciation rétrospective de Mozart. Nous accédons à cette œuvre à travers deux siècles de musique profondément marqués par son génie. Süssmayr, comme Salieri et ses autres contemporains moins célèbres, ne pouvait que constater cette inexplicable créativité de Mozart. Imprévisible en regard de ce qui l'avait précédé, le *Requiem* de Mozart offrait un condensé de toute son œuvre musicale. Stupéfiante et sans précédent, cette fusion entre grandeur lyrique et rituel tout de dignité ne pouvait qu'écraser ses contemporains. Pouvait-on dès lors humainement attendre d'eux qu'ils fassent autre chose que poursuivre leur propre chemin ? Le service musical le plus inappréciable rendu par le propre *Requiem* de Süssmayr est de nous replonger dans l'Autriche de 1791 et de nous offrir le contexte le plus tangible possible dans lequel le *Requiem* de Mozart fit initialement irruption.

Note du directeur artistique

Partie prenante dans la saison de concerts 2003-2004 du St Paul Chamber Orchestra, le St Olaf Choir tint lieu d'artiste invité pour le *Requiem* de Mozart dirigé par le directeur musical de l'orchestre, Andreas Delfs. Les deux concerts donnés en novembre 2003 à l'Ordway Hall de St Paul offraient la possibilité d'un enregistrement sur le vif. Envisageant cette éventualité, indépendamment du degré d'inspiration dont je savais que ces exécutions témoigneraient, je voulais trouver une manière renouvelée d'approcher cette œuvre tant appréciée. La découverte que Süssmayr, à peu près à l'époque où il complétait l'œuvre de Mozart, avait lui-même composé un *Requiem* ouvrit la perspective particulièrement séduisante de l'associer à celui de Mozart dans l'interprétation de l'Orchestre de St Paul.

C'est ainsi qu'à l'automne 2002 je me mis en route pour le monastère bénédictin de Kremsmünster, non loin de Linz en Haute-Autriche, où Süssmayr passa une bonne partie de sa vie. (Süssmayr arriva à Kremsmünster en 1779 et y demeura jusqu'en 1788, partant alors pour Vienne où, en 1790, il devint secrétaire de Mozart qu'il accompagna à Prague pour la création de *La clemenza di Tito*, en 1791.) J'y trouvai une belle copie du second *Requiem* de Süssmayr (une première œuvre, plus simple, y avait également été composée, en 1786), réalisée par un collègue de Kremsmünster, Ernest Frauenberger. Il n'avait apparemment plus été donné depuis l'époque du compositeur, soit plus de deux cents ans, aucune indication de date ou information particulière ne permettant de préciser les circonstances de sa composition et de sa première audition.

L'œuvre recourt à la paraphrase allemande du texte standard latin, conséquence d'une dispense spéciale, consentie à l'époque par le pape, autorisant que la messe soit célébrée dans la langue vernaculaire dans certains duchés autrichiens. Le texte est de style fleuri et met l'accent, plus encore que l'original latin, sur le besoin de rédemption humaine, en particulier à l'heure de la mort, tout en invoquant fréquemment le pouvoir du Christ et le sacrifice de Dieu pour sauver les âmes des fidèles trépassés. Le texte est de coupe strophique, Süssmayr ayant composé sa musique à raison d'une seule strophe par mouvement, ce qui donne lieu à de multiples répétitions (jusqu'à huit dans le *Dies irae* !), à la manière d'une hymne. Dans la mesure où cet enregistrement reflète avant tout une interprétation pensée pour le concert, j'ai pris la liberté de ne pas inclure toutes les strophes de chaque mouvement – celles qui n'ont pas été retenues figurent en italique dans le texte imprimé.

Structurellement, le *Kyrie* est rattaché à la strophe finale de l'*Introït*. Pour renforcer la diversité, j'ai divisé la séquence du *Dies irae* en deux sections, avant et après l'*Offertoire*. *Sanctus* et *Benedictus* ont été conçus par Süssmayr tel un même mouvement, cependant que l'*Agnus Dei*, à l'instar de l'*Introït*, inclut dans son couplet final l'image de la *Lux perpetua*. J'ai réutilisé l'*Agnus*, sans texte, à la fois au début, en guise d'ouverture, et à la fin, tel un postlude.

