



MOZART
GREAT MASS IN C MINOR
EXSULTATE, JUBILATE

BACH COLLEGIUM JAPAN
MASAAKI SUZUKI

CAROLYN SAMPSON
OLIVIA VERMEULEN
MAKOTO SAKURADA
CHRISTIAN IMMLER

MOZART, WOLFGANG AMADEUS (1756–91)

MASS IN C MINOR, K 427 (1782–83)

52'15

Completion by Franz Beyer of *Credo, Et incarnatus est, Sanctus* and *Benedictus* (Amadeus Verlag)

Flauto, Oboe I, II, Fagotto I, II, Corno I, II, Clarino I, II, Timpani, Trombone I, II, III, Violino I, II, Viola, Soprano I, II, Alto I, II, Tenore I, II, Basso I, II, Continuo, Organo

KYRIE

- 1 Kyrie eleison – Christe eleison (Choir; Soprano I) 7'35

GLORIA

- 2 Gloria in excelsis Deo (Choir) 2'22
3 Laudamus te (Soprano II) 4'35
4 Gratias agimus tibi (Choir) 1'22
5 Domine Deus (Soprano I & II) 2'38
6 Qui tollis peccata mundi (Double choir) 5'32
7 Quoniam tu solus sanctus (Soprano I & II, Tenor) 3'32
8 Jesu Christe (Choir) 0'40
9 Cum Sancto Spiritu (Choir) 3'36

CREDO

- 10 Credo in unum Deum (Choir) 3'26
11 Et incarnatus est (Soprano I) 8'13

SANCTUS

- 12 Sanctus – Hosanna (Double choir) 3'34
13 Benedictus – Hosanna (Soprano I & II, Tenor, Bass – Double choir) 5'00

EXSULTATE, JUBILATE, K 165 (1773)

13'50

Soprano solo, Oboe I, II, Corno I, II, Violino I, II, Viola I, II, Violoncello, Basso, Organo

- | | | |
|----|---|------|
| 14 | I. Exsultate, jubilate. <i>Allegro</i> | 4'22 |
| 15 | II. Fulget amica dies | 0'45 |
| 16 | III. Tu virginum corona. <i>Andante</i> | 6'15 |
| 17 | IV. Alleluja. <i>Molto allegro</i> | 2'28 |
| 18 | ARIA: EXSULTATE, JUBILATE | 4'24 |
- From the revised Salzburg version of K 165 from 1779 (?)
with alternative text and flutes replacing the oboes

TT: 71'17

BACH COLLEGIUM JAPAN *chorus & orchestra*

MASAOKI SUZUKI *direction*

CAROLYN SAMPSON *soprano*

OLIVIA VERMEULEN *mezzo-soprano*

MAKOTO SAKURADA *tenor*

CHRISTIAN IMMLER *baritone*

BACH COLLEGIUM JAPAN

Soprano I:	Yoshie Hida, Aki Matsui, Kozue Shimizu
Soprano II:	Minae Fujisaki, Maria Mochizuki, Eri Sawae
Alto I:	Hiroya Aoki, Naoko Fuse, Yumi Nakamura
Alto II:	Tamaki Suzuki, Chiharu Takahashi, Yukie Tamura
Tenore I:	Yusuke Fujii, Hiroto Ishikawa, Taiichi Yasutomi
Tenore II:	Takayuki Kagami, Shinya Numata, Yosuke Taniguchi
Basso I:	Daisuke Fujii, Chiyuki Urano, Yukihiko Yamamoto
Basso II:	Hirota Kato, Yasunori Okumura, Yusuke Watanabe
Flauto I:	Kiyomi Suga
Flauto II:	Liliko Maeda
Oboe I:	Masamitsu San'nomiya
Oboe II:	Thomas Meraner
Fagotto I:	Kiyotaka Dosaka
Fagotto II:	Yukiko Murakami
Corno I:	Takeshi Hidaka
Corno II:	Aika Nose
Clarino I:	Hidenori Saito
Clarino II:	Takayuki Kiryu
Trombone I:	Simen Van Mechelen (alto)
Trombone II:	Charles Toet (tenor)
Trombone III:	Joost Swinkels (bass)
Timpani:	Thomas Holzinger
Violino I:	Natsumi Wakamatsu <i>leader</i> , Paul Herrera, Maki Horiuchi, Yuki Horiuchi, Yuko Takeshima, Ayaka Yamauchi
Violino II:	Azumi Takada, Mika Akiha, Toshihiro Amano, Yuko Araki, Shiho Hiromi, Guya Martinini
Viola:	Hiroshi Narita, Masayoshi Fujimura, Mina Fukazawa, Akira Harada
Violoncello:	Shuhei Takezawa, Takashi Kaketa, Toru Yamamoto
Violone:	Seiji Nishizawa, Junko Hasegawa
Organo:	Masato Suzuki

The overwhelming majority of Mozart's sacred music comes from a twelve-year period that saw his appointment in 1769 (when he was thirteen) as leader of the Prince-Bishop's *Hofkapelle* in Salzburg and his assumption of duties as court organist there in 1779. During this time he wrote more than a dozen masses, the earliest of which – the 'Waisenhaus Mass' in C minor, K 139 – was written for Vienna as early as 1768. In addition he produced several litanies, vespers and vesper psalms as well as a large number of smaller sacred pieces. Other thoroughly representative works from this Salzburg period include the Mass in C major, K 220, and the *concertante* motet *Exsultate, jubilate*, K 165.

After Mozart had established himself as a freelance musician in Vienna in 1781, sacred music played virtually no part in his output; the great unfinished Mass in C minor, K 427 (1783) standing out as a notable exception. Another exception is the Requiem, K 626, also unfinished, a commissioned work from the last year of the composer's life. In May 1791 Mozart had however received confirmation of his appointment as *Kapellmeister* at St Stephen's Cathedral in Vienna, something that might have led to a resumption of regular sacred composition had he not passed away later that year.

Mass in C minor, K 427 (1782–83)

We do not know of any particular reason why Mozart wrote the Mass in C minor, K 427. We may assume, however, that the composer produced it at least in part for a specific occasion, like a votive mass. In this context one might mention Mozart's marriage plans in 1782 – of which his father Leopold took a thoroughly dim view – and the journey to his home town of Salzburg that he was planning for the following year together with his wife Constanze. This is shown by a letter that he wrote to his father on 4th January 1783:

‘It is quite true about my moral obligation and indeed I let it [the Mass] flow from my pen on purpose. I made the promise in my heart of hearts and hope to be able to keep it. When I made it, my wife was not yet married; yet, as I was absolutely determined to marry her, it was easy for me to make it but, as you yourself are aware, time and other circumstances made our journey impossible. The score of half of a mass, which is still lying here waiting to be finished, is the best proof that I really made the promise.’

