

THE CHOIR OF
KING'S COLLEGE
CAMBRIDGE



MOZART
REQUIEM
REALISATIONS

STEPHEN CLEOBURY
CONDUCTOR

ELIN MANAHAN THOMAS
CHRISTINE RICE
JAMES GILCHRIST
CHRISTOPHER PURVES
ACADEMY OF ANCIENT MUSIC

MOZART

REQUIEM

REALISATIONS

DISC ONE

REQUIEM – WOLFGANG AMADEUS MOZART (ED. SÜSSMAYR)

INTROITUS

1 Requiem aeternam 04:07

KYRIE

2 Kyrie eleison 02:39

SEQUENTIA

3 i. Dies irae 01:55

4 ii. Tuba mirum 02:59

5 iii. Rex tremendae 01:51

6 iv. Recordare 04:59

7 v. Confutatis 02:37

8 vi. Lacrimosa 02:50

OFFERTORIUM

9 i. Domine Jesu 03:24

10 ii. Hostias 04:00

SANCTUS

11 Sanctus 01:26

BENEDICTUS

12 Benedictus 04:50

AGNUS DEI

13 Agnus Dei 02:54

COMMUNIO

14 i. Lux aeterna 02:31

15 ii. Cum sanctis tuis 02:49

Disc One

Recorded in the Chapel of King's College, Cambridge, by kind permission of the Provost and Fellows 26 & 27 June and 27 September 2011. Recorded at 96kHz 24 bit PCM. *Producer & Editor* Simon Kiln.

Engineer Arne Akselberg *Technical Engineer* Richard Hale *Executive Producer* Kate Caro

Disc Two

Audio dialogue recorded at Voiceover Soho August, September & November 2012. Excerpts recorded in the Chapel of King's College, Cambridge, by kind permission of the Provost and Fellows, September 2011.

Producers Simon Kiln & Andy Doe *Voiceover Engineer* Teitur Árnason *Editor* Simon Kiln

Cover Design Grace Hsiu

Booklet Design David Millinger

Booklet Editor Emma Disley (Chaplain of King's, 1996-2001)

REQUIEM – REALISATIONS

16 Amen (Fugue) – C. RICHARD F. MAUNDER 01:41

17 Sanctus – ROBERT D. LEVIN / FRANZ BEYER 01:34

18 Benedictus – DUNCAN DRUCE 07:10

19 Cum sanctis tuis – ROBERT D. LEVIN 02:53

20 Lacrimosa – MICHAEL FINNISSY 03:08

Total Time 62:17

DISC TWO

MOZART'S REQUIEM: AN AUDIO DOCUMENTARY

Written by Cliff Eisen.

Read by Elin Manahan Thomas, with additional dialogue from Andy Doe (Track 1), Kate Caro (Track 3), Simon Kiln (Track 3), Duncan Druce (Track 3) and Michael Finnissey (Track 3).

1 Chapter 1: Mozart in 1791 and the commissioning of the Requiem 13:45

2 Chapter 2: The Composition of the Requiem 18:21

3 Chapter 3: Reception 34:25

Total Time 66:31

French Translation Aurélie Petiot (PhD student at King's)

German Translation Dr Godela Weiss-Sussex (Fellow of King's)

English Translation of Latin Requiem text Professor Robin Osborne (Fellow of King's)

Front Cover Image The fan vaulting, Chapel of King's College, Cambridge.

Photograph by Mike Dixon. © 2011, King's College, Cambridge.

Rear Cover Image The Chapel of King's College, Cambridge, from the organ screen.

Photograph by Mike Dixon. © 2011, King's College, Cambridge.

Label management Andy Doe

The Choir of King's College, Cambridge is represented worldwide by Intermusica.

Please contact Elizabeth Hayllar (ehayllar@intermusica.co.uk) for further information.

For more information about the college visit www.kings.cam.ac.uk



MOZART'S REQUIEM: PROBLEMS OF COMPLETION AND AUTHENTICITY

The 'facts' of the commissioning and completion of Mozart's Requiem – at least insofar as they can be known – are fairly clear: sometime in the summer of 1791, Mozart interrupted his work on *Die Zauberflöte* to compose *La clemenza di Tito*, the opera commissioned for the coronation of Emperor Leopold II in Prague in September. And about this time he also received an anonymous commission for a Requiem mass, a commission that, according to an early reminiscence of Constanze Mozart, he was keen to pursue; some years later she told Mozart's biographer Franz Xaver Niemetschek that at the time he had enthusiastically 'expressed a wish to try his hand at this type of composition, the more so as the higher forms of church music had always appealed to his genius.' But he did not take up the Requiem right away. Pressed for time, it is likely that he did not write down any of it until October, after the premieres of his two operas (*La clemenza di Tito* on 6 September and *Die Zauberflöte* on 30 September).

The commission for the Requiem came from Franz Count von Walsegg, who lived at Schloss Stuppach, about fifty miles southwest of Vienna. Walsegg's wife, Countess Anna, had died prematurely on 14 February 1791, at the age of thirty, and it was Walsegg's intention to honour her memory both in art and in music: in addition to the Mozart commission, Walsegg also contracted for a marble and granite monument

from the sculptor Johann Martin Fischer. According to a memoir by Anton Herzog, a former servant of Walsegg's, the commission was arranged through the count's agent, the Viennese lawyer Dr. Johann Sortschan, and Mozart's honorarium may have been paid by Sortschan's agent, Anton Leitgeb, who is known to have delivered funds to the sculptor Fischer for Anna Walsegg's monument. It is not out of the question that Mozart had an inkling as to the identity of the commissioner: not only is he said to have discussed the commission before his death on 5 December 1791, but Leitgeb was probably responsible for managing Walsegg's Viennese properties, which until the spring or fall of 1791 included a house on the Hoher Markt, a stone's throw from Mozart's flat, where the composer's close friend and Masonic brother, Michael Puchberg, lived. But this evidence is circumstantial at best. Mozart may not have known Walsegg's identity after all.

Whether Mozart knew Walsegg's identity or not, he died before completing the work and at his death, only the Introit had been composed more or less in full; from the Kyrie to the Confutatis, and for the Domine Jesu, only the vocal parts and basso continuo were written out in full. At the Lacrimosa Mozart wrote only the first eight bars of the vocal parts along with the first two bars for the violins and viola. Constanze Mozart was in a quandary: she needed the money Mozart had been promised for the Requiem and so she turned to his pupils and friends to complete the work. First she turned to Mozart's pupil Franz Jacob Freystädter, who added string and wind parts to the Kyrie fugue. Then she engaged the composer Joseph Eybler, who promised to complete the work by the following Lent but in the end decided the task was beyond him. And finally she turned to Mozart's amanuensis Franz Xaver Süssmayr, who finished the score in early 1792. Freystädter's work on the Kyrie may have been in preparation for a performance of at least part of the mass. According to a local Viennese newspaper of the time, Emanuel Schikaneder had a requiem celebrated for Mozart at St Michael's in Vienna, at which, as the newspaper reported, 'the Requiem, which he composed in his last illness, was executed.' At most, if the report is true, the Introit and Kyrie fugue may have been performed; it was not until January 2, 1793, that the whole of the Requiem was given, at a concert arranged by Mozart's patron, Baron Gottfried van Swieten, for the benefit of Constanze and her children. Count Walsegg, finally, directed a liturgical performance at the Neuklosterkirche in Wiener Neustadt on December 14, 1793.

The publication of the Requiem in 1799 by the Leipzig publishers Breitkopf & Härtel was not without controversy, especially in light of stories then circulating concerning Mozart's last days and whether or not he had, in fact, completed the mass. And this gave rise, during the 1820s, to a debate concerning the work's authenticity, or at least

the authenticity of parts of it. After all, the reports were contradictory: Süssmayr claimed to have discussed the work with Mozart but newly composed in their entirety the Sanctus, Benedictus, Agnus Dei and completion of the Lacrimosa; Constanze, on the other hand, claimed that Süssmayr had access to sketches by Mozart and that the repetition of the Kyrie fugue as the last movement was the composer's idea. One early critic, the German writer Gottfried Weber, was convinced, for example, that the Confutatis was not by Mozart because, he said, it 'emphasises *con amore* the egotistical baseness of the words and by the ferocious unison of the stringed instrument maliciously incites the Judge of the World to hurl the cursed crowd of sinners into the deepest abyss.' Weber did not have access to the surviving sources, to any clear evidence as to what Mozart did or did not write. Instead, like other writers, he relied on his perceptions of the works' affect – which is to say, on perceptions of Mozart's character and musical personality: his rejection of the Confutatis was, in fact, a rejection of the notion that Mozart himself could be 'egotistically base.'

A different kind of debate arose during the 1950s, shortly after the publication of a new critical edition of the Requiem, an edition that clearly distinguished between those parts of the work written by Mozart, and those written by Süssmayr. Unlike the earlier debate, however, it was not Mozart's authorship that was called into question; rather it was Süssmayr's completion of the score and whether he had, in fact, been up to the task. To be sure, complaints about Süssmayr's work on the Requiem were not new. Not only had the movements composed by him been omitted in various nineteenth- and twentieth century performances, but as early as 1800, a reviewer of the first edition noted that '... the instrumental accompaniment, which, at times, is very incorrect, proves that the work as a whole cannot have come from Mozart's pen precisely as it stands ... It is, incidentally, very possible that a large part of the instrumental accompaniment may be the work of Mr. Süssmajer ...'. For scholars of the 1950s and later, this was an invitation to revisit the work, to study in detail Süssmayr's completion, and to suggest ways in which it might be improved. These new versions of the Requiem included completions by Franz Beyer, Duncan Druce, Richard Maunder, H. C. Robbins Landon, Robert Levin and Simon Andrews and they run the gamut from cosmetic corrections of Süssmayr's perceived faults, to a wholesale dismissal of the movements and orchestration composed by him.

Perhaps the most radical revision is Richard Maunder's: as a matter of principle – and it is almost always a matter of principle, not fact – Maunder rejects altogether those parts of the work written by Süssmayr and Eybler. The result is a thorough reworking of the instrumentation throughout the Requiem, and an excision altogether of the Sanctus and

Benedictus. Only the Agnus Dei is spared since, according to Maunder, 'analysis strongly suggests that Süssmayr based it on a reasonably extensive Mozart sketch, presumably given to him by Constanze.' Beyond analysis, however, Maunder also relies on the one surviving sketch apparently intended for the Requiem, an Amen fugue that appears on a sketch leaf from mid-1791 together with sketches for *Die Zauberflöte* and that Maunder composes out. Whether this Amen fugue was actually intended for the Requiem – and, if it was, whether it would necessarily have taken the same form as appears in the sketch – remains uncertain. But it is reasonable to suppose that it may have been intended for the mass and in keeping with liturgical practice of the time, it fulfills the common practice of ending the *Lacrimosa*, the first part of the mass, with a fugue. The end of the *Lacrimosa* is, in any case, the only moment in the text of the mass where the word 'Amen' occurs.

Somewhat less radically, Duncan Druce subscribes to the notion that Süssmayr may have had to hand either sketch material by Mozart that is now no longer extant and/or discussed with the composer how the work ought to be completed. As a result, some of the Requiem's later movements may, he believes, contain 'authentic' Mozartean material; Süssmayr may not have enhanced Mozart, but he did not 'get in the way of Mozart's vision' and at least some of this vision, or a version of it, is recuperable. Accordingly, Druce takes the main theme of his reworking of the Benedictus from Süssmayr, asserting that it may have a Mozartean origin since its theme, or at least the first five notes of the theme, also appear in Mozart's handwriting in the composer's earlier teaching materials for his pupil Barbara Ployer, K453b. Beyond that, however, he radically recomposes the movement, changing many of the orchestral details and the movement's structure and length: whereas Süssmayr's Benedictus runs to 76 bars, Druce's is 124, with an orchestral introduction twice as long as Süssmayr's. In part this increased length results from the fact that Druce's version is in some ways a free fantasy based on the Süssmayr, albeit a free fantasy that does not fundamentally stray very far from Süssmayr's original, often duplicating its textures and the disposition of the voices, especially at moments of structural significance: a striking example is the four-voice conclusion, 'Benedictus qui venit in nomine Domini'. In the Hosanna, Druce once again hews fairly closely to the Süssmayr version although he re-orders the entries of the voices (tenor-alto-soprano and bass in the Süssmayr, bass-tenor-alto-soprano in Druce). And where Süssmayr casts the Benedictus and Hosanna in B-flat, Druce opts for a Benedictus in B-flat and a Hosanna in D major as a kind of foreshadowing and transition to the D minor Agnus Dei, while at the same time relieving what he describes as Süssmayr's 'harmonic stagnation'.

Levin, too, occupies a middle ground, considering it too unilateral to reject out of hand anything not in Mozart's hand. And like Druce, he sees in an analysis of the Benedictus in particular evidence to support Constanze Mozart's assertion that Süssmayr had genuinely Mozartean material available to him. His *Cum sanctis tuis* is lightly revised, chiefly in the text setting, which results in some rhythmic reorganization in both the chorus and the orchestra. But it is in the Sanctus that he finds reason for more extensive revision, citing a passage from Anton Herzog's 1839 account of the Requiem, an account that apparently justified Maunder in his rejection of Süssmayr's D major in the movement:

... I am convinced that Mozart would not have written the Sanctus in D ... because although the text is the same as in a high mass, the circumstances of a Requiem are entirely different; a mourning service is being held, the church is draped in black, and the priests appear in raiments of mourning. Blaring music is inappropriate to such a setting. One can call out 'Holy, holy' without having to use drum rolls.