L'instrumentation de Süssmayr est un fidèle reflet de l'usage viennois de l'époque en matière de musique d'église : cordes sans altos avec continuo d'orgue et deux cors. Comme nous ne disposions pas pour cet enregistrement de cor naturel, prévu par Süssmayr et très caractéristique, je l'ai remplacé par un cor de basset. Cet instrument, qui joue un rôle éminent dans le *Requiem* de Mozart, apparaît sur le plan du timbre et de son impact tel un équivalent du cor naturel, en plus d'une heureuse association avec Mozart.

Anton Armstrong et le St Olaf Choir & Orchestra ont donné la première exécution moderne du *Requiem* de Süssmayr en mai 2004 à Northfield, Minnesota, juste avant de graver le présent enregistrement.

Malcolm Bruno, novembre 2004
Traduction : Michel Roubinet

THE ST OLAF CHOIR

The St Olaf Choir was founded in 1911 by the Norwegian F. Melius Christiansen in 1911, who fostered the *a cappella* tradition of sacred music that became the hallmark of choirs throughout America. His son Olaf added 16th-century composers and contemporary American music to the choir's repertoire, and from 1968 Kenneth Jennings introduced the occasional use of instruments and added secular compositions to the musical mix. Anton Armstrong was appointed conductor of the St Olaf Choir in 1990.

Throughout its history, the St Olaf Choir has performed for capacity audiences in the major music centres of the United States. The choir has an international reputation for excellence, a result of thirteen tours to Europe, Asia, Scandinavia, New Zealand and Australia.

Located in Northfield, Minnesota, St Olaf College is a four-year, co-educational liberal arts college of the Evangelical Lutheran Church in America. Founded in 1874 by pioneer pastors, farmers and business leaders and named for Olav II Haraldsson, Norway's patron saint, the college is particularly recognised for mathematics, social sciences, natural sciences, music and the visual arts.

ANTON ARMSTRONG

Anton Armstrong, Tosdale Professor of Music at St Olaf College, became the fourth conductor of the St Olaf Choir in 1990 after ten years in Grand Rapids, Michigan, where he had served on the faculty of Calvin College and led the Grand Rapids Symphony Chorus and the St Cecilia Youth Chorale. Dr Armstrong is a graduate of St Olaf College and earned advanced degrees at the University of Illinois and Michigan State University. In 1998 he began his tenure as conductor of the Oregon Bach Festival Youth Choral Academy, and in 2003 became the first Peter Godfrey Visiting Professor of Choral Music at the University of Auckland, New Zealand.

In 2001 Anton Armstrong conducted the World Youth Choir in a tour of Venezuela and the United States. In recent years he has guest conducted such noted ensembles as the Utah Symphony and Symphony Chorus, the Mormon Tabernacle Choir, the St Paul Chamber Orchestra, the Westminster Choir and the American Boychoir. He has also collaborated in concert with Bobby McFerrin and Garrison Keillor.

THE ST PAUL CHAMBER ORCHESTRA

Now in its forty-seventh season, the St Paul Chamber Orchestra is the only full-time professional chamber orchestra in the USA, and is widely regarded as one of the finest in the world. In collaboration with five Artistic Partners – Roberto Abbado, Joshua Bell, Douglas Boyd, Nicholas McGegan and Stephen Prutsman – the thirty-five virtuoso musicians present more than 150 concerts and educational programmes each year, and reach over 206,000 listeners each week on public radio. The Orchestra has released many recordings, commissioned nearly a hundred new works, and premiered forty-nine additional compositions, earning the distinction of eleven ASCAP awards for adventurous programming. Renowned for its artistic excellence and remarkable versatility of musical styles, the Orchestra tours nationally and internationally, with performances in leading concert halls in Europe, Asia and South America. Its award-winning CONNECT education programme, launched in 1995, reaches six thousand students annually in seventeen Minneapolis and St Paul public schools. In addition to its Artistic Partners, the Orchestra continues to engage a broad array of guest conductors and collaborators. For more information, visit www.thespco.org.