This particularly personal obligation contributed to the unusual dimensions of the envisaged work, as did Mozart’s contact with the Sunday matinées of Baron van Swieten, where the composer – not least to his wife’s great pleasure – had the opportunity to acquaint himself with works by Handel and Bach. Admittedly, if the Mass had been finished in accordance with the dimensions that the completed movements imply, the work would have exceeded the normal limits of a High Mass. In this respect the K 427 Mass would more closely have resembled Bach’s Mass in B minor or Beethoven’s *Missa solennis*. In its extensive use of wind instruments the scoring of the work, too, goes far beyond anything that Mozart had hitherto used in a sacred composition: in addition to the usual four-part chorus (with four vocal soloists) he calls for two trumpets, timpani, two horns, three trombones, one flute, two oboes, two bassoons, strings and organ.

We do not know how much of the Mass was ready by the time the young Mr and Mrs Mozart set off for Salzburg in the summer of 1783.¹ It is likely, however, that – alongside the entire *Kyrie* and *Gloria* (possibly including the *Sanctus*), two movements of the *Credo* (*Credo in unum Deum* and *Et incarnatus est*) were already complete. We have no evidence that Mozart continued work on the Mass while he was in Salzburg, but there was a performance of parts of the Mass in his home town. In a diary entry from 23rd October 1783, his sister Nannerl mentions ‘the rehearsal of my brother’s Mass, in which my sister-in-law is singing the solo part’. A few days later, she continues: ‘to mass at St Peter’s Church, my

¹ For further information see the facsimile edition of the autograph score with appendix, ed. Karl-Heinz Köhler (Leipzig 1982) and the Neue Mozart-Ausgabe (New Mozart Edition), ed. Monika Holl, NMA I/1:5 (1983).

brother performed his Mass. The whole of the court music was present.’ This proves that Mozart’s Mass was performed on 26th October 1783 in St Peter’s Abbey in Salzburg – in all probability as a ‘Kyrie-Gloria Mass’, i.e. without the sections from the *Credo* onwards – a frequent occurrence at that time.

Further evidence for a performance as a Kyrie-Gloria Mass, with the *Sanctus* played during the communion, comes from some preserved parts in the hand of a Salzburg copyist, dating from 1783 with hand-written annotations by Mozart. Clearly the entire *Hofkapelle* took part in this Salzburg performance, under Mozart’s own direction. The especially prominent parts for soprano – in particular in the *Laudamus te*, *Domine Deus* and *Quoniam* – were sung by Constanze Mozart, making her Salzburg début.

The score that Mozart prepared has survived, and comprises the following sections:

Kyrie (complete): *Kyrie – Christe – Kyrie* (choir with solo soprano)

Gloria (complete): *Gloria in excelsis Deo* (choir); *Laudamus te* (soprano solo); *Gratias agimus tibi* (choir); *Domine Deus* (soprano I & II solo); *Qui tollis peccata mundi* (double choir); *Quoniam tu solus sanctus* (soprano I & II + Tenor solo); *Jesu Christe* (choir); *Cum Sancto Spiritu* (choir)

Credo (incomplete): *Credo in unum Deum* (fragment – 5-part choir, 116 bars); *Et incarnatus est* (fragment – soprano solo: 119 bars); *Crucifixus* to *Et expecto resurrectionem* (missing)

Sanctus (almost complete): *Sanctus – Hosanna* (double choir); *Benedictus* (soprano I & II + tenor + bass solo)

Agnus Dei (missing)

When considering the work as a whole, one notices in particular the unusual use of keys, especially the sequence F major, A minor, D minor, G minor and E minor within the basic C minor/C major tonality, one of the means by which Mozart aims for exceptional expressive intensity, in the sense of the ‘higher pathetic style of church music’ – a concept that Georg Nikolaus Nissen, the second husband of Constanze Mozart and the composer’s

biographer, identified as one of Mozart's ideals. This goal is pursued with a wide variety of scorings, ranging from a single soloist (whereby the soprano is especially widely used) up to a solo quartet, and from a four- or five-part chorus to an eight-part double choir. Likewise, in terms of form, the spectrum extends from chordal settings all the way to a complex fugue, although overall the predominant trend – which also conforms to the 'pathetic style of church music' – is towards a polyphonic, contrapuntal style.

Some of the fragmentary sections are quite advanced; in these cases the basic material of the musical setting is clearly identifiable, and therefore a completion is fully possible. In the *Credo*, for example, the entire choral part is completely worked out, and much has been decided in the instrumental sections as well. Similarly, in the *Et incarnatus est*, the virtuoso soprano part is fully written out (including all the ornamentation and the cadenza towards the end). The instrumental parts are indicated at least to the extent that Mozart's intentions are clear. It is only in the second half of the *Credo* and in the *Agnus Dei* that the music is completely missing.

In the sections left incomplete by Mozart, the present recording is based on the arrangement by Franz Beyer, who has skilfully made a careful completion of the *Credo* and *Et incarnatus est*. Likewise, Beyer's versions of the *Sanctus*, *Benedictus* and *Hosanna* could be completed relatively easily on the basis of Mozart's surviving sketches.

We do not know why Mozart stopped composing the C minor Mass, K 427. He had fulfilled the promise he made in 1782 by producing a Kyrie-Gloria-Mass with *Sanctus*, and performing it on 26th October 1783. Mozart later reused the *Kyrie* and *Gloria*, with a new text but no changes to the music itself, to form the sacred cantata *Davidde penitente*, K 469. In that form, the work was performed on 13th and 15th March 1785 at two concerts at the Vienna Burgtheater in aid of the pension fund for musicians' widows.