And yet, as Levin notes, some of Mozart's other minor key masses include a major key Sanctus – one *can* call out 'Holy, holy' with drum rolls and 'blaring music.' There is more radical rewriting in the Hosanna – 30 bars longer in Levin's version than in Süssmayr's – especially in the orchestra, including an *obbligato* violin part modeled on the Sanctus of Mozart's C minor mass, K427. And there is a recasting of the basset horns as well, for practical reasons now clarinets in A, since Süssmayr contradicted Mozart's own practice by scoring the work for basset horns in F in the key of A major.

It may well be asked to what extent analysis – objective by some standards, subjective by others – can in fact give clues to Mozart's authorship of movements or parts of movements, motifs, instrumental details or the substance of the solo and choral parts. Or the extent to which precedents may or may not suggest ways Mozart might have finished the work differently had he lived to complete it. But what is really at stake here? In the end, the debate is not entirely a technical one but also a biographical and aesthetic one. In this sense it is a throwback to earlier debates concerning the Requiem, debates about the work's 'meaning' – and in particular its Mozartean meaning, considering the circumstances of its composition and non-completion. This lies behind Weber's criticism of the 1820s, Herzog's account of 1839, and the justifications given for changing – whether wholesale or cosmetically – the score as it has come down to us in Süssmayr's version. No matter what completion we perform or listen to, it is Mozart's meaning that we are looking for.

Programme notes © 2013 Cliff Eisen





LE REQUIEM DE MOZART: PROBLÈMES D'ÉCRITURE ET D'AUTHENTICITÉ

Les 'circonstances' de la commande et de l'écriture du Requiem de Mozart, - du moins dans la mesure de ce que l'on sait - sont assez claires: dans le courant de l'été 1791, Mozart interrompit son travail sur la *Flûte Enchantée* pour composer *La Clémence de Tito*, l'opéra commandé pour le couronnement de l'empereur Léopold II à Prague en Septembre. C'est à la même époque qu'il reçut une commande anonyme pour une messe de requiem, commande qui, selon ce dont Constanze Mozart croit se souvenir, lui tenait à cœur; des années plus tard, elle dit à Franz Xaver Niemetschek, biographe de Mozart, qu'à l'époque il avait exprimé avec enthousiasme son 'désir de s'essayer à ce genre de composition, d'autant plus que son génie s'était toujours senti attiré par les formes les plus nobles de musique religieuse'. Mais il ne commença pas la composition du requiem sur le champ. A court de temps, il est probable qu'il n'ait rien écrit avant Octobre, après la première de chacun de ses opéras (*La Clémence de Tito* le 6 Septembre, et *La Flûte Enchantée* le 30.)

C'est Franz Count von Walsegg qui avait commandé le requiem; il vivait à Schloss Stuppach, quelque quatre-vingt kilomètres au sud-ouest de Vienne. La femme de Walsegg, la comtesse Anna, était décédée prématurément le 14 Février 1791, à l'âge de 30 ans, et Walsegg avait décidé de lui rendre hommage à la fois par l'art et par la musique: en plus de la commande à Mozart, il avait aussi passé celle

d'un monument en marbre et granite au sculpteur Johann Martin Fischer. Selon une note d'Anton Herzog, un des serveurs de Walsegg, la commande fut passée par l'agent du Comte, l'avocat viennois Dr Johann Sortschan. Les honoraires de Mozart furent peut-être payés par l'agent de Sortschan, Anton Leitgeb, dont on sait qu'il a remis des fonds au sculpteur Fischer pour le monument dédié à la mémoire d'Anna Walsegg. Il n'est pas absurde de supposer que Mozart ait eu une idée de l'identité de son mécène: non seulement on sait qu'il a parlé de la commande avant sa mort le 5 décembre 1791, mais aussi que Leitgeb était probablement responsable des propriétés viennoises de Walsegg, qui, jusqu'au printemps 1791, incluait une maison sur Hoher Markt, à deux pas de l'appartement de Mozart, où vivait Michael Puchberg, son ami proche et frère maçonnique. Mais ces preuves sont tout au plus indirectes. Il est possible qu'après tout Mozart n'ait pas connu l'identité de Walsegg.

Que Mozart ait ou non connu l'identité de Walsegg, il est mort avant d'avoir achevé l'œuvre, et à sa mort, seul l'Introit avait été composé plus ou moins dans son intégralité; du Kyrie au Confutatis, et pour le Domine Jesu, seules les parties de chant et de basse continue étaient entièrement écrites. Du Lacrimosa, Mozart écrivit seulement les huit premières mesures des parties de chant, ainsi que les deux premières mesures pour violons et altos. Constanze Mozart était dans l'embarras: elle avait besoin de l'argent promis à Mozart pour le requiem, et se tourna donc vers ses élèves et amis pour qu'ils achèvent l'œuvre. Elle se tourna d'abord vers l'élève de Mozart, Franz Jacob Freystädler, qui ajouta les instruments à corde et à vent à la fugue du Kyrie. Elle engagea ensuite le compositeur Joseph Eybler, qui promit de finir l'œuvre pour la Pâques suivante, mais qui en fin de compte déclara qu'il était dépassé par l'envergure de la tâche. Enfin elle se tourna vers Franz Xaver Süssmayr, qui finit la partition début 1792. Le travail de Freystädler était peut-être en vue d'un concert qui jouerait au moins une partie de la messe. Selon un journal viennois local à l'époque, Emanuel Schikaneder fit donner un requiem pour Mozart en l'église St Michael à Vienne, durant lequel, reporta le journal, 'le Requiem, qui fut composé pendant sa maladie finale, fut joué.' Au mieux, si l'on en croit ce compte-rendu, l'Introit et le Kyrie de la fugue furent peut-être joués, mais ce ne fut que le 2 janvier 1793 que le Requiem fut donné dans son intégralité, lors d'un concert organisé par le Baron Gottfried van Swieten, au bénéfice de Constanze et ses enfants. Enfin, le Comte Walsegg dirigea un concert liturgique au Neuklosterkirche, Wiener Neustadt, le 14 décembre 1793.

La publication du Requiem en 1799 par la maison d'édition Breitkopf & Härtel à Leipzig ne fut pas sans susciter de controverses, et ce surtout à la lumière d'histoires qui

circulaient alors sur les derniers jours de Mozart, et sur le fait qu'il ait ou non fini de composer la Messe. Ceci donna lieu, durant les années 1820, à un débat sur l'authenticité de l'œuvre, ou du moins de certaines parties. Après tout, les témoignages étaient contradictoires: Süssmayr prétendait avoir discuté de l'œuvre avec Mozart, mais avoir composé tout seul le Sanctus, le Benedictus et l'Agnus Dei dans leur intégralité, et avoir terminé le Lacrimosa; Constanze au contraire affirmait que Süssmayr avait eu accès à une ébauche réalisée par Mozart, et que la répétition de la fugue du Kyrie en tant que dernier mouvement venait de ce dernier. Un des premiers critiques, l'écrivain allemand Gottfried Weber, par exemple, était convaincu que le Confutatis n'était pas de Mozart, parce que, disait-il, il 'mettait l'accent con amore sur la bassesse égoïste des mots et par l'unisson féroce des instruments à corde, incitait avec malice le Juge de ce Monde à précipiter la foule maudite des pécheurs dans le plus profond des abîmes'. Weber n'avait pas accès aux sources encore en vie à l'époque, ou à quelque preuve claire de ce que Mozart avait ou n'avait pas écrit. Au contraire, comme d'autres auteurs, il s'appuyait sur sa perception de l'affect de l'œuvre, c'est à dire, sur sa perception du caractère de Mozart et sa personnalité musicale: son rejet du Confutatis était en fait un rejet de l'idée que Mozart lui-même ait pu être d'une 'bassesse égoïste'.

Un débat d'un ordre différent surgit pendant les années 1950, peu après la publication d'une nouvelle édition critique du Requiem, édition qui établissait une distinction claire entre les parties écrites par Mozart et celles écrites par Süssmayr. Contrairement au débat précédent, ce n'est pas l'authenticité des parties écrites par Mozart qui est remise en cause, mais au contraire le rôle joué par Süssmayr dans l'achèvement de la partition, et s'il avait été ou non à la hauteur de la tâche. Et en effet, les plaintes concernant le travail de Süssmayr sur le Requiem n'étaient en rien nouvelles. Non seulement les mouvements qu'il a composés avaient été omis dans de nombreux concerts aux 19^e et 20^e siècles, mais dès 1800, un critique de la première édition nota que '... l'accompagnement instrumental qui, par endroits, est incorrect, prouve que l'œuvre en tant que telle ne peut pas être née de la plume de Mozart... Incidemment, il est tout à fait possible qu'une grande partie de l'accompagnement instrumental soit l'œuvre de M. Süssmayr...'. Pour les spécialistes des années 1950 et suivantes, c'était une invitation à revisiter l'œuvre, à étudier les réalisations de Süssmayr en détail, et de suggérer des moyens pour l'améliorer. Ces nouvelles versions du Requiem furent entreprises par Franz Beyer, Duncan Druce, Richard Maunders, H. C. Robbins Landon, Robert Levin et Simon Andrews, et couvrent toute la gamme de changements, des corrections cosmétiques de ce qui été perçu comme les défauts de Süssmayr, à un rejet total et complet des mouvements et de l'orchestration écrits par lui.

Peut-être la révision la plus radicale est-elle celle de Richard Maunder : par principe – et c’est presque toujours une question de principes, en fait – Maunder rejette l’intégralité des parties écrites par Süssmayr et Eybler. Le résultat est un travail minutieux de réécriture de l’instrumentation à travers tout le Requiem, et une excision totale du Sanctus et du Benedictus. Seul l’Agnus Dei est épargné, car, selon Maunder, des analyses suggèrent fortement que Süssmayr l’a développé à partir d’un brouillon assez détaillé de Mozart, qu’il avait probablement reçu de Constanze. En sus de l’analyse, Maunder s’appuie aussi sur l’un des rares brouillons qui aient survécu et qui était apparemment destiné au Requiem, une fugue sur l’Amen qui apparaît dans une page-brouillon datée mi 1791, ainsi que des ébauches pour la Flûte Enchantée, que Maunder finit de composer. Que cette fugue pour l’Amen ait été en effet composée pour le Requiem – et, si tel était le cas, si elle eut été intégrée sous cette même forme – reste toujours incertain. Mais il est raisonnable de penser qu’il est possible qu’elle ait été composée pour la Messe, et, en accord avec la pratique liturgique de l’époque, qu’elle suive la pratique commune de terminer le Lacrimosa, première partie de la messe, par une fugue. La fin de Lacrimosa est, en tout cas, le seul moment du texte de la messe où l’on trouve le mot Amen.

De façon peut-être moins radicale, Duncan Druce adhère à l’idée que Süssmayr ait eu accès à l’une ou l’autre des ébauches de Mozart, qui ont disparu depuis longtemps, et/ou discuté avec le compositeur de la façon dont l’œuvre devrait être achevée. Il en conclut que certains mouvements tardifs du Requiem contiennent des éléments mozartiens authentiques ; Süssmayr n’a peut-être pas amélioré Mozart, mais il ne s’est pas non plus ‘mis en travers de la vision de Mozart’, et au moins une partie de sa vision, ou du moins une certaine version, est récupérable. En conséquence, Druce se saisit du thème principal de sa réécriture du Benedictus de Süssmayr, et affirme qu’il doit avoir une origine mozartienne, car son thème, ou du moins les cinq premières notes du thème, apparaissent de la main de Mozart dans le matériel pédagogique du compositeur qu’il utilise pour son élève Barbara Ployer, K453b. Cependant, il recompose radicalement le mouvement, en change de nombreux détails d’orchestration, ainsi que la structure et la longueur : alors que le Benedictus de Süssmayr s’étend sur 76 mesures, celui de Druce en compte 124, avec une introduction orchestrale deux fois plus longue que celle de Süssmayr. Cet allongement résulte en partie du fait que la vision de Bruce est à certains égards une fantaisie libre basée sur celle de Süssmayr, mais une fantaisie libre qui ne s’écarte pas fondamentalement de l’original de Süssmayr, souvent dupliquant sa texture et la disposition des voix, surtout aux endroits à la signification structurelle importante. Un exemple frappant est la conclusion à quatre voix, ‘Benedictus qui venit in nomine Domini.’ Dans le Hosana, Druce reste à nouveau assez

près de la version de Süssmayr, bien qu’il réordonnât les entrées des voix (ténor-alto-soprano et basses chez Süssmayr, basse-ténor-alto-soprano chez Druce.) Et là où Süssmayr joue le Benedictus et Hosanna en si bémol, Druce opte pour un Benedictus en si bémol et un Hosanna en ré majeur, sorte de préfiguration et de transition vers le ré mineur de l’Agnus Dei, tout en soulageant ce que Druce appelle la ‘stagnation harmonique’ de Süssmayr.

Levin se situe lui aussi à mi-chemin, et considère qu’il est trop unilatéral de rejeter d’emblée tout ce qui n’est pas de la main de Mozart. Comme Druce, il voit dans une analyse du Benedictus en particulier la preuve qui corrobore l’assertion de Constanze Mozart, que Süssmayr avait à sa disposition un matériel véritablement mozartien. Son Cum sanctis tuis est légèrement révisé, principalement dans la mise en scène du texte, ce qui donne une réorganisation rythmique à la fois dans le chœur et l’orchestre. Mais c’est dans le Sanctus qu’il trouve des raisons pour une révision plus extensive, citant un passage de l’analyse du Requiem (1839) par Anton Herzog, analyse qui justifie apparemment le rejet du ré majeur de Süssmayr par Maunder :

Je suis convaincu que Mozart n’aurait pas écrit le Sanctus en ré... parce que bien que le texte soit le même que pour une grand-messe, les circonstances d’un Requiem sont complètement différentes. C’est un service de deuil, l’église est tendue de noir et les prêtres ont revêtu les attributs du deuil. Une musique tonitruante est inappropriée pour ce genre d’occasions. L’on peut chanter ‘Saint, Saint’ sans avoir à faire usage de roulements de tambours !’