ANDREAS DELFS

Recognised worldwide as one of today's leading conductors, Andreas Delfs was Music Director of the Saint Paul Chamber Orchestra from 2001 to 2004.

Andreas Delfs has been Music Director of the Milwaukee Symphony Orchestra since 1997 and in 1999 led the orchestra to Cuba, the first major American orchestra to perform there in thirty-seven years. From 1996 to 2000 he served as Music Director of the Hannover State Opera and Orchestra and in 2000 became guest conductor of the Pittsburgh Symphony, having served there as Resident Conductor from 1986 to 1990. He was also Music Director of the celebrated Orchestre Suisse des Jeunes from 1986 to 1995.

Andreas Delfs has led such distinguished ensembles as the Frankfurt Radio Symphony Orchestra, the Berlin Radio Symphony Orchestra, the London Philharmonic, the Danish National Symphony Orchestra and the Netherlands Philharmonic. In 2000 he made his debut with the NHK Symphony in Japan. He has won critical acclaim for his work at Venice's Teatro la Fenice, where he was assistant to Luciano Berio, and in Modena, Ferrara and Parma, directing the Arturo Toscanini Orchestra of Emilia-Romagna.

MOZART REQUIEM

Introitus

Coro

1 Requiem aeternam dona eis, Domine:
et lux perpetua luceat eis.

Soprano
Te decet hymnus, Deus, in Sion,
et tibi reddetur votum in Jerusalem.

Coro
Exaudi orationem meam:
ad te omnis caro veniet.
Requiem aeternam, *etc.*

Kyrie

Coro

2 Kyrie eleison,
Christe eleison,
Kyrie eleison.

Sequenz

Coro

3 Dies irae, dies illa
solvet saeclum in favilla,
teste David cum Sibylla.

Quantus tremor est futurus,
quando Judex est venturus,
cuncta stricte discussurus!
Dies irae, *etc.*

Introit

Chorus
Rest eternal grant them, O Lord,
and let perpetual light shine upon them.

Soprano
A hymn befits thee, O God in Zion,
and to thee a vow shall be fulfilled in Jerusalem.

Chorus
Hear my prayer,
for unto thee all flesh shall come.
Rest eternal, *etc.*

Kyrie

Chorus
Lord have mercy,
Christ have mercy,
Lord have mercy.

Sequence

Chorus
Day of wrath, that day
shall dissolve the world into embers,
as David prophesied with the Sybil.

How great the trembling will be,
when the Judge shall come,
the rigorous investigator of all things!
Day of wrath, *etc.*

Basso

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

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

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

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

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

Soprano, Alto, Tenore, Basso
Cum vix justus sit securus.

Coro

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

Soprano, Alto, Tenore, Basso

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

Bass
The trumpet, spreading its wondrous sound
through the tombs of every land,
will summon all before the throne.

Tenor
Death will be stunned, likewise nature,
when all creation shall rise again
to answer the One judging.

A written book will be brought forth,
in which all shall be contained,
and from which the world shall be judged.

Alto
When therefore the Judge is seated,
whatever lies hidden shall be revealed,
no wrong shall remain unpunished.

Soprano
What then am I, a poor wretch, going to say?
Which protector shall I ask for,
when even the just are scarcely secure?

Soprano, Alto, Tenor, Bass
When even the just are scarcely secure.

Chorus
King of terrifying majesty,
who freely saves the saved:
save me, fount of pity.

Soprano, Alto, Tenor, Bass
Remember, merciful Jesus,
that I am the cause of your sojourn;
do not cast me out on that day.

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

Juste judex ultionis,
donum fac remissionis
ante diem rationis.

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

Qui Mariam absolvisti,
et latronem exaudisti,
mihi quoque spem dedisti.

Preces meae non sunt dignae,
sed tu, bonus, fac benigne,
ne perenni cremer igne.

Inter oves locum praesta,
et ab haedis me sequestra,
statuens in parte dextra.

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

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

8 Lacrimosa dies illa,
qua resurget ex favilla
judicandus homo reus.

Seeking me, you sat down weary;
having suffered the Cross, you redeemed me.
May such great labour not be in vain.