This unfinished work thus presents us with the same dilemma as the Requiem and the numerous other pieces that Mozart left in fragmentary form: without completion by a third party, they would be unperformable. A work such as the C minor Mass certainly deserves

completion, not least on account of the sections that were largely decided by Mozart but not completely set down on paper, such as the particularly delightful *Et incarnatus est*. Even without completion, however, the fragmentary movements offer much more than just musical and aesthetic gain. This is because they often disclose what is concealed by the completed works: individual musical ideas and core thematic elements, in the context of which the bones of a musical thought process become discernible – the very same thought process that gives the finished compositions their vital spark. In the case of Mozart these fragmentary works form a significant source of knowledge. The great unfinished Mass in C minor stands as the most important document relating to Mozart's conscious entry as a composer into the 'higher pathetic style of church music'. In addition it can be seen in quite general terms as a document pertaining to the understanding of the creative mind: perfect artistry does not reveal itself exclusively in works that are completed.

Motet 'Exsultate, jubilate', K 165 (1773)

This virtuoso motet for solo soprano is an early masterpiece by the young Mozart, one that remained unparalleled among his sacred works and testifies to the 17-year-old composer's brilliant inventiveness and perfect craftsmanship. The piece was composed during the third Italian journey that Leopold Mozart undertook with his son (1772–73), in connection with the opera *Lucio Silla*, K 135, a work commissioned for Milan. This – Mozart's most important *opera seria* before *Idomeneo*, K 366 – was first performed at the Teatro Ducale on 26th December 1772, with the principal role being sung by Venanzio Rauzzini, the most famous castrato of his time. The solo motet (without choir) *Exsultate, jubilate* was written for the same singer, and was premièred in Milan on 17th January 1773. The Latin text, by an unknown author, is a song of praise to the Virgin Mary: its final strophe begins with the words 'And thou, O crown of virgins, grant us peace', and is followed with a concluding 'Alleluia'. The orchestral score of *Exsultate, jubilate* calls for an unusually lavish complement of players – two oboes, two horns, two violins, two violas, cello, bass and organ –

which suggests a specific occasion, although we do not have any more detailed information about it. It is likely, however, that the motet was performed during the offertory of the mass.

A few years later Mozart subjected the work to a slight revision, in which the oboes were replaced by flutes and some changes were made to the text so that it would be suitable for performance on Trinity Sunday. The musical material itself, however, remained unchanged. We have no details of its performance in this form, which must have taken place for Salzburg in 1779/80. The parts, in the hand of Leopold Mozart, suggest that it took place at Trinity – 30th May 1780 – in the Church of the Trinity in Salzburg. The demanding solo part may well have been sung by Francesco Ceccarelli, a friend of the Mozart family.

Mozart's motet has nothing in common with the traditional genre that had played a dominant role in church music since the Middle Ages. Only the Latin prose text links K 165 with conventional motets, but since the eighteenth century the term has often been used to describe cantatas in Latin as well. The structure of the work also corresponds to that of a multi-movement cantata, with its four self-contained movements. The first, *Allegro*, is an aria in F major, accompanied by the whole orchestra, with extended coloraturas in the vocal part. The second movement consists of a short recitative with continuo accompaniment, modulating to D major. This is followed by a second aria, more reticent in character (*Andante*), in which the expressive solo part is accompanied by sophisticated string writing. The aria ends with a sophisticated modulation, leading quietly to the main key of F major and then into the final movement. Setting the word 'Alleluia', this is a splendid finale (*Allegro molto*) that emphasizes the character of a song of praise; with its rich and extremely virtuosic vocal coloraturas it even surpasses the first movement.

© *Christoph Wolff* 2016

The **Bach Collegium Japan** was founded in 1990 by Masaaki Suzuki, who remains its music director, with the aim of introducing Japanese audiences to period instrument performances of great works from the baroque period. Since 1995 the BCJ has acquired a formidable reputation through its recordings of Bach's church cantatas, an enterprise which in 2013 was concluded with the release of the 55th and final volume. During this period, the BCJ has also established itself on the international concert scene, with appearances at prestigious venues and festivals such as Carnegie Hall in New York, the Ansbach Bachwoche and Schleswig-Holstein Music Festival in Germany as well as at the BBC Proms in London. Besides the much acclaimed recordings of cantatas, releases by the ensemble include performances of a number of large-scale choral works by Bach, as well as Monteverdi (*Vespers*), Handel (*Messiah*) and, most recently, Mozart (*Requiem*).

Since founding the Bach Collegium Japan, **Masaaki Suzuki** has become established as a leading authority on the works of Bach, with an outstanding reputation for truthful performances of expressive refinement. He is now regularly invited to work with renowned period ensembles, such as Collegium Vocale Gent and the Freiburger Barockorchester, as well as with modern-instrument orchestras in repertoire as diverse as Britten, Haydn, Mendelssohn, Mozart and Stravinsky. Suzuki's impressive discography on the BIS label has brought him many critical plaudits – *The Times* (UK) has written: 'it would take an iron bar not to be moved by his crispness, sobriety and spiritual vigour'. Masaaki Suzuki combines his conducting career with his work as organist and harpsichordist. Born in Kobe, he graduated from Tokyo National University of Fine Arts and Music and went on to study at the Sweelinck Conservatory in Amsterdam under Ton Koopman and Piet Kee. He is the recipient of the Cross of the Order of Merit of the Federal Republic of Germany, and of the 2012 Bach Medal, awarded by the city of Leipzig.

Equally at home on the concert and opera stages, **Carolyn Sampson** has enjoyed notable successes worldwide. In opera her roles include Semele (Handel), Pamina (*The Magic Flute*) and Anne Truelove (*The Rake's Progress*). Collaborating with conductors such as Ivor Bolton, Harry Bicket, Riccardo Chailly, Sir Mark Elder and Philippe Herreweghe, she performs with orchestras including the The English Concert, Hallé Orchestra, Royal Concertgebouw Orchestra, Freiburg Baroque Orchestra, Bavarian Radio Symphony Orchestra and Philadelphia Orchestra. A consummate recitalist, Carolyn Sampson performs regularly at the Wigmore Hall and in 2013 made her Carnegie Hall (Weill Hall) début. A regular soloist with Bach Collegium Japan, she appears on a number of the ensemble's recordings for BIS, and has also released two recital discs on the label, with the pianist Joseph Middleton.