Cependant, comme Levin le note, certaines des autres messes de Mozart incluent un Sanctus en mode majeur : ‘l’on peut chanter ‘Saint, Saint’ avec roulements de tambours et musique tonitruante !’ Il y a des réécritures plus radicales dans le Hosanna – qui est plus long de 30 mesures chez Levin que chez Süssmayr – en particulier dans l’orchestre, qui inclut une partie pour violon *obligato* modelée sur le Sanctus de la Messe de Mozart en do mineur, K427. Il y a aussi une refonte de la partie des cors de basset, qui pour des raisons pratiques deviennent des clarinettes en la, puisque Süssmayr contredit la pratique propre à Mozart en écrivant la partition pour cors de basset en fa en la majeur.

On peut donc se demander avec raison dans quelle mesure cette analyse – objective selon certains standards, subjective selon d’autres – peut en effet offrir des indices quant à l’authenticité des mouvements écrits par Mozarts, ou de morceaux de mouvements, motifs, détails instrumentaux ou substance des parties solo et chorales. Ou dans quelle mesure ces précédents peuvent ou ne peuvent pas suggérer des façons dont Mozart aurait pu achever l’œuvre différemment s’il avait vécu afin de la terminer. Mais qu’y a-t-il vraiment en jeu ici ? En fin de compte, le débat n’est pas entièrement

un débat technique mais bien aussi un débat biographique et esthétique. Dans ce sens, il renvoie à des débats antérieurs sur le Requiem, sur la ‘signification’ de l’œuvre – et en particulier la signification mozartienne, en tenant en compte les circonstances de sa composition et de son inachèvement. C’est ce qui se cache derrière la critique que formule Weber l’encontre des années 1820, de l’analyse de Herzog de 1839, et des justifications données pour changer – que ce soit dans sa structure ou son apparence – la partition comme elle nous a été transmise dans la version de Süssmayr. Qu’importe quelle version finale nous jouons ou écoutons, c’est le sens voulu par Mozart que nous recherchons.

Notes de programme © 2013 Cliff Eisen

Traduction: © 2013 Aurélie Petiot (KC 2008)





MOZARTS REQUIEM: FRAGEN UM VOLLENDUNG UND AUTHENTIZITÄT

Die 'Fakten' um Auftrag und Vollendung von Mozarts Requiem sind – soweit überhaupt in Erfahrung zu bringen – recht eindeutig. Im Sommer 1791 unterbrach Mozart seine Arbeit an der *Zauberflöte*, um *La clemenza di Tito* zu komponieren, ein Auftragswerk für die Krönung Kaiser Leopolds II in Prag im September. Um dieselbe Zeit erhielt er auch den anonymen Auftrag für eine Requiemesse, an dem er nach den Erinnerungen Constanze Mozarts sehr interessiert war; einige Jahre später berichtete sie Mozarts Biographen Franz Xaver Niemetschek, Mozart habe das Verlangen geäußert, "sich in dieser Gattung auch einmal zu versuchen, um so mehr, da der höhere pathetische Stil der Kirchenmusik immer sehr nach seinem Genie war". In diesem arbeitsreichen Sommer konnte er die Arbeit am *Requiem* jedoch nicht sofort aufnehmen, und es ist wahrscheinlich, dass er vor den Premieren der beiden Opern (*La clemenza di Tito* am 6. September und *Die Zauberflöte* am 30. September) nur wenig zu Papier brachte.

Der Auftrag für das Requiem kam von dem etwa neunzig Kilometer südwestlich von Wien auf Schloss Stuppach ansässigen Franz Graf von Walsegg. Von Walsegg wollte seiner Ehefrau Anna, die am 14. Februar 1791 im Alter von dreißig Jahren gestorben war, sowohl in der Musik als auch in der Bildenden Kunst ein Denkmal setzen: Neben dem Requiem bestellte er auch bei dem Bildhauer Johann Martin

Fischer einen Gedenkstein aus Marmor und Granit. Den Memoiren Anton Herzogs zufolge, eines Dieners des Grafen, wurde Mozart der Auftrag für das Requiem durch den Wiener Rechtsanwalt Dr. Johann Sortschan erteilt. Mozarts Bezahlung wird über Sortschans Beauftragten Anton Leitgeb erfolgt sein, der nachweislich auch Johann Martin Fischers Rechnung für Annas Gedenkstein beglich. Es ist durchaus möglich, dass Mozart ahnte, wer der anonyme Auftraggeber war. Er soll die Arbeit vor seinem Tod am 5. Dezember 1791 mit einem Mittelsmann des Grafen besprochen haben, und er mag auch um die Verbindung Leitgeb's mit von Walsegg gewusst haben: Leitgeb war vermutlich als Verwalter für von Walseggs Wiener Besitz eingesetzt, und unter diesem befand sich ein Haus am Hohen Markt – einen Steinwurf von Mozarts Wohnung entfernt –, in dem sein enger Freund und Freimaurerbruder Michael Puchberg lebte. Doch sind dies nicht viel mehr als auf Umstände und Indizien gestützte Vermutungen. Es ist durchaus denkbar, dass Mozart die Identität seines Auftraggebers bis zu seinem Tod nicht kannte.

Mozart starb, bevor er das Requiem vollenden konnte. Nur der Introitus war mehr oder weniger fertig komponiert. In den Sätzen vom Kyrie zum Confutatis und im Domine Jesu waren nur die Singstimmen und der basso continuo gänzlich ausgeschrieben; in der Lacrymosa stammen lediglich die ersten acht Takte der Singstimmen und die ersten zwei Takte der Violinen und Bratschen von Mozarts Hand. Nun befand sich Constanze Mozart in einer verzwickten Lage: Sie war auf das Geld, das Mozart für das Requiem erhalten sollte, angewiesen; und so wandte sie sich an seine Schüler und Freunde mit der Bitte, das Werk zu vollenden. Zuerst komponierte Franz Jacob Freystädter Streicher- und Bläserpartien für die Kyrie-Fuge. Danach versprach der Komponist Joseph Eybler, das Werk bis zum folgenden Februar fertigzustellen, war aber letztlich der Aufgabe nicht gewachsen. Schließlich schloss Mozarts Mitarbeiter Franz Xaver Süssmayr die Arbeit an der Partitur im Frühjahr 1792 ab. Freystädters Arbeit am Kyrie mag als Grundlage für eine Aufführung zumindest eines Teils des Requiems gedient haben, denn zeitgenössischen Zeitungsberichten zufolge ließ Emanuel Schikaneder eine Seelenmesse für Mozart in der Michaelerkirche in Wien zelebrieren, im Rahmen derer "das Requiem welches er in seiner letzten Krankheit komponiert hatte, exequirt wurde". Wenn diesem Bericht Glauben zu schenken ist, können höchstens der Introitus und die Kyrie-Fuge gespielt worden sein. Erst am 2. Januar 1793 wurde erstmalig das vollständige Requiem aufgeführt: bei einem Konzert, das Mozarts Gönner, der Baron Gottfried van Swieten, Constanzes und ihrer Kinder zu Ehren arrangierte. Graf Walsegg schließlich arrangierte am 14. Dezember 1793 eine liturgische Aufführung in der Neuklosterkirche in der Wiener Neustadt.

Die Veröffentlichung des Requiems durch das Leipziger Verlagshaus Breitkopf & Härtel war überschattet von Gerüchten über Mozarts letzte Tage und von Fragen darüber, ob er die Messe vollendet hatte oder nicht. Diese Fragen führten in den 1820er Jahren zu einer Debatte über die Authentizität des Werks, oder zumindest einzelner seiner Teile. Immerhin zirkulierten widersprüchliche Aussagen: Süssmayr gab an, das Werk zwar mit Mozart besprochen zu haben, deklarierte aber Sanctus, Benedictus, Agnus Dei und Lacrimosa als gänzlich neue Eigenkompositionen; Constanze dagegen machte geltend, dass Süssmayr Zugang zu Mozarts Entwürfen gehabt habe und dass die Wiederholung der Kyrie-Fuge am Schluss dessen Idee gewesen sei. Ein früherer Kritiker, der Komponist und Musiktheoretiker Gottfried Weber, war davon überzeugt, dass das Confutatis, das "die egoistische Niederträchtigkeit des Textes *con amore* heraushebt", nicht von Mozart sein könne. Er beklagt, dass "das wildhetzende Unisono der Saiteninstrumente den Weltrichter recht ohrenbläserisch antreibe die vermaledeite Sündercanaille in den tieffsten Abgrund der Hölle zu schleudern". Weber hatte weder Zugang zu den von Mozart hinterlassenen Zeugnissen noch zu irgendwelchem anderen Beweismaterial. Wie alle anderen Kritiker stützte auch er sich auf seine eigenen Wahrnehmungen zu der Wirkung des Werks – und nicht zuletzt auf seine Einschätzung von Mozarts Persönlichkeit: Die Ablehnung des Confutatis war im Grunde nichts anderes als die Ablehnung des Gedankens, dass Mozart einer solchen "Niederträchtigkeit" fähig sei.

In eine andere Richtung ging eine Debatte, die in den 1950er Jahren aufkam, kurz nach der Publikation einer neuen kritischen Edition des *Requiems*, die deutlich zwischen den Teilen, die eindeutig Mozart zugeschrieben werden konnten und denen Süssmayrs unterschied. Diesmal war es nicht Mozarts Urheberschaft, die in Frage gestellt wurde; vielmehr war es Süssmayrs Vollendung der Partitur – und die Qualität seiner Arbeit. Es war nicht das erste Mal, dass Kritik an Süssmayrs Kompositionen laut wurde. Diese waren in verschiedenen Aufführungen des 19. und 20. Jahrhunderts schlechterdings weggelassen worden, und bereits im Jahr 1800 hatte ein Kritiker der Erstausgabe festgestellt, die an verschiedenen Stellen sehr inkorrekte instrumentale Begleitung sei der Beweis dafür, dass das Werk nicht im Ganzen aus Mozarts Feder stammen könne. Die negative Einschätzung von Süssmayrs Arbeit gab Musikologen von den 1950er Jahren an erneuten Anstoß, dem Werk immer weitere Untersuchungen zu widmen, Süssmayrs Beitrag im Detail zu analysieren und Vorschläge zu seiner Verbesserung anzubringen. Unter neuen Versionen des Requiems befinden sich Vollendungen von Franz Beyer, Duncan Druce, Richard Maunder, H. C. Robbins Landon, Robert Levin und Simon Andrews; sie rangieren von kosmetischen Korrekturen der "Fehler" Süssmayrs bis hin zu pauschalen Ablehnungen seiner Kompositionen.

Die vielleicht radikalste Neubearbeitung stammt von Richard Maunder: aus Prinzip – und immer geht es hier um Prinzipien mehr als um Tatsachen – verwirft Maunder alle von Süssmayr und Eybler stammenden Sätze. Er legt eine grundsätzliche Neubearbeitung der Instrumentierung des Requiems vor, in der sowohl das Sanctus als auch das Benedictus gänzlich gestrichen sind. Nur das Agnus Dei lässt er mit der Begründung gelten, dass „Analysen nahelegen, dass Süssmayr es auf einen einigermaßen ausführlichen Entwurf aufbaute, der ihm vermutlich von Constanze gegeben wurde“. Neben diesen Analysen stützt Maunder sich aber auch auf den einzigen erhaltenen Entwurf einer Komposition, die offenbar für das Requiem vorgesehen war: eine Amen-Fuge, die zwischen Notizen für *Die Zauberflöte* auf einem Skizzenblatt aus der Mitte des Jahres 1791 gefunden wurde und die Maunder weiter ausarbeitete. Ob dieses Amen tatsächlich für das Requiem intendiert war – und ob es notwendigerweise die in dem Entwurf skizzierte Form beibehalten hätte –, bleibt ungeklärt. Die Annahme, dass es für die Messe vorgesehen war, ist jedoch plausibel, und nach zeitgenössischer liturgischer Praxis erfüllt es die Funktion, den ersten Teil der Messe, die Lacrimosa, mit einer Fuge abzuschließen. Das Ende der Lacrimosa ist zudem die einzige Stelle im Text, an der das Wort ‘Amen’ erscheint.

Etwas weniger radikal ist Duncan Druces Überarbeitung. Druce geht davon aus, dass Süssmayr auf Entwürfe Mozarts zurückgreifen konnte, die heute nicht mehr zugänglich sind, und/oder dass er mit dem Komponisten sprach, wie das Werk zur Vollendung gebracht werden solle. So ist es nach Druce durchaus anzunehmen, dass einige der späteren Sätze des Requiems „authentisches“ Material von Mozart enthielten. Süssmayr mag die Qualität von Mozarts Komposition nicht gehoben haben, argumentiert Druce, aber er habe dessen „Vision nicht verstellt“, und wenigstens ein Teil oder eine Version dieser Vision sei wieder herstellbar. Dementsprechend übernimmt Druce dem Benedictus von Süssmayr das Hauptthema seiner Überarbeitung und begründet seine Annahme, dass es – oder zumindest die ersten fünf Noten des Themas – ursprünglich von Mozarts Hand stammen könne, damit, dass diese in Mozarts eigener Handschrift in dessen Unterrichtsmaterial für seine Schülerin Barbara Ployer (K453b.) erscheinen. Abgesehen vom Hauptthema jedoch unterzieht er den Rest des Benedictus einer radikalen Überarbeitung und verändert Struktur und Länge des Satzes. Wo Süssmayrs Benedictus 76 Takte lang ist, umfasst Druces Version 124 Takte und schließt eine Orchestereinleitung ein, die doppelt so lang ist wie Süssmayrs. Zum Teil resultiert die Länge daraus, dass Druces Version in mancher Hinsicht eine freie Fantasie auf der Grundlage von Süssmayrs Komposition ist; eine Fantasie jedoch, die sich nie weit vom Original entfernt, und vor allem in strukturell bedeutsamen Momenten dessen Strukturen und die Anordnung der Stimmen übernimmt. Ein typisches Beispiel ist der vierstimmige

Schlussteil „Benedictus qui venit in nomine Domini“. Auch im Hosanna bleibt Druce Süssmayrs Version recht nahe, er ändert jedoch die Reihenfolge der Stimmeneinsätze (Tenor-Alt-Sopran-Bass bei Süssmayr wird zu Bass-Tenor-Alt-Sopran bei Druce). Und wo Süssmayr Benedictus und Hosanna in H-Moll setzte, entscheidet Druce sich für ein Benedictus in H-Moll und ein Hosanna in D-Dur. Damit schafft er einerseits eine Vorausdeutung und Verbindung zu dem in D-Dur gesetzten Agnus Dei und hebt andererseits den „harmonischen Stillstand“ auf, den er an Süssmayrs Version kritisiert.