Just Judge of vengeance,
grant the gift of remission
before the day of reckoning.

I groan, like one who is guilty;
my face blushes with guilt.
Spare thy supplicant, O God.

You who absolved Mary Magdalene,
and heeded the thief,
have also given hope to me.

My prayers are not worthy
but Thou, good one, kindly grant
that I shall not burn in the everlasting fires.

Grant me a favoured place among thy sheep,
and separate me from the goats,
placing me at thy right hand.

Chorus
When the accursed are confounded
and consigned to the fierce flames,
call me to be with the blessed.

I pray, suppliant and kneeling,
my heart contrite as if it were ashes:
protect me in my final hour.

O how tearful that day,
on which the guilty shall rise
from the embers to be judged.

Huic ergo parce, Deus.
Pie Jesu Domine,
dona eis requiem.

Amen.

Offertorium

Coro
9 Domine Jesu Christe, Rex gloriae,
libera animas omnium fidelium defunctorum
de poenis inferni et de profundo lacu:
libera eas de ore leonis,
ne absorbeat eas tartarus,
ne cadant in obscurum:

Soprano, Alto, Tenore, Basso
Sed signifer sanctus Michael
repraesentet eas in lucem sanctam:

Coro
Quam olim Abrahae promisisti,
et semini ejus.

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

Spare them then, O God.
Merciful Lord Jesus,
grant them rest.

Amen.

Offertory

Chorus
Lord Jesus Christ, King of glory,
liberate the souls of all the faithful departed
from the pains of hell and from the deep pit;
deliver them from the lion's mouth;
let not hell swallow them up,
let them not fall into darkness:

Soprano, Alto, Tenor, Bass
but let Michael, the holy standard-bearer,
bring them into the holy light,

Chorus
which once thou promised to Abraham
and to his seed.

Sacrifices and prayers of praise,
O Lord, we offer to thee.
Receive them, Lord, on behalf of those souls
we commemorate this day.
Sacrifices and prayers of praise, *etc.*
Grant them, O Lord,
to pass from death unto life,
which once thou promised to Abraham
and to his seed.

Sanctus
Coro
11 Sanctus, sanctus, sanctus,
Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt caeli et terra gloria tua.
Hosanna in excelsis!

Benedictus
Soprano, Alto, Tenore, Basso
12 Benedictus qui venit
in nomine Domini.

Tutti
Hosanna in excelsis!

Agnus Dei
Coro
13 Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
dona eis requiem.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
dona eis requiem sempiternam.

Communio
Soprano
14 Lux aeterna luceat eis, Domine,
cum sanctis tuis in aeternum:
quia pius es.

Coro
Lux aeterna luceat eis, *etc.*
Requiem aeternam dona eis, Domine,
et lux perpetua luceat eis.
Cum sanctis tuis in aeternum:
quia pius es.

Sanctus
Chorus
Holy, Holy Holy,
Lord God of Hosts.
Heaven and earth are full of thy glory.
Hosanna in the highest!

Benedictus
Soprano, Alto, Tenor, Bass
Blessed is he who comes
in the name of the Lord.

Tutti
Hosanna in the highest!

Agnus Dei
Chorus
Lamb of God, who takest away the sins of the world,
grant them rest.
Lamb of God, who takest away the sins of the world,
grant them rest everlasting.

Communion
Soprano
May light eternal shine upon them, O Lord,
in the company of thy saints forever;
for thou art merciful.

Chorus
May light eternal shine upon them, *etc.*
Rest eternal grant to them, O Lord,
and let perpetual light shine upon them,
in the company of thy saints forever;
for thou art merciful.

SÜSSMAYR REQUIEM

15 **[Ouvertüre]**

[Overture]

Zum Eingang
16 1. Komm, gib die Ruh der Ewigkeit
den Seelen unsrer Brüder;
gib, dass sie nach dem Tode wieder
der Schimmer deines Lichts erfreut.
Sieh Jesum, den wir opfern, an,
er hat für uns genug getan.