www.carolynsampson.com

The mezzo-soprano **Olivia Vermeulen** has established herself as a versatile soloist on major international stages. She appears regularly at prestigious festivals, and collaborates with conductors such as Philippe Herreweghe, Helmuth Rilling, Iván Fischer, Peter Eötvös, Marek Janowski, Andrea Marcon, Reinhard Goebel, Michael Schönwandt, Andreas Spering, Konrad Junghänel and Lothar Zagrosek. Recent highlights include her début at the Berlin State Opera under the baton of René Jacobs, and with the London Symphony Orchestra under Daniel Harding. The Dutch mezzo-soprano's artistry is showcased in numerous broadcasts and on CD recordings.

www.oliviavermeulen.com

Makoto Sakurada, tenor, completed his M. A. degree at the Tokyo University of the Arts, and has also studied in Italy with Gianni Fabbri, William Matteuzzi and Gloria Banditelli. He appears regularly with the Bach Collegium Japan, on disc as well as in concert. Active as a soloist in oratorio performances, he has also collaborated with musicians such as Jordi

Savall, Philippe Herreweghe and Sigiswald Kuijken, and ensembles including Europa Galante, La Venexiana, and Il Giardino Armonico. Awarded second prize at the Bruges International Early Music Competition in 2002, he also appears regularly in opera.

The German baritone **Christian Immler** studied with Rudolf Piernay, winning the International Nadia et Lili Boulanger Competition in 2001. He has worked with such conductors as Marc Minkowski, Ivor Bolton, Philippe Herreweghe, William Christie, Daniel Harding and Nikolaus Harnoncourt, performing at prestigious venues and festivals including the Amsterdam Concertgebouw, Wigmore Hall, Salzburg Festival and BBC Proms. In opera, he has made recent appearances at the Grand Théâtre de Genève and Opéra-Comique in Paris, while his recordings have earned him critical acclaim. Christian Immler is professor of voice at the Lausanne Conservatoire.

www.christianimmler.com

Mozarts kirchenmusikalisches Schaffen gehört zum überwiegenden Teil in die Zeit, als er 1769 im Alter von 13 Jahren zum Konzertmeister der fürstbischöflichen Hofkapelle in Salzburg berufen wurde und seit 1779 dort als Domorganist wirkte. In rund zwölf Jahren entstanden mehr als ein Dutzend Messen, darunter als erste die bereits 1768 für Wien komponierte Messe c-moll „Waisenhaus-Messe“ (KV 139). Hinzu traten mehrere Litaneien, Vespren und Vesperpsalmen sowie eine größere Anzahl kleinerer Kirchenwerke. In diesen Salzburger Zusammenhang gehören denn auch als durchaus repräsentative Werke die Messe C-Dur (KV 220) und die konzertante Motette *Exsultate, jubilate* (KV 165).

Nachdem sich Mozart 1781 zunächst als freischaffender Musiker in Wien niedergelassen hatte, spielte die Kirchenmusik keine Rolle, so dass die große unvollendete c-moll-Messe (KV 427) von 1783 als Ausnahmewerk hervorsticht. Dasselbe gilt auch für das ebenfalls unvollendete Requiem (KV 626) als Auftragswerk aus dem letzten Lebensjahr des Komponisten, obgleich Mozart noch im Mai 1791 die feste Berufungszusage als Kapellmeister am Stephansdom zu Wien erhalten hatte. Damit hätte sich eine Wiederaufnahme regelmäßiger Kirchenkompositionen ergeben, wäre Mozart nicht im gleichen Jahr gestorben.

Messe c-moll (KV 427; 1782–83)

Ein konkreter Entstehungsanlass für Mozarts c-moll-Messe (KV 427) ist nicht belegt. Man darf jedoch annehmen, dass der Komponist das Werk mindestens zum Teil im Sinne einer Votivmesse, also zu einem bestimmten Anlass geschrieben hat. In diesen Zusammenhang gehören Mozarts Heiratsabsichten im Jahr 1782, denen sein Vater Leopold Mozart überaus kritisch gegenüberstand, sowie eine für das Folgejahr geplante gemeinsame Reise mit seiner Frau Constanze von Wien in seine Heimatstadt Salzburg. Darauf deutet ein Brief vom 4. Januar 1783 an seinen Vater, in dem es heißt:

„wegen der Moral hat es seine richtigkeit; – es [die Komposition der Messe] ist mir nicht ohne vorsatz aus meiner feder geflossen – ich habe es in meinem herzen wirklich versprochen, und hoffe es auch wirklich zu halten/ – meine frau war, als ich es versprach, noch ledig – da ich aber fest entschlossen war, sie zu heyrathen, so konnte ich es leicht versprechen – zeit und umstände aber vereitelten unsere Reise, wie sie selbst wissen; – zum beweis aber der wirklichkeit meines versprechens kann die spart [Partitur] von der hälfte einer Messe dienen, welche noch in der besten hoffnung da liegt.“

Diese besondere persönliche Verpflichtung hat zu den ungewöhnlichen Dimensionen des geplanten Werkes beigetragen, ebenso wie die Verbindung zu den sonntäglichen Matineen des Barons van Swieten, in denen sich Mozart – nicht zuletzt zum besonderen Vergnügen seiner jungen Frau – mit Werken von Händel und Bach befassen konnte. Freilich, wäre das Werk vollendet geworden in den Dimensionen, wie sie die fertigen Sätze erkennen lassen, hätte die Komposition den üblichen liturgischen Rahmen eines Messgottesdienstes gesprengt. In dieser Beziehung liegt die Messe KV 427 auf derselben Ebene wie etwa Bachs h-moll-Messe oder Beethovens *Missa solemnis*. Auch die Besetzung des Werkes geht im Bläserbereich über alles hinaus, was Mozart bis dahin für ein kirchenmusikalisches Werk verwendet hat: neben dem gewöhnlichen vierstimmigen Chor (mit zugeordneten vier Solostimmen) 2 Trompeten, Pauken, 2 Hörnern, 3 Posaunen, 1 Flöte, 2 Oboen, 2 Fagotten, Steichern und Orgel.

Es ist unklar, welchen Umfang die Messe hatte, als das junge Ehepaar Mozart im Sommer 1783 die Reise nach Salzburg antrat.¹ Wahrscheinlich ist jedoch, dass neben den vollständigen *Kyrie*- und *Gloria*-Teilen (möglicherweise einschließlich des *Sanctus*) zwei Sätze des *Credo* (*Credo in unum Deum* und *Et incarnatus est*) fertig vorlagen. Eine Fortsetzung der Komposition in Salzburg ist nicht nachweisbar, wohl aber eine Aufführung von Teilen der Messe in Mozarts Heimatstadt. Seine Schwester Nannerl berichtet am 23. Oktober

¹ Siehe dazu die näheren Angaben in der Faksimile-Ausgabe der autographen Partitur mit Beiheft, herausgegeben von Karl-Heinz Köhler (Leipzig 1982) sowie in der Edition, herausgegeben von Monika Holl, NMA I/1: 5 (1983).