Ähnlich wie Druce sieht auch Levin davon ab, alle nicht aus Mozarts Feder stammenden Teile kurzerhand zu verwerfen. Auch er findet besonders in der Analyse des Benedictus Beweismaterial, das Constanze Mozarts Versicherung belegt, Süssmayr habe sich auf Mozarts Entwürfe stützen können. Levin hat im *Cum sanctis* tuis vor allem die Orchesterpartitur leicht überarbeitet, was sowohl für den Chor als auch für das Orchester rhythmische Umgestaltungen nach sich zieht. Durchgreifendere Änderungen weist bei ihm aber vor allem das Sanctus auf. Zur Begründung zitiert er Anton Herzogs 1839 verfasste Kritik des Requiems, die Maunders Ablehnung von Süssmayrs D-Dur Komposition in diesem Satz zu rechtfertigen scheint:

Doch glaube ich überzeugt zu seyn, daß Mozart das Sanctus nicht in D dur und in diesem Style geschrieben haben würde; den obschon der Text der nämliche ist, wie in einem Hochamte, sind doch die Umstände bey einem Requiem ganz andere; es wird ein Trauergottesdienst dabey gehalten, die Kirche ist Schwarz tapeziert, und die Priester erscheinen im Trauer-Ornate. Dazu schickt sich keine grelle Musik. Man kann heilig, heilig, heilig ausrufen, ohne dabey Paukenwirbel anwenden zu müssen.

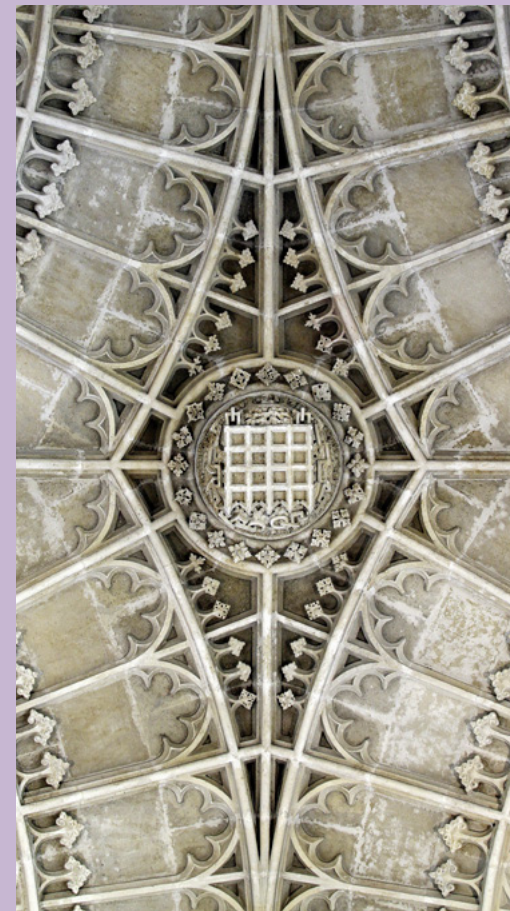
Und doch weisen, wie Levin bemerkt, einige der anderen Moll-Messen Mozarts ein Dur-Sanctus ein – man kann also durchaus „heilig, heilig, heilig“ ausrufen und dabei „Paukenwirbel“ und „grelle Musik“ einsetzen. Levins Version enthält ein radikaler überarbeitetes Hosanna – es ist 30 Takte länger als Süssmayrs – und die Orchestrierung schließt ein nach dem Vorbild des Sanctus aus Mozarts C-Moll-Messe, KV 427 gestaltetes Violin-Obbligato ein. Außerdem setzt Levin aus praktischen Gründen A-Klarinetten anstelle der Bassethörner ein.

Man mag wohl fragen, inwieweit jegliche Analyse – ob man sie als objektiv oder notwendigerweise subjektiv betrachtet – wirklich Aufschluss bieten kann über Mozarts Urheberschaft von Sätzen oder Teilen von Sätzen, Motiven, Details der Instrumentierung oder der Gestaltung von Solostimmen und Chorpartitur. Fraglich ist auch, in wieweit frühere Bearbeitungen ein Licht darauf werfen, wie Mozart das Werk wohl vollendet hätte, wenn der Tod ihn nicht davon abgehalten hätte. Aber worum geht es hier wirklich?

Tatsächlich sind dies nicht nur technische, sondern auch biographische und ästhetische Fragen. In diesem Sinn schließen wir an frühere Debatten über das Requiem an: an Debatten über Sinn und Bedeutung des Werks und – in Anbetracht der Umstände seiner Komposition und Nicht-Vollendung – insbesondere über den Gehalt, den Mozart selbst in der Komposition zum Ausdruck zu bringen suchte. Diese Fragen stehen hinter Webers Kritik aus den 1820ern, Herzogs Bericht von 1839 und hinter den Rechtfertigungen, die für mehr oder weniger durchgreifende Überarbeitungen und Änderungen der Partitur, wie sie uns in Süssmayrs Version überliefert ist, angeführt werden. Gleich welche Version wir aufführen oder anhören, immer ist es der Gehalt des Werks, den wir zu entschlüsseln suchen.

Einführungstext © 2013 Cliff Eisen

Übersetzung aus dem Englischen: © 2013 Dr Godela Weiss-Sussex



TEXT

1 INTROITUS: REQUIEM AETERNAM

soprano Elin Manahan Thomas

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

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

Te decet hymnus, Deus, in Sion,
et tibi reddetur votum in Jerusalem.
Exaudi orationem meam,
ad te omnis caro veniet.

*It is proper to sing Thee hymns, O God, in Sion,
and prayer shall be offered to Thee in Jerusalem.
Give ear to what I say;
unto Thee shall all flesh come.*

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

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

2 KYRIE ELEISON

Kyrie eleison.
Christe eleison.
Kyrie eleison.

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

3 SEQUENTIA: DIES IRAE

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

*Day of wrath – that day
will turn time itself into dust,
as both David and the Sibyl have testified.*

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

*How great that terror that will be
when the judge will come
and separate out all things without exception.*

4 SEQUENTIA: TUBA MIRUM

soprano Elin Manahan Thomas, mezzo-soprano Christine Rice
tenor James Gilchrist, bass Christopher Purves

Tuba mirum spargens sonum
Per sepulcra regionum
Coget omnes ante thronum.

*The trumpet, scattering a wonderful note
through the tombs of every land,
will compel all to come before the throne.*

Mors stupebit et natura
Cum resurget creatura
Judicanti responsura.

*Death will be astonished, and nature too,
when creation shall rise again in response
to his judgement.*

Liber scriptus proferetur
In quo totum continetur,
Unde mundus judicetur.

*The book of scripture will be carried forth,
in which is contained everything
and according to which the world will be judged.*

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

*When therefore the judge takes his seat
whatever is hidden will be made plain
and nothing will remain unpunished.*

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

*What shall I say then, wretch that I am?
What advocate am I to call upon?
when a just man is hardly safe?*

5 SEQUENTIA: REX TREMENDAE

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

*King of awful power,
Thou savest those who art to be saved without expecting
anything in return, save me, source of mercy.*

6 SEQUENTIA: RECORDARE

soprano Elin Manahan Thomas, mezzo-soprano Christine Rice
tenor James Gilchrist, bass Christopher Purves

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

*Remember, merciful Jesu,
that I am the cause of Thy coming,
and cast me not away on that day.*

Quaerens me sedisti lassus,
Redemisti crucem passus,
Tantus labor non sit cassus.

*Thou hast rested exhausted in Thy search for me;
by Thy suffering on the cross, Thou hast redeemed me;
let not so great a labour be in vain!*

Juste iudex ultionis
Donum fac remissionis
Ante diem rationis.

*Just judge of punishment,
grant me pardon as a gift
before the day of reckoning.*

Ingemisco tamquam reus,
Culpa rubet vultus meus,
Supplicanti parce, Deus.

*I groan as if I were guilty,
my face grows red with blame;
spare me, God, when I pray to Thee.*

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

*Thou hast pardoned Mary of Magdala,
Thou hast heard the crucified thief,
to me, too, Thou hast given hope.*

Preces meae non sum dignae,
Sed tu bonus fac benigne,
Ne perenni cremet igne.

*My prayers are not worthy,
But Thou art good, do Thou deal kindly
so that I shall not burn with fire unending.
Show me to a place amongst the sheep
and keep me far from the goats,
setting me on Thy right hand.*

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

7 SEQUENTIA: CONFUTATIS

Confutatis maledictis
Flammis acribus addictis,
Voca me cum benedictis.

*When the cursed have been confounded
and assigned to bitter flames,
summon me with all the blest.*

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

*I pray in kneeling supplication,
my heart repentant like the dust:
take Thou care of my last end.*

8 SEQUENTIA: LACRIMOSA

Lacrimosa dies illa
Qua resurget ex favilla
Judicandus homo reus.

*Full of tears will be that day
on which once more will rise from the ash
a guilty man to face the judgement.*

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

*Therefore, God, spare this man.
Merciful Lord Jesus
Grant them rest.*

9 OFFERTORIUM: DOMINE JESU

soprano Elin Manahan Thomas, *mezzo-soprano* Christine Rice
tenor James Gilchrist, *bass* Christopher Purves

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,

*Lord Jesus Christ, King of glory,
deliver the souls of all the faithful departed
from the punishments of hell and from the bottomless pit.
Deliver them from the mouth of the lion, and let not
Tartarus swallow them up nor let them fall into darkness.*

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

*But let St Michael, Thy standard-bearer,
bring them back again into the holy light
that Thou hast promised once to Abraham and his seed.*

10 OFFERTORIUM: HOSTIAS

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

*We offer unto Thee praise with sacrifices and prayers.
Do Thou accept them for those souls
whose memory we keep today.
Grant them, O Lord, to pass from death to the life
that Thou hast promised once to Abraham and his seed.*

11 SANCTUS

Sanctus. Sanctus, Sanctus,
Dominus Deus Sabaoth!
Pleni sunt coeli et terra gloria tua.
Osanna in excelsis.

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

12 BENEDICTUS

soprano Elin Manahan Thomas, *mezzo-soprano* Christine Rice
tenor James Gilchrist, *bass* Christopher Purves

Benedictus qui venit in nomine Domini.
Osanna in excelsis.

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

13 AGNUS DEI

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
dona eis requiem.

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

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
dona eis requiem.

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

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

*O Lamb of God, that takest away the sins of the world,
grant them everlasting rest.*

14 COMMUNIO: LUX AETERNA

soprano Elin Manahan Thomas

Lux aeterna luceat eis, Domine,
cum sanctis tuis in aeternum,
quia pius es.

*May light perpetual shine upon them, O Lord,
with Thy saints for ever,
for Thou art merciful.*

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

*Rest eternal grant unto them, O Lord,
and may light perpetual shine upon them.*

15 COMMUNIO: CUM SANCTIS TUIS

Cum sanctis tuis in aeternum,
quia pius es.

*With Thy saints for ever
for Thou art merciful.*

16 AMEN (FUGUE)

Amen.

Amen.

17 SANCTUS

for text, see Track 11

18 BENEDICTUS

for text, see Track 12

19 CUM SANCTIS TUIS

for text, see Track 15

20 LACRIMOSA

for text, see Track 8



STEPHEN CLEOBURY

Stephen Cleobury is a highly versatile musician who relishes the opportunities he has to operate in a variety of roles and across a broad range of repertoire. At the centre of his musical life, for over 30 years, has been his work as Director of Music of King's College, Cambridge. This has brought him into fruitful relationships with leading orchestras and soloists, among them the Academy of Ancient Music, the Philharmonia, Britten Sinfonia and the BBC Concert Orchestra. He complements and refreshes his work in Cambridge through the many other musical activities in which he engages.

At King's, he has sought to enhance the reputation of the world-famous Choir, broadening its repertoire, commissioning new music, principally for *A Festival of Nine Lessons and Carols*, and developing its activities in broadcasting, recording and touring. He conceived and introduced the highly successful annual festival, *Easter at King's*, from which the BBC regularly broadcasts, and, in

its wake, a series of high-profile performances throughout the year, *Concerts at King's*.

From 1995 to 2007 he was Chief Conductor of the BBC Singers, and since then has been Conductor Laureate. He was much praised for creating an integrated choral sound from this group of first-class professional singers, which is especially renowned for its performances of contemporary music. Amongst the premières that Stephen has given with the group are Giles Swayne *Havoc*, Ed Cowie *Gaia*, and Francis Grier *Passion*, all these with the distinguished ensemble, Endymion. His recordings with the BBC Singers include albums of Tippett, Richard Strauss and Bach.