2. *Wer würde in der starren Nacht*
des Grabs ein Opfer bringen?
Nur Engel können dich besingen
in Sions und in Salems Pracht.
Erhör, o Vater, unser Flehn
und lass sie selig auferstehn.

3. Wir gehen wie die Blumen auf,
wir sind noch nicht geboren,
so ist der Tod uns schon erkoren.
Und alles Fleisch geht diesen Lauf.
Herr, dein Gericht ereilet mich:
Erbarme dich! Erbarme dich!

Introit
1. Come, grant the peace of eternity
to the souls of our brothers;
grant that they will be gladdened after death
by the gleam of your light.
Look upon Jesus, whom we offer up;
he has atoned for us.

2. *Who is there to bring a sacrifice*
in the unyielding night of the grave?
Only angels can sing your praises
in the splendour of Zion and Salem.
Hear, O Father, our beseeching,
and let their souls be resurrected.

3. We sprout like flowers,
we are not yet born,
yet death is already our lot.
All flesh takes this course.
Lord, thy judgment is close upon me:
have mercy! have mercy!

Zur Sequenz [I]
17 1. Am Tag des Zorns, an jenem Tage
nach Davids und Sybillens Sage,
versinket einst in Asche diese Welt.
O welch ein Schrecken wird entstehen,
wenn wir den Richter kommen sehen!
Der nun Gericht von unserm Leben hält.

Sequence [I]
1. On the day of anger, on that day,
according to David and the sibyl,
this world will sink in ashes.
O what terror will arise
when we see the judge approaching
who will pronounce judgment on our lives!

2. Wenn der Posaunen Schall erklinget,
der in die tiefsten Gräber dringet,
wird kein Geschöpf des Richters Aug entgehn.
Der Tod und die Natur wird beben,
wenn alle Menschen zu dem Leben
und zu der strengsten Rechenschaft erstehn.

3. *Dann wird ein Buch von allen Tagen,*
von allen Werken aufgeschlagen,
nach dem der Erdenkreis gerichtet wird.
Dies wird auch die geringsten Taten
vor seinem Richterstuhl verraten.
Nichts bleibet ungerächt, nichts unberührt.

4. *Was werde dann ich Armer sagen,*
da die Grimmsten selber zagen,
zu wem werd ich um Schutz und Beistand flehn?
Schreckbarer König, Quell der Gnaden,
der nur aus Güte mich geladen,
Erbarmer, lass mich nicht zugrunde gehn!

Zum Offertorium

18 1. O Menschenvater voll der Huld!
Sieh gnädig auf die Seelen,
die wegen unbezahlter Schuld
der Prüfung Flammen quälen.
Sie rufen uns um Fürspruch an:
Wir können's nicht versagen;
denn ach, wir haben selbst getan
das, was sie nun beklagen.

2. *Doch wir sind glücklich noch dabei,*
wir haben Zeit zu büßen;

2. When the trumpet's sound rings out,
descending into the deepest graves,
no creature will escape the eye of the judge.
Death and nature will tremble
when all mankind rises up to life
and to face the most severe accounting.

3. *Then will a book of all our days,*
of all our works, be opened,
and the whole earthly circle be judged.
This book will divulge the least of our deeds
before his throne of judgment.
Nothing will remain unavenged, nothing unaffected.

4. *Poor me, what will I then say,*
where even the fiercest are faint-hearted;
whom will I beseech for aid and protection?
Fearsome king, source of mercy,
who calls me forth in his kindness,
have pity on me and let me not perish!

Offertory

1. O father of mankind, full of grace!
Consider graciously the souls
which, because of unatoned guilt,
are tormented by the trial of flames.
They call out to us to intercede;
we cannot deny them,
for we, alas, have ourselves done
that which they now bewail.

2. *But fortunate are we that we still live*
and have time to atone;

wir tun es auch mit wahrer Reu,
o Gott, vor deinen Füßen.
Sie sind schon in der Ewigkeit
und können nichts als leiden;
o lass, Erbarmer, sie noch heut
aus ihrem Kummer scheiden.