1783 in einem Tagebucheintrag von „der prob von der mess, meines bruders, bey welcher meine schwägerin die Solo singt.“ Wenige Tage später vermerkt sie: „zu st. peter in amt [Meß-Gottesdienst] mein bruder sein amt [Messe] gemacht worden. Die ganze hofmusik war dabey.“ Damit ist belegt, dass im Salzburger Stift St. Peter am 26. Oktober 1783 Mozarts Messe aufgeführt wurde, und zwar aller Wahrscheinlichkeit nach als Kyrie-Gloria-Messe, d.h. ohne die mit dem *Credo* beginnenden Teile – eine seinerzeit in Deutschland häufig geübten Praxis.

Einen Beleg für die Aufführung als Kyrie-Gloria-Messe mit *Sanctus* unter der Komunion bieten zudem einige erhaltene Aufführungsstimmen eines Salzburger Kopisten von 1783 mit autographen Eintragungen Mozarts. Die Salzburger Aufführung wurde offenbar von der gesamten Hofkapelle unter Mozarts Leitung bestritten. Die besonders prominente Sopranpartie zumal in den Sätzen *Laudamus te*, *Domine Deus*, *Quoniam* wurden von Constanze Mozart gesungen, die sich mit diesem Werk in Salzburg musikalisch vorstellen konnte.

Die Partitur, wie sie von Mozart fertiggestellt wurde und als solche erhalten ist, besteht aus folgenden Teilen bzw. Abschnitten:

Kyrie (vollständig): *Kyrie – Christe – Kyrie* (Chor mit Sopran-Solo)

Gloria (vollständig): *Gloria in excelsis Deo* (Chor); *Laudamus te* (Solo für Sopran); *Gratias agimus tibi* (Chor); *Domine Deus* (Solo für Sopran I, II); *Qui tollis peccata mundi* (Doppelchor); *Quoniam tu solus sanctus* (Solo für Sopran I, II und Tenor); *Jesu Christe* (Chor); *Cum Sancto Spiritu* (Chor)

Credo (unvollständig): *Credo in unum Deum* (Fragment – 5-st. Chor, 116 Takte); *Et incarnatus est* (Fragment – Solo für Sopran: 119 Takte); *Crucifixus* bis *Et expecto resurrectionem* (fehlt)

Sanctus (fast vollständig): *Sanctus – Hosanna* (Doppelchor); *Benedictus* (Solo für Sopran, Alt, Tenor und Bass)

Agnus Dei (fehlt)

An der Gesamtdisposition fällt insbesondere die ungewöhnliche Tonartenbehandlung auf, vor allem in der Abfolge F-Dur, a-moll, d-moll, g-moll und e-moll innerhalb der c-moll/C-Dur-Grundtonart – eines der Mittel, mit dem Mozart außerordentliche Ausdruckssteigerungen gewinnen wollte, und zwar im Sinne „des höheren pathetischen Stils der Kirchenmusik“ – einen Begriff, den Georg Nikolaus Nissen, zweiter Ehemann Constanze Mozarts und Mozart-Biograph, als Ideal des Komponisten anführte. Diesem Ziel dienen die abwechslungsreichen Besetzungsvarianten, vom einfachen Solo (wobei der Sopran besonders exponiert wird) bis zum vierfachen Solo, und vom vier- und fünfstimmigen Chor bis hin zum achttimmigen Doppelchor. Desgleichen bietet sich eine Formenwelt, deren Spektrum vom akkordischen Satz bis hin zur komplexen Fuge reicht, wobei – ebenfalls im Sinne des pathetischen Kirchenstils – insgesamt eine polyphon-kontrapunktische Grundtendenz vorherrscht.

Die fragmentarischen Teile sind mitunter sehr weitgehend vorangetrieben, so dass die Grundsubstanz des musikalischen Satzes oftmals deutlich erkennbar ist. Darum ist eine nachträgliche Vervollständigung auch grundsätzlich möglich. Im *Credo* erscheint beispielsweise der gesamte Chorsatz vollständig ausgearbeitet und auch die instrumentalen Teile sind weitgehend fixiert. Ebenfalls im *Et incarnatus est* ist die virtuose Sopranpartie vollständig ausgeschrieben (einschließlich aller Verzierungen und auch der Kadenz gegen Schluss). Die Instrumentalpartitur ist wenigstens soweit angedeutet, dass Mozarts Absichten klar erkennbar sind. Die komplett fehlenden Stücke beschränken sich auf die zweite Hälfte des *Credo* sowie das gesamte *Agnus Dei*.

Die vorliegende Einspielung basiert in den von Mozart unvollendet gelassenen Teilen auf der Bearbeitung von Franz Beyer. Dieser hat in kompetenter Weise die fehlenden Partien von *Credo* und *Et incarnatus* behutsam ergänzt. Ebenso konnte Beyer *Sanctus*, *Benedictus* und *Hosanna* aufgrund der Originalvorlagen Mozarts ohne großen Aufwand vervollständigen.

Warum Mozart den Kompositionsprozess an KV 427 abgebrochen hat, entzieht sich unserer Kenntnis. Sein Gelübde von 1782 hatte er eingelöst, indem er das Werk als Kyrie-

Gloria-Messe mit *Sanctus* fertigstellte und in einer repräsentativen Salzburger Aufführung am 26. Oktober 1783 darbot. Die *Kyrie*- und *Gloria*-Teile hat Mozart später unter Verwendung eines neuen italienischen Textes, aber ohne Eingriffe in die musikalische Substanz zu der geistlichen Kantate *Davidde penitente* KV 469 umgearbeitet. Das Werk gelangte in dieser Form am 13. und 15. März 1785 bei zwei Benefiz-Konzerten zugunsten des Pensionsfonds der Musikerwitwen im Wiener Burgtheater zur Aufführung.