Beyond Cambridge he is in demand all over the world as a conductor, adjudicator and leader of choral workshops. As an organ recitalist he has played in locations as diverse as Houston and Dallas, Manchester's Bridgewater Hall, Leeds and Birmingham Town Halls, the Performing Arts Centre in Hong Kong, Haderslev Cathedral in Denmark, and Salt Lake's huge LDS Conference Center. At the AGO in 2008, he premiered Judith Bingham's organ concerto, *Jacob's Ladder*. The latest addition to his many organ recordings is a DVD of popular repertoire released by Priory Records.

Stephen has played his part in serving a number of organisations in his field. From his teenage years until 2008 he was a member of the Royal College of Organists, of which he is a past President. He has been Warden of the Solo Performers' section of the Incorporated Society of Musicians and President of the Incorporated Association of Organists; he is currently Chairman of the IAO Benevolent Fund. He holds an honorary doctorate in music from Anglia Ruskin University, and is a Fellow of the Royal College of Music and of the Royal School of Church Music. He was appointed CBE in the 2009 Queen's Birthday Honours.

www.stephencleobury.com

Stephen Cleobury est un musicien polyvalent qui se délecte des nombreuses possibilités que lui offrent ses rôles variés à travers un large éventail du répertoire. Au cœur de sa vie musicale, qui dure déjà depuis plus de 30 ans, est son travail en tant que directeur de musique de King's College, Cambridge. Ce travail lui a permis de nourrir des relations fructueuses avec les plus grands orchestres et solistes, parmi eux l'Academy of Ancient Music, le Philharmonia, le Britten Sinfonia et le BBC Concert Orchestra. Il complète et renouvelle actuellement son travail à Cambridge à travers de nombreuses autres activités musicales.

À King's, il cherche depuis des années à faire s'étendre la renommée mondiale du Choeur, en élargissant son répertoire, en passant des commandes aux compositeurs contemporains pour de la nouvelle musique, surtout pour le festival de 'Nine Lessons and Carols', et en développant ses activités en matière de radiodiffusion, enregistrements et tournées. Il a conçu et présenté un festival annuel très réussi, 'Easter at Kings' (Pâques à King's), qui est diffusé régulièrement par la BBC, et, dans son sillage, une série de spectacles de grande envergure tout au long de l'année, 'Concerts at King's'.

De 1995 à 2007 il a été chef principal des BBC Singers, et depuis lors, leur chef lauréat. Il est célébré pour avoir créé un son intégré pour cette chorale professionnelle de première classe, connue surtout pour ses interprétations de musique contemporaine. Parmi les créations que Stephen a données avec le groupe sont 'Havoc' de Giles Swayne, 'Gaia' d'Ed Cowie, et 'Passion' de Francis Grier, toujours avec l'ensemble réputé, Endymion. Ses enregistrements avec les BBC Singers incluent des albums de Tippett, Richard Strauss et Bach.

Au-delà de Cambridge, il est demandé partout dans le monde comme chef d'orchestre, arbitre et animateur d'ateliers chorales. En tant que récitaliste d'orgue, il a joué dans des endroits aussi variés que Houston et Dallas, Manchester Bridgewater Hall, Leeds et Birmingham Town Halls, le Performing Arts Centre à Hong Kong, la Cathédrale de Haderslev au Danemark, et l'énorme Conference Center LDS à Salt Lake City. À l'AGO, en 2008, il a créé le Concerto pour orgue de Judith Bingham, 'Jacob's ladder'. Le dernier ajout à ses enregistrements nombreux de pièces pour l'orgue est un DVD du répertoire populaire, publié par Priory Records.

Stephen a participé aux activités d'un bon nombre d'organisations dans son domaine. De ses années d'adolescence jusqu'en 2008 il a été membre du Collège royal des organistes, dont il est ancien président. Il a été directeur de la section des artistes interprètes ou exécutants en solo de l'Incorporated Society of Musicians et président de l'Incorporated Association of Organists. Il est actuellement président de la Caisse de bienfaisance de l'IAO. Il est titulaire d'un doctorat honorifique en musique de l'Université Anglia Ruskin, et il est Fellow du Collège Royal de Musique et de la Royal School of Church Music. Il a été nommé 'Commander of the British Empire' lors des honneurs conférés par la Reine pour son anniversaire en 2009.

www.stephencleobury.com

Stephen Cleobury ist ein sehr vielseitiger Musiker, der die Möglichkeiten nutzt, die seine verschiedenen Funktionen und sein breit gefächertes Repertoire ihm bieten. Seit über 30 Jahren ist seine Position als Director of Music in King's College, Cambridge, Mittelpunkt seines musikalischen Lebens. In dieser Eigenschaft hat er mit führenden Orchestern und Solisten gearbeitet, darunter die Academy of Ancient Music, Philharmonia, die Britten Sinfonia und das BBC Concert Orchestra. Zahlreiche weitere musikalische Aktivitäten ergänzen seine Arbeit in Cambridge und geben ihm neue Impulse.

In King's hat er unermüdlich daran gearbeitet, den Ruf des King's College Choir zu festigen und für die Zukunft zu sichern. Er hat das Repertoire erweitert, er hat neue Werke in Auftrag gegeben, vor allem für das Festival of Nine Lessons and Carols; er hat die Produktion von Tonaufnahmen, Fernseh- und Radiosendungen und die Tourneeaktivitäten intensiviert. Das erfolgreiche "Easter at King's", das von der BBC regelmäßig übertragen wird, hat Stephen konzipiert, entwickelt und eingeführt. Und er hat Concerts at King's ins Leben gerufen, eine Serie hochkarätiger, über das Jahr verteilter Konzerte.

Von 1995 bis 2007 war er Chefdirigent der BBC Singers; seither ist er Conductor Laureate. Stephen erhielt viel Lob dafür, dass er einen einheitlichen Chorklang mit diesem Ensemble aus Spitzensängern erreichte, das vor allem für seine Interpretationen zeitgenössischer Musik bekannt ist. Unter den Uraufführungen, die Stephen mit dem Ensemble bestritt, sind Giles Swaynes "Havoc", Ed Cowies "Gaia" und Francis Griers "Passion". Unter seinen Tonaufnahmen mit den BBC Singers finden sich Werke von Tippett, Richard Strauss und Bach.

Er ist ein weltweit gefragter Dirigent, Juror und Leiter von Chor-Workshops. Als Organist hat er Konzerte an so unterschiedlichen Orten wie Houston und Dallas, der Bridgewater Hall in Manchester, den Town Halls von Leeds und Birmingham, dem Performing Arts Centre in Hong Kong, der Kathedrale von Haderslev in Dänemark und dem großen LDS Conference Center in Salt Lake City gegeben. Auf der AGO 2008 spielte er die Uraufführung von Judith Bingham's Orgelkonzert, Jacob's Ladder. Seine letzte Orgel-Einspielung ist eine DVD mit populären Werken, die bei Priory Records erschienen ist.

Stephen war für viele musikalische Institutionen und Organisationen tätig. Von seiner Teenagerzeit bis 2008 war er Mitglied des Royal College of Organists, dem er als Präsident auch vorstand. Er war "warden" der Abteilung Solisten der Incorporated Society of Musicians und Präsident der Incorporated Association of Organists; derzeit ist er Vorsitzender des IAO Wohltätigkeitsfonds. Er hat einen

Ehrendokortitel der Anglia Ruskin University und ist Fellow des Royal College of Music und der Royal School of Church Music. Bei den Queen's Birthday Honours 2009 wurde er zum CBE ernannt.

www.stephencleobury.com



ELIN MANAHAN THOMAS, SOPRANO

Born and bred in Swansea, Elin read Anglo-Saxon, Norse and Celtic at Clare College Cambridge, before moving to the musical world and a busy career of performing, broadcasting and presenting. She released her debut album, *Eternal Light*, in 2007 with the Orchestra of the Age of Enlightenment; and is the first singer ever to record Bach's *Alles mit Gott*, a birthday ode written in 1713 and discovered in 2005. She has performed in Classic FM's fifteenth birthday concert, at Songs of Praise's 'The Big Sing', and gave the World Première of Sir John Tavener's *Requiem* in Liverpool Cathedral (also recorded for EMI). Elin was invited to perform in the Vatican on Easter Sunday, and appeared at the Edinburgh International Festival with the Royal Flanders Ballet.

Elin has released five solo albums, and appeared as featured soloist in innumerable discs. BBC Music Magazine awarded her recording of Vivaldi motets five stars, while International Record Review placed it in their 'Outstanding'

category. Pergolesi's *Stabat Mater*, also with Florilegium, was BBC Music Magazine Choice of the Month; and her 2011 release *Ravish'd with Sacred Extasies* was awarded Pizzicato Magazine's coveted Supersonic Award. Her concert performances have taken her to many of the world's leading venues, from the Wigmore Hall to St Mark's, Venice and she has sung for such distinguished conductors as Richard Hickox, Sir John Eliot Gardiner, Harry Christophers, Paul McCreesh, Thierry Fischer and Stephen Layton.

In 2012 Elin was made an Honorary Fellow of the Royal Welsh College of Music and Drama, and wowed the world in her performance at the Paralympics Opening Ceremony, before a global audience of one billion.

Née et élevée à Swansea, Elin étudia ensuite les langues scandinaves, celtiques et anglo-saxonnes à Clare College, Cambridge. Elle entama ensuite une carrière musicale très active, en tant que chanteuse, productrice et présentatrice. Son premier album, *Eternal Light*, enregistré avec l'Orchestra of the Age of Enlightenment sortit en 2007; elle est la première chanteuse à avoir jamais enregistré *Alles mit Gott*, de Bach, ode d'anniversaire écrite en 1713 et découverte en 2005. Elle a chanté pour le 15^e anniversaire de Classic FM, pour 'The Big Sing' de *Songs of Praise* et pour la première mondiale du *Requiem* de Sir John Tavener, à la cathédrale de Liverpool (enregistrée pour EMI). Elin fut invitée à donner un récital au Vatican le dimanche de Pâques et chanta au Festival International d'Edimbourg avec le Royal Flanders Ballet.

Elin a sorti 5 albums solo, et figure comme soliste sur d'innombrables disques. Le *BBC Music Magazine* lui attribua 5 étoiles pour son enregistrement des motets de Vivaldi, tandis que l'*International Record Review* l'a placée dans la catégorie « exceptionnelle ». Son *Stabat Mater*, de Pergolese, aussi enregistré avec Florilegium, fut le Choix du Mois du *BBC Music Magazine*; son *Ravish'd with Sacred Extasies* sorti en 2011 reçut le très convoité Supersonic Award du *Pizzicato Magazine*. Elle a chanté dans les manifestations les plus importantes du monde, du Wigmore Hall à la Place St Marc, à Venise, et elle a chanté sous la direction de chefs d'orchestres prestigieux tels que as Richard Hickox, Sir John Eliot Gardiner, Harry Christophers, Paul McCreesh, Thierry Fischer et Stephen Layton.

En 2012 Elin fut nommée Honorary Fellow of the Royal Welsh College of Music and Drama et époustoufla le monde entier lors de sa performance à la cérémonie d'ouverture des Jeux Paralympiques, devant un public d'un milliard de personnes.

Elin wuchs in Swansea auf und studierte angelsächsische, altnordische und keltische Sprache und Kultur am Clare College, Cambridge, bevor sie ihre musikalische Karriere begann. 2007 erschien ihr erstes Album, *Eternal Light*, mit dem Orchestra of the Age of the Enlightenment. Sie ist die erste Sängerin, die eine Aufnahme von Bachs *Alles mit Gott* veröffentlicht hat, eine Geburtstags-Ode, die 1713 geschrieben, aber erst 2005 wieder entdeckt wurde. Elins Konzerte schließen Auftritte beim 15. Jubiläum des Radiosenders Classic FM ein, bei 'The Big Sing', einer Veranstaltung der Sendereihe *Songs of Praise*, und bei der Weltpremiere von John Taverers *Requiem* in der Kathedrale von Liverpool (aufgezeichnet für EMI). Sie ist in einem Ostersonntagskonzert im Vatikan aufgetreten und mit dem Koninklijk Ballet Vlaanderen beim Edinburgh International Festival.

Elin hat fünf Soloalben herausgegeben und war als Solistin an zahlreichen CD-Aufzeichnungen beteiligt. Ihre Aufnahme von Vivaldi-Motetten mit Florilegium wurde vom *BBC Music Magazine* mit fünf Sternen bewertet und von der *International Record Review* als 'herausragend' eingestuft. Pergolesis *Stabat Mater*, auch mit Florilegium, war die CD des Monats des *BBC Music Magazine*; und 2011 wurde Elins Aufnahme von *Ravish'd with Sacred Extasies* mit dem begehrten Supersonic Award des *Pizzicato Magazine* ausgezeichnet. Elin ist an einigen der berühmtesten Aufführungsorten der Welt aufgetreten, von der Londoner Wigmore Hall bis zur Markuskirche in Venedig; und sie hat unter führenden Dirigenten wie Richard Hickox, Sir John Eliot Gardiner, Harry Christophers, Paul McCreesh, Thierry Fischer und Stephen Layton gesungen.

2012 ist sie zum Honorary Fellow des Royal Welsh College of Music and Drama ernannt worden und hat durch ihren Auftritt bei der Eröffnungszeremonie der paralympischen Spiele ein Publikum von Millionen bezaubert.



CHRISTINE RICE, MEZZO-SOPRANO

Christine Rice is one of the leading British mezzo-sopranos of her generation. A regular performer at the major European opera houses including the Royal Opera House, Covent Garden, London; the Bayerische Staatsoper, Munich; Frankfurt Opera; the Teatro Real, Madrid, and English National Opera, she has built a reputation both as a singing actress and a Handelian of the highest order.