3. Sie sind dein Bild, du höchstes Gut,
dich anzusehen, erkoren;
es ist der Wert von Jesu Blut
an ihnen nicht verloren.
Die Kirche fleht, in deren Schoß
sie durch die Taufe kamen;
sie schieden, als ihr Aug sich schloss,
o Herr, in deinem Namen.

4. *Des Himmels Heer vereinigt sich*
mit deiner Kirche Flehen
und bittet durch Maria dich,
lass sie dein Antlitz sehen.
O Menschenvater, lass sie nun,
nach ausgestandnen Peinen,
in deinem Frieden ewig ruhn,
dein Urlicht ihnen scheinen.

5. Sieh, wie dein Sohn auf dem Altar
unblutig wird geschlachtet;
wie diese trauervolle Schar
dich zu versöhnen trachtet.
Sieh, Vater, Jesum blutend an,
am Kreutz ein Bild der Schmerzen;
er hat für uns genug getan
aus mildem Vaterherzen.

this we do with true remorse,
O God, at your feet.
They, already in eternity,
can do nothing but suffer;
allow them, O merciful one, even today,
to leave their grief behind.

3. They are your image, O highest treasure,
they have been chosen to look upon you;
the value of the blood of Jesus
is not lost on them.
The church, in whose bosom
they were baptized, beseeches;
when their eyes closed they departed life,
O Lord, in your name.

4. *The heavenly host joins in*
the entreaty of your church,
and asks you through Mary
to let them behold your countenance.
O father of humankind, let them now,
after the torment they have endured,
rest in your peace eternally,
and shine your primal light upon them.

5. See how your son is sacrificed
bloodlessly on the altar,
how this mournful throng
seeks to reconcile you.
Look, Father, at Jesus bleeding
on the cross, the image of suffering;
he has atoned for us
through his gentle father's heart.

Zur Sequenz [II]

19 5. O Jesu, denk, dass du das Leben
für mich empfangen und gegeben!
Verdamme mich nicht dann zur Höllenpein.
Du saßest müde, mich zu suchen,
du ließest dir am Kreuze fluchen,
lass diese Mühe nicht verloren sein.

6. *Gerechter Richter unsrer Sünden!*
Lass uns bei dir Vergebung finden
noch vor dem Tag der strengsten Rechenschaft!
Ich seufze tief in Staub gestrecket,
das Auge sieht mit Scham bedecket.
Vergehn, o Gott, gib meinen Bitten Kraft.

7. Du hast Mariam Gnad verliehen,
dem Schächer an dem Kreuz verziehen
das ist, was mir auch Trost und Hoffnung bringt.
Ich bin's zwar unwert, weh, mir Armen,
doch mach, o Herr, durch dein Erbarmen,
dass mich das Höllenfeuer nicht verschlingt.

8. *Lass mich zu deiner Rechten stehen,*
mich unter deinen Schafen sehen
und stelle mich nicht zu den Böcken hin.
Wenn diese dann der Fluch ergreifet
und in dem Flammenmeer ersäufet,
lass mich mit dir und deinen Erben ziehn.

Zum Sanctus u. Benedictus

20 1. Sonne, Mond und Sterne preisen
den, der sie hervorgebracht;
Engel in gestirnten Kreisen
loben seine Wundernacht.

Sequence [II]

5. O Jesus, remember that you
received and gave your life for me!
Do not condemn me to the pains of hell.
You sat there, tired, to seek me,
you let yourself be cursed on the cross,
do not let these efforts be lost.

6. *Fair-minded judge of our sins!*
Let us find forgiveness with you,
even before the day of most severe accounting!
I sigh deeply, supine in the dust;
my eyes, covered in shame, see my wickedness;
O God! Give strength to my requests!

7. You granted Mary mercy,
forgave the robber on the cross;
this gives me hope and consolation too!
Although I am unworthy – alas, for my misery! –
prevent through your pity, O Lord,
the fire of hell from consuming me.

8. *Let me stand at your right hand,*
and find myself among your sheep;
do not place me among the goats.
When the curse seizes these,
and drowns them in the sea of flames,
let me depart with you and your inheritors.