Das unvollendete Werk stellt uns somit vor das gleiche Dilemma, wie es das Requiem und die Menge der übrigen Fragmente Mozarts bieten. Ohne Ergänzung von fremder Hand bleiben sie unaufführbar. Auf der anderen Seite verdient gerade ein Werk wie die c-moll-Messe eine klangliche Realisierung, nicht zuletzt auch im Blick auf die von Mozart weitgehend fixierten, aber nicht komplett ausgeführten Teile wie der besonders kostbare Satz des *Et incarnatus est*. Doch selbst ohne Ergänzungen bieten die fragmentarischen Stücke weit mehr als bloß musikalischen und ästhetischen Gewinn. Denn sie decken oftmals auf, was die fertigen Werke verbergen: vereinzelt musikalische Gedanken und konstituierende Elemente thematischer Substanz, in deren Zusammenhang das Gerüst eines musikalischen Denkprozesses erkennbar wird – eben desselben Denkprozesses, der den vollendeten Kompositionen ihren Lebensnerv verleiht. Für Mozarts Schaffensweise bilden die fragmentarischen Werke eine wesentliche Erkenntnisquelle. Die unvollendete große Messe c-moll bietet das wohl wichtigste Dokument für Mozarts bewussten kompositorischen Einstieg in den „höheren pathetischen Stil der Kirchenmusik“. Darüber hinaus kann es ganz allgemein als Dokument für das Verständnis des kreativen Geistes gelten. Denn vollendete Kunst zeigt sich nicht ausschließlich im fertigen Werk.

Motette „Exsultate, jubilate“ (KV 165; 1773)

Die virtuos angelegte Sopran-Solomotette ist ein frühes Meisterwerk des jungen Mozart, das unter seinen übrigen geistlichen Werken ohne Parallele blieb und den genialen Erfindungsgeist und die handwerkliche Perfektion des 17-jährigen Mozart bezeugt. Die Kompo-

sition entstand auf der dritten Italienreise, die Leopold Mozart 1772/73 mit seinem Sohn unternahm, und zwar in engem Zusammenhang mit dem Opernauftrag *Lucio Silla* (KV 135) für Mailand. Diese bedeutendste Opera seria Mozarts vor *Idomeneo* (KV 366) wurde am 26. Dezember 1772 im Teatro Ducale uraufgeführt und wies dem seinerzeit berühmten Kastraten Venanzio Rauzzini eine Hauptrolle zu. Für denselben Sänger schrieb Mozart dann die Solomotette (ohne Chor), die am 17. Januar 1773 in Mailand ihre Erstaufführung erlebte. Der lateinische Text eines unbekanntes Autors ist ein Loblied auf die Gottesmutter Maria: „Du, Krone der Jungfrauen, gib uns Frieden“ lautet der Anfang der letzten Strophe, auf die ein abschließendes „Alleluja“ folgt. Die Orchesterpartitur von KV 165 sieht eine ungewöhnlich reichhaltige Besetzung mit 2 Oboen, 2 Hörnern, 2 Violinen, 2 Violen, Violoncello, Bass und Orgel vor, die auf eine besondere Veranstaltung hinweist, über die freilich nichts näheres bekannt ist – vermutlich wurde die Motette jedoch unter dem Offertorium der Messe musiziert.

Wenige Jahre später nahm Mozart eine leichte Überarbeitung des Werkes vor, bei der die Oboen durch Flöten ersetzt und einige Textänderungen vorgenommen wurden, um das Stück für den Trinitatis-Sonntag geeignet zu machen. Die kompositorische Substanz blieb jedoch unverändert. Über die offenbar für Salzburg 1779/80 vorgesehene Aufführung sind keine Einzelheiten bekannt. Doch legt die Stimmenabschrift von der Hand Leopold Mozarts nahe, dass die Aufführung am Trinitatisfest, dem 30. Mai 1780, in der Salzburger Dreifaltigkeitskirche stattfand. Der anspruchsvolle Gesangspart dürfte von dem Sänger Francesco Ceccarelli, einem Freund der Familie Mozart, übernommen worden sein.

Mozarts Motette hat nichts gemein mit der traditionellen Gattung, die seit dem späten Mittelalter eine dominierende Rolle in der Kirchenmusik spielte. Einzig der lateinische Prosatext verbindet KV 165 mit der herkömmlichen Motette, doch dieser Begriff wird seit dem 18. Jahrhundert ebenfalls häufig für lateinische Kantaten verwendet. Der mehrgliedrigen Kantate entspricht denn auch der Aufbau des Werkes mit seinen vier geschlossenen Sätzen. Der erste Satz (*Allegro*) ist eine Arie in F-Dur, die vom gesamten Orchester be-

gleitet wird und in der Vokalpartie ausgedehnte Koloraturen bietet. Der zweite Satz besteht in einem kurzen, nach D-Dur modulierenden Rezitativ mit Continuo-Begleitung. Es folgt eine zweite, mehr verhaltene Arie (*Andante*) in A-Dur, in der die ausdrucksvolle Solopartie von einem differenzierten Streichersatz begleitet wird. Die Arie mündet in eine raffinierte Modulation, die *piano* zur Grundtonart F-Dur und damit zum abschließenden Satz führt. Dieser bietet auf die Lobesformel „Alleluja“ ein prächtiges Finale (*Allegro molto*), das den Charakter des Lobgesangs unterstreicht und mit seinen reichen und hochvirtuosen Gesangskoloraturen den Eingangssatz noch übersteigt.

© *Christoph Wolff* 2016

Das **Bach Collegium Japan** wurde 1990 von Masaaki Suzuki, seinem Musikalischen Leiter bis zum heutigen Tag, mit dem Ziel gegründet, japanische Hörer mit Aufführungen bedeutender Barockwerke auf historischen Instrumenten vertraut zu machen. Seit 1995 hat sich das BCJ durch seine Einspielungen der Kirchenkantaten J.S. Bachs einen exzellenten Ruf erworben – ein Aufnahmeprojekt, das 2013 mit dem Erscheinen der 55. und letzten Folge abgeschlossen wurde. Während dieser Zeit hat sich das BCJ auch in der internationalen Konzertszene einen vielgeachteten Namen gemacht, u. a. mit Auftritten in renommierten Konzertsälen wie der New Yorker Carnegie Hall und bei Festivals wie der Bachwoche Ansbach und dem Schleswig-Holstein Musik Festival sowie den BBC Proms in London. Neben den vielgelobten Kantatenaufnahmen hat das Ensemble eine Reihe großformatiger Chorwerke von Bach, Monteverdi (*Marienvesper*), Händel (*Messiah*) und, in jüngster Zeit, Mozart (Requiem) vorgelegt.