For the Royal Opera, Covent Garden her roles have included Judith (*Duke Bluebeard's Castle*), Concepcion (*L'Heure Espagnol*), the title role in *The Rape of Lucretia*, Giulietta (*Les Contes d'Hoffmann*), *Hansel*, *Carmen* and she created the roles of Miranda and Ariadne in the world premieres of Adès' *The Tempest* and Birtwistle's *The Minotaur*. For English National Opera her roles include Marguerite (*La damnation de Faust*) and Arsace (*Partenope*). Other notable roles include Penelope (*Il Ritorno d'Ulisse*) for Frankfurt Opera; Diana (*La Calisto*) for Geneva Opera; Beatrice (*Béatrice et Bénédict*) for the Opera Comique in Paris; *Carmen*

for the Deutsche Oper Berlin and the title roles of *Ariodante* and *Rinaldo* for the Bayerische Staatsoper.

She sang Annio in *La Clemenza di Tito* at the Edinburgh Festival under Sir Charles Mackerras which was recorded for Deutsche Grammophon. Other recordings include English song recitals with Iain Burnside and an EMI recital disc with Roger Vignoles.

Christine also has a very busy concert career, appearing throughout the UK, Europe, North America and at the BBC Promenade Concerts and Edinburgh International Festival working with conductors that include Sir Antonio Pappano, Sir Mark Elder, Edward Gardner, Fabio Luisi, Sir Andrew Davis and Yannick Nézet-Séguin.

Christine Rice est l'une des mezzosopranos britanniques les plus importantes de sa génération. Elle chante régulièrement pour les plus grandes salles d'Europe, telles que Covent Garden; le Bayerische Staatsoper, Munich; Frankfurt Opera; le Teatro Real, Madrid et l'English National Opera. Elle s'est bâtie une réputation d'actrice-chanteuse et de spécialiste de Händel de très haut vol.

Pour le Royal Opera, à Covent Garden, ses rôles incluent Judith dans *Duke Bluebeard's Castle*, Conception dans *L'Heure Espagnole*, le rôle titre dans *The Rape of Lucretia*, Giulietta dans les *Contes d'Hoffmann*, *Hansel*, *Carmen*, et elle créa les rôles de Miranda et Ariadne dans les premières mondiales de *The Tempest*, par Adès, et *The Minotaur*, par Birtwistle. Pour l'English National Opera, ses rôles comprennent Marguerite dans *La Damnation de Faust* et Arsace dans *Partenope*. Ses autres rôles d'importance incluent Penelope dans *Il Ritorno d'Ulisse* pour le Frankfurt Opera; Diana dans *La Calisto* pour le Geneva Opera; Beatrice dans *Beatrice et Benedict* pour l'Opéra Comique à Paris; *Carmen* pour Deutsche Oper Berlin et les rôles-titres dans *Ariodante* et *Rinaldo* pour le Bayerische Staatsoper.

Elle a chanté dans *La Clemenza di Tito* au Festival d'Edimbourg, sous la direction de Sir Charles Mackerras, et enregistré pour Deutsche Grammophon. Parmi ses autres enregistrements, on compte des récitals de chansons anglaises avec Iain Burnside et un disque réalisé par EMI, avec Roger Vignoles.

Christine mène aussi une carrière de concertiste bien remplie, à travers le Royaume Uni, l'Europe, l'Amérique du Nord et les BBC Promenade Concerts et l'Edinburgh International Festival, travaillant avec des chefs d'orchestre tels que Sir Antonio Pappano, Sir Mark Elder, Edward Gardner, Fabio Luisi, Sir Andrew Davis et Yannick Nézet-Séguin.

Christine Rice ist eine der führenden Mezzosopranistinnen ihrer Generation. Aufgrund ihrer regelmäßigen Auftritte an renommierten europäischen Opernhäusern wie Covent Garden (London), Bayerische Staatsoper (Munich), Frankfurter Oper, Teatro Real (Madrid) und English National Opera hat sie sich einen herausragenden Ruf als singende Schauspielerin und als Händel-Spezialistin erworben.

Unter den Rollen, die Christine an der Royal Opera Covent Garden gesungen hat, befinden sich Judith (*Herzog Blaubarts Burg*), Concepcion (*L'Heure Espagnole*), die Titelrolle in Britten's *Rape of Lucretia*, Giulietta (*Les contes D'Hoffmann*), *Hänsel* und *Carmen*. In den Weltpremierens von Adès' *The Tempest* und Birtwistle's *The Minotaur* gestaltete sie die Rollen von Miranda und Ariadne. Für die English National Opera sang sie die Marguerite (*La damnation de Faust*) und Arsace (*Partenope*). Andere wichtige Rollen waren die Penelope (*Il Ritorno d'Ulisse*) an der Frankfurter Oper; Diana (*La Calisto*) am Grand Théâtre Genève; Beatrice (*Beatrice et Benedict*) an der Pariser Opéra Comique; *Carmen* an der Deutschen Oper Berlin und die Titelrollen in *Ariodante* und *Rinaldo* an der Bayerischen Staatsoper.

Christines Aufnahmen für CD schließen *La Clemenza di Tito* unter Sir Charles Mackerras ein, bei der sie als Annio mitwirkte (Deutsche Grammophon); außerdem erarbeitete sie gemeinsam mit Iain Burnside eine Aufzeichnung englischer Lieder und mit Roger Vignoles eine Lieder-CD für EMI.

Sie verfolgt eine erfolgreiche Konzertkarriere, mit Auftritten in Großbritannien, Europa und Nordamerika, bei den BBC Promenade Concerts und beim Edinburgh International Festival. Christine hat unter Dirigenten wie Sir Antonio Pappano, Sir Mark Elder, Edward Gardner, Fabio Luisi, Sir Andrew Davis und Yannick Nézet-Séguin gesungen.



JAMES GILCHRIST, TENOR

James Gilchrist was a choral scholar at King's College, Cambridge. He began his working life as a doctor, turning to a full-time music career in 1996.

James' numerous concert appearances include Britten *Serenade for Tenor, Horn and Strings* (Manchester Camerata, Amsterdam Sinfonietta), Haydn *The Seasons* (BBC Proms, St Louis Symphony), Tippett *The Knot Garden* (BBC SO, Sir Andrew Davis), Bach *Christmas Oratorio* (Tonhalle Orchestra Zurich), Handel *Messiah* (San Francisco, Detroit and St Louis, Washington, Handel & Haydn Society in Boston), Britten *Les Illuminations* (Aldeburgh Festival), Britten *War Requiem* (Dresden Philharmonie), Handel *Belshazzar* (Philharmonia Baroque, Nicholas McGegan), Stravinsky *La Pulcinella* (Orchestre National de Paris, Thierry Fischer), Handel *Athalia* (Concerto Köln, Ivor Bolton), and Bach *St Matthew Passion* and *St John Passion* (Royal Concertgebouw Orchestra).

As a recitalist, he has appeared at many venues throughout the UK, in New York and at the Amsterdam Concertgebouw. His partnership with the pianist Anna Tilbrook includes many broadcasts for BBC Radio 3, performing Schumann cycles and Schubert songs, as well as demonstrating a special interest in English song, with performances of Finzi, Vaughan Williams, Tippett and Britten. James is also partnered regularly by the pianist Julius Drake and the harpist Alison Nicholls.

James' many recordings include songs by Gerald Finzi 'Oh Fair To See'; Kenneth Leighton and Benjamin Britten 'Earth Sweet Earth and Winter Words'; and Vaughan Williams, Warlock, Bliss and Gurney 'On Wenlock Edge' (with the Fitzwilliam String Quartet), all with Anna Tilbrook for Linn records. He has also recorded 'Songs of Muriel Herbert' accompanied by David Owen for Linn records. For Orchid Classics, James and Anna Tilbrook have recorded their critically acclaimed Schubert song cycles *Die schöne Müllerin*, *Schwanengesang* and *Winterreise*.

James Gilchrist fut d'abord docteur, avant de se tourner vers une carrière musicale à plein temps en 1996.

Les nombreux concerts donnés par James incluent la *Sérénade pour Ténor, Cor et Cordes* de Britten (Manchester Camerata, Amsterdam Sinfonietta), les *Saisons*, de Haydn (BBC Proms, St Louis Symphony), *The Knot Garden* de Tippett (BBC SO, Sir Andrew Davis), l'*Oratorio de Noël*, de Bach (Tonhalle Orchestra Zurich), le *Messie* de Bach (San Francisco, Detroit et St Louis, Washington, Handel & Haydn Society à Boston), *Les Illuminations*, Aldeburgh Festival, le *War Requiem*, Dresden Philharmonie, *Belshazzar* de Händel (Philharmonia Baroque, Nicholas McGegan), *La Pulcinella* de Stravinsky (Orchestre National de Paris, Thierry Fischer), *Athalia*, de Händel (Concerto Köln, Ivor Bolton) et les Passions *Selon St Matthieu* et *Selon St Jean* (Royal Concertgebouw Orchestra).

En tant que récitaliste, il a donné des concerts dans de nombreux endroits à travers la Grande Bretagne, à New York et au Concertgebouw d'Amsterdam. Son partenariat avec la pianiste Anna Tilbrook inclut de nombreux concerts pour la radio BBC3, avec entre autres les cycles de chansons de Schumann et Schubert, tout en faisant montre d'un intérêt spécifique pour le chant anglais, dont Finzi, Vaughan Williams, Tippett et Britten. James chante aussi régulièrement avec le pianiste Julius Drake et la harpiste Alison Nicholls.

Les nombreux enregistrements de James incluent des chansons de Gerald Finzi 'Oh Fair To See'; celles de Kenneth Leighton et Benjamin Britten 'Earth Sweet Earth and Winter Words'; et Vaughan Williams, Warlock, Bliss et Gurney 'On Wenlock Edge' (avec le Fitzwilliam String Quartet), toutes

enregistrées avec Anna Tilbrook pour le label Linn records. Il a aussi enregistré 'Songs of Muriel Herbert' accompagné par David Owen pour Linn records. Pour Orchid Classics, James et Anna Tilbrook ont enregistré le cycle des chansons de Schubert 'Die schöne Müllerin', 'Schwanengesang' et 'Winterreise', qui ont connu un grand succès critique.

James Gilchrist war zunächst als Arzt tätig, widmet sich aber seit 1996 hauptberuflich der Musik.

Unter seinen zahlreichen Konzerten waren Auftritte in Britten's *Serenade für Tenor, Horn und Streicher* (Manchester Camerata, Amsterdam Sinfonietta), Haydn's *Die Jahreszeiten* (BBC Proms, St Louis Symphony), Tippett's *The Knot Garden* (BBC SO, Sir Andrew Davis), Bach's *Weihnachtsoratorium* (Tonhalle Orchestra Zurich), Händels *Messias* (San Francisco, Detroit und St Louis, Washington, Handel & Haydn Society in Boston), Britten's *Les Illuminations* (Aldeburgh Festival) und *War Requiem* (Dresdner Philharmonie), Händels *Belshazzar* (Philharmonia Baroque, Nicholas McGegan), Stravinskys *La Pulcinella* (Orchestre National de Paris, Thierry Fischer), Händels *Athalia* (Concerto Köln, Ivor Bolton) und Bachs *Matthäus-* und *Johannespassionen* (Royal Concertgebouw Orchestra).

James hat Liederabende in vielen Konzerthallen in Großbritannien sowie auch in New York und am Amsterdamer Concertgebouw gegeben. In Zusammenarbeit mit der Pianistin Anna Tilbrook ist unter anderem eine ganze Reihe von Aufnahmen für BBC Radio 3 entstanden. Diese schließen Liederzyklen von Schumann und Schubert ein, reflektieren aber in Aufführungen von Finzi, Vaughan Williams, Tippett und Britten auch James' besonderes Interesse an der englischen Liedtradition. Auch mit dem Pianisten Julius Drake und der Harfenistin Alison Nicholls arbeitet James regelmäßig zusammen.

Unter James' zahlreichen Aufnahmen für CD sind Lieder von Gerald Finzi ('Oh Fair To See'), Kenneth Leighton und Benjamin Britten ('Earth Sweet Earth' und 'Winter Words'), Vaughan Williams, Warlock, Bill and Gurney ('On Wenlock Edge'), alle mit Anna Tilbrook für Linn Records. Für Linn hat James auch die 'Songs of Muriel Herbert' unter Begleitung von David Owen aufgezeichnet. Für Orchid Classics entstanden die von der Kritik gefeierten Schubert-Liederzyklen *Die schöne Müllerin*, *Schwanengesang* und *Winterreise* in Zusammenarbeit mit Anna Tilbrook.



© Clive Barda

CHRISTOPHER PURVES, BASS-BARITONE

Born in Cambridge, Christopher Purves was a choral scholar at King's College, Cambridge, where he studied English. On leaving university he joined the highly innovative rock & roll group Harvey and the Wallbangers, before he was offered the opportunity to sing *Don Pasquale* with Opera 80. He subsequently appeared in Mozart's Mass in C minor in Aix-en-Provence with Harry Christophers and The Sixteen, followed by his debut at English National Opera as Masetto in *Don Giovanni*.

Christopher has enjoyed much critical acclaim for his interpretations of Wozzeck and Beckmesser (*Die Meistersinger*) for Welsh National Opera, Tonio (*Pagliacci*) for English National Opera, and the title role of *Falstaff* at the Glyndebourne Festival. Further operatic appearances include Marco (*Gianni Schicchi*) at the Royal Opera House, Covent Garden, London, Lescaut (*Manon Lescaut*) for Opera North, and Balstrode (*Peter Grimes*) at Opera North, Houston Grand Opera and La Scala, Milan. Christopher

made his debut at Festival d'Aix-en-Provence in George Benjamin's critically acclaimed *Written on Skin*, and at Opéra de Lille as Nick Shadow (*The Rake's Progress*). In London he sang Mephistopheles in Terry Gilliam's production of *Damnation of Faust* for ENO, which won the Southbank Sky Arts 2012 opera award.