Sanctus & Benedictus

1. Sun, moon and stars praise
the one who brought them forth;
angels in starry circles
extol his wondrous night.

Soll der Mensch kein Opfer bringen,
nicht auch dreimal ‚Heilig!' singen,
dem doch Gott das Heil erwarb,
als er an dem Kreuze starb.

2. *Nach der Art des alten Bundes*
blutete der Brandaltar;
nach der Lehre deines Mundes
gibst du dich zum Opfer dar.
Du liebst uns wie deine Kinder,
wir sind undankbare Sünder,
wir bekennen unsre Schuld,
schenk uns die verlorene Huld.

3. Wir erkennen Davids Stammen
Ehre, Lob und Preis sei dem,
der da kommt in deinem Namen
Schöpfer, nach Jerusalem.
So rief wider ihren Willen,
die Verheißung zu erfüllen,
die von dir beweinte Stadt,
welche dich getötet hat.

4. Menschen sind Gefäß vom Staube,
von der Sünde wild entstellt;
dennoch lehret uns der Glaube,
dass ihr Lob dir wohlgefällt.
Wenn sie dich durch jenen bitten,
der für sie den Tod gelitten.
Und durch diesen rufen wir
aus der Finsternis zu dir.

Should man, then, bring no offering?
Should he not thrice sing: Holy!
For God won salvation for him
when he died on the cross.

2. *In accordance with the Old Covenant*
the fiery altar bled;
in accordance with what your mouth teaches
you offer yourself as sacrifice.
You love us as your children,
we are ungrateful sinners;
we confess our guilt,
grant us the grace we lost.

3. We acknowledge David's lineage,
honour, praise, and glory be to him
who comes in your name,
O Creator, to Jerusalem!
Thus did the city which you lament,
the city that killed you,
summon its will once more
in order to fulfill the prophecy.

4. Human beings are vessels of dust,
savagely disfigured by sin;
yet faith teaches us
that their praise is pleasing to you
when they entreat you through the one
who suffered death for them.
Through this very one we call to you
out of the darkness.

Zum Agnus u. Kommun

1. *Seht die Auserwählten stehen*
und mit Siegespalmen wehen,
von dem Blut des Lammes rot.
Denn uns ist das Buch des Lebens
aufgeschlossen – und vergebens
droht der stachellose Tod.

21 2. Gottes Lamm! Du bist gekommen,
hast die Sünde weggenommen;
lass auch jene Seelen ruhn,
die in bangen Finsternissen
ihre Schuld bezahlen müssen;
lass sie in dem Frieden ruhn.

3. Du wirst ihre Stimme hören,
wenn sie mit den Engelchören
sich zu deinem Throne schwingt.
Und vor deinem Angesichte,
hell umstrahlt von deinem Lichte,
dir ihr Geist ein Danklied singt.

[Postludium]

Agnus Dei & Communion

1. *Behold the chosen, who stand*
and wave their palms of victory,
red with the blood of the lamb.
For the book of life
has been opened to us, and in vain
does death without sting threaten us.

2. Lamb of God! You have come,
you have taken away sin;
grant rest also to those souls
who in fearful darkness
must expiate their guilt;
let them rest in peace.

3. You will hear their voice
when they soar up to your throne
with the angelic choirs
and before your countenance,
bathed in your bright light,
their spirit sings you a song of thanksgiving.

[Postlude]

Mozart Requiem: translation by Ron Jeffers,
Translations and Annotations of Choral Repertoire,
Volume I: Sacred Latin Texts, Cascade Printing Co.,
Corvallis, Oregon

Süssmayr Requiem: translation by Norman Watt

The Mozart Requiem was recorded live
at Ordway Hall, St Paul, Minnesota,
on November 7-8, 2003.
The Süssmayr Requiem was recorded
at St Andrew's Church, Mahtomedi, Minnesota,
on May 26-27, 2004

Producer: Malcolm Bruno
Balance engineer, editor: John Scherf
Mastering: Adrian Hunter,
Classic Sound, London

Cover: Getty Images

℗ 2004 Original sound recordings owned
by St Olaf Records
Artwork, booklet notes and label copy
© 2005 St Olaf Records