Seit der Gründung des Bach Collegium Japan hat sich **Masaaki Suzuki** als eine führende Autorität für die Werke von J.S. Bach etabliert, u. a. durch authentische Aufführungen voll expressivem Raffinement. Regelmäßig wird er von renommierten Alte-Musik-Ensembles wie dem Collegium Vocale Gent und dem Freiburger Barockorchester eingeladen, aber

auch von modernen Orchestern, mit denen er u. a. Werke von Britten, Haydn, Mendelssohn, Mozart und Strawinsky aufführt. Für seine beeindruckende Diskographie bei BIS hat Suzuki begeisterte Kritiken erhalten: „Nur eine Eisenstange könnte seiner Frische, Ernsthaftigkeit und geistigen Kraft ungerührt widerstehen“ (*The Times*, GB). Masaaki Suzuki verbindet seine Karriere als Dirigent mit der Tätigkeit als Organist und Cembalist. Geboren in Kōbe, absolvierte er die Tokyo National University of Fine Arts and Music, um dann am Sweelinck-Konservatorium in Amsterdam bei Ton Koopman und Piet Kee zu studieren. Er wurde mit dem Bundesverdienstkreuz der Bundesrepublik Deutschland und mit der Bach-Medaille der Stadt Leipzig (2012) ausgezeichnet.

Gleichermaßen zu Hause auf der Konzert- wie auf der Opernbühne, genießt **Carolyn Sampson** weltweit bedeutende Erfolge. Zu ihren Opernrollen gehören Semele (Händel), Pamina (*Die Zauberflöte*) und Anne Truelove (*The Rake's Progress*). Sie arbeitet mit Dirigenten wie Ivor Bolton, Harry Bicket, Riccardo Chailly, Sir Mark Elder und Philippe Herreweghe zusammen und tritt mit Orchestern wie dem English Concert, dem Hallé Orchestra, dem Royal Concertgebouw Orkest, dem Freiburger Barockorchester, dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks und dem Philadelphia Orchestra auf. Die vollendete Liedinterpretin gastiert regelmäßig in der Wigmore Hall und gab 2013 ihr Debüt in der Carnegie Hall (Weill Recital Hall). Mit dem Bach Collegium Japan hat sie als Solistin bei einer Reihe von Aufnahmen für BIS mitgewirkt; ebenfalls bei BIS hat sie zwei Lieder-Alben mit dem Pianisten Joseph Middleton vorgelegt.

www.carolynsampson.com

Die Mezzosopranistin **Olivia Vermeulen** hat sich auf bedeutenden internationalen Bühnen als vielseitige Solistin etabliert. Regelmäßig ist sie bei renommierten Festivals zu Gast und arbeitet mit Dirigenten wie Philippe Herreweghe, Helmuth Rilling, Iván Fischer, Peter Eötvös, Marek Janowski, Andrea Marcon, Reinhard Goebel, Michael Schönwandt, Andreas

Spring, Konrad Junghänel und Lothar Zagrosek zusammen. Zu den Highlights aus jüngerer Zeit gehören Debüts an der Staatsoper Berlin unter der Leitung von René Jacobs und beim London Symphony Orchestra unter Daniel Harding. Die Gesangskunst der niederländischen Mezzosopranistin dokumentieren zahlreiche Sendungen und CD-Aufnahmen.

www.oliviavermeulen.com

Der Tenor **Makoto Sakurada** graduierte als M.A. an der Tokyo University of the Arts und studierte außerdem in Italien bei Gianni Fabbrini, William Matteuzzi und Gloria Banditelli. Regelmäßig arbeitet er bei Einspielungen und Konzerten mit dem Bach Collegium Japan zusammen. Als Oratoriensänger ist er mit Musikern wie Jordi Savall, Philippe Herreweghe und Sigiswald Kuijken sowie mit Ensembles wie Europa Galante, La Venexiana und Il Giardino Armonico aufgetreten; darüber hinaus gestaltet er regelmäßig Opernrollen. Im Jahr 2002 wurde er mit dem 2. Preis beim Bruges International Early Music-Wettbewerb ausgezeichnet.

Der deutsche Bariton **Christian Immler** studierte bei Rudolf Piernay und gewann 2001 den Internationalen Nadia et Lili Boulanger-Wettbewerb. Er hat mit Dirigenten wie Marc Minkowski, Ivor Bolton, Philippe Herreweghe, William Christie, Daniel Harding und Nikolaus Harnoncourt zusammengearbeitet und in renommierten Konzertsälen wie dem Concertgebouw Amsterdam und der Wigmore Hall sowie bei bedeutenden Festivals wie den Salzburger Festspielen und den BBC Proms gesungen. Als Opernsänger ist er in jüngerer Zeit am Grand Théâtre de Genève und der Opéra-Comique in Paris aufgetreten; für seine Aufnahmen hat er den Beifall der Kritik erhalten. Christian Immler ist Professor für Gesang am Conservatoire de Lausanne.

www.christianimmler.com

La musique sacrée occupa une place prépondérante au sein de la production de Mozart à l'époque où il fut nommé en 1769, à l'âge de treize ans, au poste de premier violon à l'orchestre du prince-archevêque de Salzbourg et encore à partir de 1779 alors qu'il était organiste-titulaire de la cathédrale. En près de douze ans, il produisit plus d'une dizaine de messes en plus de celle, sa première, qu'il avait composée dès 1768 à Vienne, la Messe en ut mineur K. 139 dite « Waisenhaus ». À ce corpus, s'ajoutent de nombreuses litanies, des vêpres et des psaumes de vêpres ainsi qu'un grand nombre de pièces religieuses de plus petite dimension. La Messe en ut majeur K. 220 et le motet de concert *Exsultate, jubilate* K. 165 sont des œuvres tout à fait représentatives de sa production salzbourgeoise.

Après que Mozart se soit installé à Vienne en 1781 en tant que musicien indépendant, la musique sacrée cessa de jouer un rôle faisant de la grande Messe en ut mineur inachevée K. 427 composée en 1783 une œuvre d'exception. C'est également le cas du Requiem K. 626, également inachevé, fruit d'une commande qui date de la dernière année du compositeur bien que Mozart avait été nommé *kapellmeister* de la Cathédrale Saint-Étienne de Vienne en mai 1791. S'il n'était décédé plus tard la même année, on peut présumer que de nombreuses œuvres religieuses auraient vu le jour.