On the concert platform Christopher has appeared in performances of Bach's *Christmas Oratorio* with the Rotterdam Philharmonic and the Copenhagen Philharmonic, Haydn's *Creation* with Le Concert d'Astrée, Britten's *Rape of Lucretia* at the Aldeburgh Festival, and Handel's *Acis, Galatea e Polifemo* and *Acis and Galatea* with the Gabrieli Consort at Wigmore Hall. His extensive discography includes recordings for Chandos Records, including the title role in *Le Nozze di Figaro*, *Messiah* with Harry Christophers and The Sixteen, and *Maria di Rohan* for Opera Rara. In 2012, Christopher's debut solo CD of virtuoso Handel arias was released by Hyperion.

Né à Cambrigde, Christopher Purves fut membre du Chœur de King's College, Cambridge, où il étudia la littérature anglaise. A la fin de ses études universitaires il rejoignit le très novateur groupe de rock & roll, Harvey and the Wallbangers, avant qu'on lui offre la possibilité de chanter Don Pasquale avec Opera 80. Il chanta ensuite la Messe en Ut Majeur de Mozart, à Aix-en-Provence, avec Harry Christophers et The Sixteen, suivis par ses débuts à l'English National Opera dans le rôle de Masetto, dans *Don Giovanni*.

Les interprétations de Christopher lui ont valu de nombreux éloges de la critique, notamment pour ses rôles de Wozzeck et Beckmesser dans *Die Meistersinger* pour le Welsh National Opera, Tonio dans *Pagliacci* pour l'English National Opera, et le rôle-titre dans *Falstaff* au Glyndebourne Festival. Parmi ses autres rôles on compte Marco dans *Gianni Schicchi* à Covent Garden, Lescaut dans *Manon Lescaut* pour Opera North, et Balstrode dans *Peter Grimes* à Opera North, Houston Grand Opera et La Scala, Milan. Christopher débute au Festival d'Aix-en-Provence dans l'opéra de George Benjamin, *Written on Skin*, applaudit par la critique, et à l'Opéra de Lille dans le rôle de Nick Shadow dans *Rake's Progress*. A Londres il chanta Mephistopheles dans la production de Terry Gilliam, *la Damnation de Faust*, pour ENO, qui remporta le prix Southbank Sky Arts 2012.

Christopher a contribué à de nombreux concerts, parmi lesquels *L'Oratorio de Noël*, de Bach avec le Rotterdam Philharmonic et le Copenhagen Philharmonic, la *Création* de Haydn et Le Concert d'Astrée, le *Rape of Lucretia* par Britten au Aldeburgh Festival et *Acis, Galatea e Polifemo* et *Acis and Galatea* avec le Gabrieli Consort à Wigmore Hall. Son abondante discographie comprend des enregistrements

pour Chandos Records, y compris le rôle-titre dans *Le Nozze di Figaro*, *Le Messie* avec Harry Christophers et The Sixteen, et *Maria di Rohan* pour Opera Rara. En 2012, le premier album solo de Christopher d'Arias virtuoses d'Händel a été publié par Hyperion.

Christopher Purves wurde in Cambridge geboren und sang während seines Anglistikstudiums an der Universität Cambridge als Mitglied des King's College Chors. Nach seinem Universitätsabschluss schloss er sich zunächst der innovativen Rock & Roll-Gruppe Harvey and the Wallbangers an, bevor er die Gelegenheit erhielt, mit Opera 80 den *Don Pasquale* zu singen. Danach trat er mit Harry Christophers and the Sixteen in Mozarts *C-Moll Messe* in Aix-en-Provence auf und als Masetto in *Don Giovanni* an der English National Opera.

Christophers Interpretationen von Wozzeck und Beckmesser (*Die Meistersinger von Nürnberg*) an der Welsh National Opera, Tonio (*Pagliacci*) an der English National Opera und von der Titelrolle des *Falstaff* beim Glyndebourne Festival haben ihm den Beifall der Kritiker eingebracht. Unter seinen weiteren Rollen waren die des Marco (*Gianni Schicchi*) an der Opera Covent Garden, Lescaut (*Manon Lescaut*) an der Opera North und Balstrode (*Peter Grimes*) an der Opera North, der Houston Grand Opera und La Scala in Mailand. Christopher debütierte beim Festival d'Aix en Provence in der Erstaufführung von George Benjamins gefeierter Oper *Written on Skin* und an der Opéra de Lille als Nick Shadow in *Rake's Progress*. In London sang er den Mephistopheles in Terry Gilliams Inszenierung von *Fausts Verdammnis* für die ENO, die 2012 mit dem Southbank Sky Arts-Preis für Oper ausgezeichnet wurde.

In konzertanten Aufführungen ist Christopher in Bachs *Weihnachtsoratorium* mit den Rotterdamer und den Kopenhagener Philharmonikern aufgetreten, in Haydns *Schöpfung* mit Le Concert d'Astrée, in Britten's *Rape of Lucretia* beim Aldeburgh Festival, sowie in *Acis, Galatea e Polifemo* und *Acis und Galatea* mit dem Gabrieli Consort in der Wigmore Hall, London. Seine umfangreiche Discographie verzeichnet Aufnahmen für Chandos Records, darunter die Titelrolle der *Hochzeit des Figaro* sowie Auftritte im *Messias* mit Harry Christophers and the Sixteen und in *Maria di Rohan* für Opera Rara. 2012 brachte Hyperion Christophers erste Solo-CD mit Arien von Händel heraus.

ACADEMY OF ANCIENT MUSIC

The Academy of Ancient Music is renowned as the world's finest period-instrument orchestra, thrilling audiences with its fresh, engaging performances of baroque and classical music. Playing on period instruments and inspired by original soundworlds, the AAM's music making takes on the spirit of exploration, innovation and free-thinking which Bach, Handel and Haydn would have known.

Founded in 1973 by Christopher Hogwood, the AAM has since performed live on every continent except Antarctica. It is best known to millions worldwide for its acclaimed array of over 300 CDs, which have won Brit and Grammy Awards and numerous other plaudits. Highlights include discs of Handel operas starring David Daniels, Dame Joan Sutherland and Cecilia Bartoli, and the first-ever recordings on period instruments of Mozart's complete symphonies and Beethoven's piano concertos.

In 2006 Richard Egarr, a conductor, harpsichordist and leading light in the new generation of early music specialists, succeeded Hogwood as Music Director. Egarr's hundreds of concerts with the AAM include the first-ever complete performance in China of JS Bach's *Brandenburg Concertos*, and his recordings with the orchestra – which include a cycle of Handel's instrumental music Opp. 1-7 for the 2009 anniversary year – have won Edison, Gramophone and MIDEM Awards. In June 2012 Egarr directed the AAM in a performance of Handel's *Water Music* as part of the Thames Diamond Jubilee Pageant.

The AAM enjoys an ongoing collaboration with the Choir of King's College, Cambridge. In 2009, with Stephen Cleobury, they produced the world's first live classical choral cinecast together, with Handel's *Messiah* streamed live into hundreds of cinemas throughout the globe; and every Easter they perform a Bach Passion in King's College Chapel.

The AAM is Associate Ensemble at the Barbican Centre in London and Orchestra-in-Residence at the University of Cambridge.

Visit www.aam.co.uk to find out more.

L'Academy of Ancient Music est connue de par le monde pour être le meilleur orchestre d'instruments d'époque ; elle éblouit les mélomanes avec ses exécutions de musique baroque et classique fraîches et séduisantes. Jouant sur des instruments d'époque et inspirée par les univers sonores d'origine, la création musicale de l'AAM tient de l'exploration, l'innovation et la libre pensée que Bach, Händel ou Haydn auraient connues.

Fondée en 1973 par Christopher Hogwood, l'AAM a depuis joué en direct sur tous les continents, sauf l'Antarctique. Elle est surtout connue de millions d'auditeurs du monde entier pour ses quelque 300 CDs, qui ont remporté des Brit et Grammy Awards, ainsi que de nombreux autres prix. Les enregistrements notables sont par exemple les disques d'opéras de Händel chantés par David Daniels, Dame Joan Sutherland et Cecilia Bartoli, ainsi que le tout premier enregistrement des symphonies complètes de Mozart et des concertos pour piano de Bach sur instruments d'époque.

En 2006, Richard Egarr, chef d'orchestre, claveciniste et chef de file de la nouvelle génération de spécialistes de musique ancienne, succéda à Hogwood en tant que directeur musical. Parmi les centaines de concerts donnés par Egarr avec l'AAM, on note le tout premier concert en Chine des Concertos Brandebourgeois de Bach, et ses enregistrements avec l'orchestre – qui incluent un cycle de musique instrumentale de Bach Opp. 1-7 pour l'année anniversaire, 2009 – ont gagné les prix Edison, Gramophone et MIDEM. En juin 2012, Egarr dirigea l'AAM dans une représentation de la *Musique sur l'Eau*, de Händel dans le cadre du cortège sur la Tamise lors du Jubilé de Diamant.

L'AAM bénéficie d'une collaboration avec le Chœur de King's College, Cambridge. En 2009, ils produisirent ensemble la première diffusion d'une œuvre chorale, le *Messie* de Händel, retransmise en direct dans des centaines de cinémas de par le monde; chaque année à Pâques ils jouent la Passion de Bach dans la chapelle de King's College. L'AAM est Ensemble Associé au Barbican Centre à Londres, et Orchestre en Résidence à l'Université de Cambridge.

Visitez www.aam.co.uk pour plus d'informations.

Die Academy of Ancient Music ist eines der weltweit führenden Orchester im Bereich der historischen Aufführungspraxis. Inspiriert durch die Erforschung originaler Klangwelten, führt die AAM die Traditionen der Innovation und kreativen Bearbeitung im Sinne Bachs, Händels und Haydns fort und fesselt ihre Zuhörer mit lebendigen Interpretationen der Musik des Barock und der Klassik auf zeitgenössischen Instrumenten.

Das Orchester wurde 1973 von Christopher Hogwood gegründet und hat seitdem auf allen Kontinenten außer der Antarktis gespielt. Es ist Millionen von Zuhörern aufgrund seiner über 300 CDs bekannt, die mit Brit und Grammy Awards sowie mit zahlreichen weiteren Preisen ausgezeichnet wurden. Herausragend sind unter anderem Aufnahmen von Händel-Opern mit David Daniels, Joan Sutherland und Cecilia Bartoli, sowie die Erstaufnahmen der Aufführungen von Mozarts gesamten Symphonien und Beethovens Klavierkonzerten auf zeitgenössischen Instrumenten.

2006 übernahm der Dirigent, Cembalist und führende Vertreter der jungen Generation im Bereich der historischen Aufführungspraxis Richard Egarr die Leitung der AAM. Seitdem hat er das Orchester in zahllosen Konzerten dirigiert, darunter auch in der Erstaufführung der vollständigen Brandenburgischen Konzerte von J.S. Bach. Egarrs Aufnahmen mit der Academy, die unter anderem einen Zyklus von Händels Instrumentalmusik Opp.1-7 einschließen (2009), wurden mit Edison, Gramophone und MIDEM-Preisen ausgezeichnet. Im Juni 2012 leitete Egarr die AAM in einer Aufführung von Händels Wassermusik, die im Rahmen des Festzugs zum diamantenen Jubiläum der Königin Elisabeth II auf der Themse stattfand.

Die AAM erfreut sich einer erfolgreichen Zusammenarbeit mit dem Chor des King's College, Cambridge. Gemeinsam produzierten sie 2009 die weltweit erste live ausgestrahlte Chorproduktion für Film, die in Hunderten von Kinohäusern überall in der Welt zu sehen war; und alljährlich zum Osterfest bringen sie in der Kapelle des King's College eine der Bach-Passionen zur Aufführung. Die AAM ist mit dem Barbican Centre in London (als Associate Ensemble) und mit der Universität Cambridge (als Orchestra in Residence) eng verbunden.

Bitte besuchen Sie unsere Website www.aam.co.uk für weitere Informationen.

violin 1 Rodolfo Richter, Iona Davies, Iwona Muszynska, Sijie Chen, Liz MacCarthy, Stephen Jones, Hilary Michael, Stephen Pedder, Ellen O'Dell

violin 2 William Thorp, Joanna Lawrence, Persephone Gibbs, Marianna Szücs, Emilia Benjamin, Fiona Duncan, Pauline Smith, Lara James

viola Jane Rogers, Marina Ascherson, Clare Barwick, Emma Alter

cello Joseph Crouch, Piroska Baranyay, Imogen Seth-Smith, Andrew Skidmore, Poppy Walshaw

double bass Judith Evans, Timothy Amherst, Dawn Baker

basset horn Barnaby Robson, Sarah Thurlow, Eric Hoepflich, Katherine Spencer

bassoon Ursula Leveaux, Sally Jackson, Zoe Shevlin

organ Stephen Farr, Julian Perkins

trumpet Robert Vanryne, Martin Evans, Timothy Hayward

trombone Susan Addison, Philip Dale, Emily White, Adrian France, Stephen Saunders

timpani Benedict Hoffnung



THE CHOIR OF KING'S COLLEGE, CAMBRIDGE

Founded in the fifteenth century, the Choir of King's College, Cambridge is undoubtedly one of the world's best known choral groups. It owes its existence to King Henry VI who, in founding the College in 1441, envisaged the daily singing of services in his magnificent chapel, one of the jewels of Britain's cultural and architectural heritage. As the pre-eminent representative of the great British church music tradition, the Choir regards the singing of the daily services as its *raison d'être*, and these are an important part of the lives of its sixteen choristers, fourteen choral scholars and two organ scholars. The Choir's worldwide fame and reputation for maintaining the highest musical standards over the course of so many years, enhanced by its many recordings with labels such as Decca and EMI, have led to an extensive international touring schedule and invitations to sing with some of the most distinguished soloists and orchestras in the world, in some of the most prestigious venues.

The boy choristers of King's are selected at an annual audition, advertised nationally, when they are aged six or seven. A child enters the Choir as a probationer, usually at the age of eight, and receives a generous scholarship from the College to help to pay for his education and for instrumental and singing lessons at King's College School, which was founded in the 1878 for the choristers, but which now has over 400 boys and girls, aged 4 to 13. After one or two years, he progresses to a full choristership and remains in the Choir until he leaves at the age of 13 to go to secondary school at which he will usually have received a music scholarship. In a gratifying number of instances, a former

chorister seeks to return to the Choir five years later as a choral scholar, though this depends on his being able to secure an academic place at the College. The majority of the choral scholars and organ scholars, however, will not have been choristers at King's and this infusion of musical talent from elsewhere is much welcomed. The young men who sing in King's College Choir come from a variety of backgrounds and nationalities (as do the boys) and, between them, study many different subjects in Cambridge.

Most of the additional activities take place out of term, to avoid conflict with academic work. It is perfectly possible for choral and organ scholars to achieve high success in University examinations and to engage in other activities, e.g., opera and sport. King's choral and organ scholars leave Cambridge to go into any number of different careers (including in the last decade everything from teaching, professional photography, journalism, the law, the Foreign Office and Civil Service; there are currently ex-King's choral scholars working in 10 Downing Street and Buckingham Palace!). Many, of course, continue with music, and the professional music scene abounds with King's alumni. These include Sir Andrew Davis, Richard Farnes and Edward Gardner in the conducting world; the late Robert Tear, Gerald Finley, Michael Chance, Mark Padmore, James Gilchrist and Andrew Kennedy in opera and lieder; and Simon Preston, Thomas Trotter, David Briggs and David Goode in the world of organ-playing. Some have made a career as instrumentalists: Joseph Crouch (who is playing on this CD) is one of the leading continuo cellists in the early music scene, and some, such as Francis Grier and Bob Chilcott, as composers. Some join leading professional

Choristers

Adam Banwell, Alexander Banwell, William Crane, Laurence Cummins, Joshua Curtis, Andreas Eccles-Williams, George Gibbon, William Hirtzel, Christopher Howells, Benjamin Lee, Tim Manley, Barnaby May, Rupert Peacock, Tom Pickard, Juhwan Sohn, James Wells, Joseph Wong, Peter Wood

Altos

Cameron Foote, Feargal Mostyn-Williams, Simon Nathan, Peter Oakley

Tenors

David Bagnall, Ruairi Bowen, Thomas Crow, Matthew Sandy

Basses

David Cane, Daniel D'Souza, Benjamin Goble, Benedict Oakley, Robert Stephen, Toby Young

choral ensembles, such as the BBC Singers, the King's Singers, the Swingle Singers, and the Monteverdi Choir. Those wishing to enter the world of opera often pursue their studies further at music college, and there is a steady stream of King's choral scholars taking up scholarships at The Royal College, the Royal Academy of Music and the Guildhall. Former organ scholars can currently be found in the organ lofts and conducting at Westminster Abbey, Westminster Cathedral, the Temple Church in London, in Durham, Gloucester, Norwich and Peterborough Cathedrals, St Albans Abbey, St Mary's Cathedral, Sydney, Magdalen College, Oxford, and Trinity College in Cambridge, and the choirs of all the London foundations are well stocked with former members of King's College Choir.

For full information about King's College School and the life of a Chorister, please see www.kcs.cambs.sch.uk. Stephen Cleobury is always pleased to hear from potential members of the Choir, choristers, choral scholars and organ scholars. Those interested are invited to contact him on telephone 01223 331224 or e-mail: choir@kings.cam.ac.uk.

Fondé au XVe siècle, le choeur de King's College, Cambridge est sans aucun doute l'un des plus connus dans le monde des chœurs. Il doit son existence au roi Henri VI qui, lors de la fondation du Collège en 1441, a envisagé le chant quotidien des services dans sa magnifique chapelle, l'un des joyaux du patrimoine culturel et architectural de Grande-Bretagne. En tant que représentant éminent de la grande tradition britannique de la musique

d'église, le chœur considère le fait d'avoir des services quotidiens chantés sa raison d'être, et ces services sont une partie importante de la vie de ses seize choristes, quatorze étudiants chanteurs et deux spécialistes de l'orgue. La renommée mondiale du chœur et sa réputation pour avoir maintenu les plus hauts standards musicaux au cours de tant d'années, renforcée par ses nombreux enregistrements avec des labels tels que Decca et EMI, ont conduit à un calendrier de tournées internationales de grande envergure et des invitations à chanter avec quelques-uns des solistes et orchestres les plus distingués du monde, et sur quelques-unes des scènes les plus prestigieuses.

Les jeunes choristes de King's sont sélectionnés lors d'une audition annuelle, annoncée au niveau national, quand ils sont âgés de six ou sept ans. Un enfant entre dans la chorale comme un stagiaire, généralement à l'âge de huit ans, et reçoit une bourse généreuse de la part du Collège afin d'aider à payer pour son éducation et pour les leçons instrumentales et le chant à l'école de King's College. Fondée dans le 1878 pour les choristes, elle a maintenant plus de 400 garçons et filles, âgés de 4 à 13 ans. Après un an ou deux, il progresse à une position de choriste complet et reste dans le chœur jusqu'à ce qu'il le quitte à l'âge de 13 ans pour aller à l'école secondaire, qui lui aura généralement attribué une bourse de la musique. Dans un certain nombre de cas gratifiants, des anciens choristes cherchent à revenir à la Chorale cinq ans plus tard, comme un étudiant choriste, bien que cela dépende de sa capacité de qualifier pour une place au Collège universitaire. La majorité des étudiants choristes et des spécialistes d'orgue, cependant, n'auront pas été choristes à King's et cette infusion de jeunes talents musicaux est d'ailleurs bien accueillie. Les jeunes hommes qui chantent dans le chœur de King proviennent d'une variété de milieux et de nationalités (comme pour les garçons) et ils étudient un nombre de sujets différents à Cambridge.

La plupart des activités supplémentaires ont lieu hors du trimestre, pour éviter des conflits avec leurs études universitaires. Il est entièrement possible pour les étudiants choristes et les spécialistes d'orgue de bien réussir aux examens universitaires et de s'engager dans d'autres activités, par exemple, l'opéra et le sport. Les étudiants choristes et les spécialistes de l'orgue de King's quittent Cambridge après leurs études pour suivre un grand nombre de carrières différentes (y compris dans le toute dernière décennie : l'enseignement, la photographie professionnelle, le journalisme, la loi, le Foreign Office et la fonction publique ; il y a actuellement des anciens choristes qui travaillent dans 10, Downing Street et à Buckingham Palace). Beaucoup, bien sûr, poursuivent une carrière dans la musique, et la scène musicale professionnelle abonde d'anciens choristes de King's. Il s'agit notamment de Sir Andrew Davis, Richard Farnes et Edward Gardner dans la direction d'orchestre, le regretté Robert Tear, Gerald Finley, Michael Chance, Mark Padmore, James Gilchrist

et Andrew Kennedy dans le domaine de l'opéra et du lied, et Simon Preston, Thomas Trotter, David Briggs et David Goode dans le monde de l'orgue. Certains ont mené une carrière d'instrumentiste: Joseph Crouch est l'un des violoncellistes continuo de premier plan dans la scène musicale médiévale et baroque, et certains, comme Francis Grier et Bob Chilcott, en tant que compositeurs. Certains dirigent des chorales professionnelles, telles que les BBC Singers, chanteurs du Roi, les Swingle Singers et le Chœur Monteverdi. Ceux qui souhaitent entrer dans le monde de l'opéra poursuivent souvent leurs études dans un collège de musique, et il y en a toujours qui bénéficient de bourses d'études au Royal College, la Royal Academy of Music et Guildhall. On peut trouver des anciens choristes et spécialistes de l'orgue dans toutes les églises et devant les orchestres à l'abbaye de Westminster, la cathédrale de Westminster, l'église du Temple à Londres, à Durham, Gloucester et les cathédrales de Norwich, de St Albans Abbey, la cathédrale de St Mary à Sydney, Magdalen College à Oxford, et Trinity College à Cambridge, et les anciens membres du chœur de King's sont bien représentés dans toutes les fondations musicales de Londres.

Pour avoir de plus amples renseignements sur l'école de King's College et la vie d'un enfant du chœur, voir, s'il vous plaît : www.kcs.cambs.sch.uk. Stephen Cleobury est toujours heureux de parler aux nouveaux membres potentiels de la chorale, aux choristes, et aux étudiants universitaires et spécialistes de l'orgue. Les personnes intéressées sont invitées à communiquer avec lui par téléphone au +44 (0) 1223 331224 ou par e-mail: choir@kings.cam.ac.uk

King's College Choir, 1441 gegründet, ist ohne Zweifel einer der bekanntesten Chöre weltweit und ein, wenn nicht der herausragende Vertreter der britischen Kirchenmusiktradition. Der Chor verdankt seine Existenz Henry VI. Dem König schwebte bei der Gründung des Colleges vor, dass in dessen spektakulärer "chapel", einem der schönsten Sakralbauten Großbritanniens, täglich eine Messe gesungen werden sollte. Das Singen dieser Gottesdienste ist die raison d'être des King's College Choir und ein wichtiger Teil des Lebens der 16 Chorknaben, der 14 erwachsenen Choristen und der zwei Organisten (organ scholars). Die internationale Berühmtheit des Ensembles und sein kontinuierlich hohes musikalisches Niveau, die vielen Tonaufnahmen für Labels wie Decca oder EMI bringen ausgedehnte Touren mit sich und Einladungen, mit den besten Solisten und Orchestern der Welt an prestigereichen Orten zu musizieren.

Im Alter von sechs oder sieben Jahren kommen die Knaben zu einem Vorsingen, das in ganz Großbritannien beworben wird. Ein Kind wird zunächst als Proband (probationer) aufgenommen, normalerweise wenn es acht Jahre alt ist. Das Kind erhält ein großzügiges Stipendium vom College, mit dem die Schulgebühren, der Instrumentalunterricht und

die Gesangsstunden in der King's College School teilweise abgedeckt werden. Die Schule wurde 1878 für die Chorknaben gegründet; heute hat sie über 400 Schülerinnen und Schüler im Alter von 4 bis 13 Jahren. Nach einem oder zwei Jahren wird der Knabe "richtiger" Chorknabe (full chorister). Er bleibt im Chor bis er mit 13 auf eine weiterführende Schule wechselt, oft als Stipendiat. Immer wieder bewerben sich ehemalige Chorknaben fünf Jahre nach ihrem Abgang um Aufnahme in den Chor als Männerstimmen; das hängt allerdings davon ab, ob sie einen Studienplatz am College bekommen. Die Mehrheit der choral und organ scholars sind keine Chorknaben in King's College gewesen: Der Einfluss auswärtiger Musiker wird sehr begrüßt und geschätzt. Die jungen Männer und auch die Knaben des Chors kommen aus unterschiedlichen Verhältnissen und aus verschiedenen Ländern; die choral scholars studieren eine ganze Palette an Fächern.

Die meisten zusätzlichen Aktivitäten und Auftritte des Chors finden außerhalb der Vorlesungszeit statt, um das Studium nicht zu beeinträchtigen. Die Chormitglieder sind bei den Universitätsprüfungen sehr erfolgreich und finden außerdem Zeit für andere Dinge, Oper oder Sport. Man findet sie später in allen Berufen. Unter den Absolventen der letzten zehn Jahre sind Lehrer, Fotografen, Journalisten, Juristen, Beamte und Politiker. Derzeit arbeiten Ehemalige in 10, Downing Street und im Buckingham Palace. Viele werden Musiker. Unter den King's Alumnen sind die Dirigenten Sir Andrew Davis, Richard Farnes und Edward Gardner, die Opern- und Liedsänger Robert Tear, Gerald Finley, Michael Chance, Mark Padmore, James Gilchrist und Andrew Kennedy und die Organisten Simon Preston, Thomas Trotter, David Briggs und David Goode. Manche werden professionelle Instrumentalisten; Joseph Crouch ist einer der besten Continuo-Cellisten der Alte-Musik-Szene, Francis Grier und Bob Chilcott sind Komponisten. Wieder andere singen in professionellen Vokalensembles und Chören wie den BBC Singers, King's Singers, Swingle Singers, dem Monteverdi Choir. Wer sich für eine Opernkariere interessiert, studiert weiter in King's, und eine ganze Reihe Ehemaliger erhält Stipendien am Royal College, der Royal Academy of Music, der Guildhall. Ehemalige organ scholars spielen und dirigieren in Westminster Abbey, Westminster Cathedral, the Temple Church in London, in den Kathedralen von Durham, Gloucester und Norwich, St. Albans Abbey, St. Mary's Cathedral, Sydney, Magdalen College Oxford und Trinity College Cambridge. Etliche Londoner Chöre sind fest in der Hand ehemaliger Mitglieder des King's College Choir.

Weitere Informationen über King's College School und das Leben als Chorknabe gibt es unter www.kcs.cambs.sch.uk. Stephen Cleobury freut sich immer, von prospektiven Chormitgliedern zu hören, Chorknaben, Choristen und Organisten. Interessierte können ihn telefonisch unter +44 (0) 1223-331224 oder via Email unter choir@kings.cam.ac.uk erreichen.