Messe en ut mineur (K. 427 ; 1782–1783)

On ne sait à quelle occasion la Messe en ut mineur K. 427 fut composée. On croit cependant que le compositeur l'a écrite, en partie du moins, dans le sens d'une messe votive, donc pour une circonstance bien précise. Le projet de mariage de Mozart prévu pour 1782 auquel son père Leopold marqua son opposition par de vives critiques appartient à ce contexte ainsi que son projet de voyage de Vienne vers Salzbourg, sa ville natale en compagnie de sa femme Constanze. Dans une lettre à son père datée du 4 janvier 1783, il écrivit :

«au point de vue moral, [la messe] est justifiée; – et c’est non sans raison que cela [la composition de la messe] m’est tombé sous la plume – j’ai vraiment fait cette promesse dans mon cœur, et j’espère véritablement la tenir. – Lorsque j’ai fait ce serment, ma femme était encore célibataire – mais comme j’étais fermement résolu à l’épouser dès qu’elle serait guérie, il m’était facile de faire cette promesse – mais le temps et les circonstances ont empêché notre voyage comme vous le savez; – comme preuve de la sincérité de mon serment, j’ai ici la partition d’une Messe à moitié complétée, qui attend d’être portée à son terme.»

Cet engagement particulièrement personnel a contribué aux dimensions inhabituelles de la messe prévue. La fréquentation des œuvres de Haendel et de Bach, au grand plaisir entre autres de sa femme, dans le cadre des matinées dominicales chez le baron van Swieten y contribua également. Si la messe avait été complétée dans les mêmes proportions que celles des mouvements achevés, l’œuvre serait allée bien au-delà du cadre traditionnel liturgique d’une messe. A cet égard, la Messe K. 427 se situe au même niveau que la Messe en si mineur de Bach ou la *Missa solemnis* de Beethoven. L’effectif nécessaire à l’exécution de cette œuvre excède de beaucoup, en ce qui concerne les cuivres, ce que Mozart avait jusqu’alors requis pour sa musique sacrée: en plus du chœur habituel à quatre voix (incluant quatre solistes), on retrouve deux trompettes, deux cors, trois trombones, une flûte, deux hautbois, deux bassons, les cordes, les timbales et un orgue.

On ne sait quel était l’état d’avancement de la messe lorsque le jeune couple Mozart entreprit à l’été 1783 le voyage vers Salzbourg.¹ Il est probable qu’en plus des sections complètes du *Kyrie* et du *Gloria* (incluant probablement le *Sanctus*), deux mouvements du *Credo* (*Credo in unum Deum* et *Et incarnatus est*) avaient également été complétés. On ne peut déterminer si le travail sur la partition se poursuivit à Salzbourg mais on sait en revanche qu’une exécution partielle de l’œuvre eut lieu dans la ville natale de Mozart. Sa sœur Nannerl rapporte dans son journal intime, le 23 octobre 1783: «répétition de la

¹ Voir les détails contenus dans l’édition en fac-similé de la partition autographe avec supplément, éditée par Karl-Heinz Köhler (Leipzig 1982) ainsi que dans la *Neue Mozart-Ausgabe*, éditée par Monika Holl, NMA I/a:5 (1983).

messe de mon frère dans laquelle ma belle-sœur chante les solos ». Quelques jours plus tard, elle écrit « à la messe à Saint-Pierre la messe de mon frère a été jouée. Toute la musique de la cour y assistait. » On sait donc que le 26 octobre 1783, à l'église de l'abbaye bénédictine Saint-Pierre à Salzbourg, la Messe de Mozart fut exécutée et, selon toute vraisemblance, en tant que messe de type « Kyrie-Gloria », c'est-à-dire sans la section débutant par le *Credo*, ce qui, en Allemagne, était alors une pratique courante.

Quelques parties transcrites par un copiste de Salzbourg en plus de modifications de la main de Mozart qui nous sont parvenues constituent un témoignage de l'exécution de la Messe « Kyrie-Gloria » avec le *Sanctus* joué à la communion. Il semble que l'exécution par l'orchestre au complet de la cour sous la direction de Mozart fut contestée. La partie de soprano, particulièrement importante dans les sections du *Laudamus te*, du *Domine Deus* et du *Quoniam* a été tenue par Constanze Mozart qui put ainsi se faire connaître à Salzbourg.

La partition, telle que Mozart l'a laissée et qui a été conservée telle quelle, se compose des sections suivantes :

Kyrie (complet) : *Kyrie – Christe – Kyrie* (chœur avec solo de soprano)

Gloria (complet) : *Gloria in excelsis Deo* (chœur) ; *Laudamus te* (solo de soprano) ; *Gratias agimus tibi* (chœur) ; *Domine Deus* (solo de soprano I, II) ; *Qui tollis peccata mundi* (double chœur) ; *Quoniam tu solus sanctus* (solos de soprano I, II et de ténor) ; *Jesu Christe* (chœur) ; *Cum Sancto Spiritu* (chœur)

Credo (incomplet) : *Credo in unum Deum* (fragment – chœur à cinq voix : cent-seize mesures) ; *Et incarnatus est* (fragment – solo de soprano : cent-dix-neuf mesures) ; *Crucifixus* jusqu'à *Et expecto resurrectionem* (manquant)

Sanctus (presque complet) : *Sanctus – Hosanna* (double chœur) ; *Benedictus* (solos de soprano, alto, ténor et basse)

Agnus Dei (manquant)

Ce qui surprend avant tout au sein de la conception générale est la succession des tonalités de fa majeur, la mineur, ré mineur, sol mineur et mi mineur dans une œuvre dont la

tonalité de base est do mineur / do majeur, un moyen par lequel Mozart parvient à accroître la tension dramatique qui va dans le sens du « niveau émotionnel le plus élevé de la musique sacrée », une expression que Georg Nikolaus Nissen, second mari de Constanze et biographe de Mozart, avait utilisée pour référer à l'idéal du compositeur. Les nombreux changements d'effectifs, du simple solo (dans lequel la soprano est particulièrement exposée) jusqu'au quadruple solo, et du chœur à quatre et cinq voix jusqu'au double chœur de huit voix contribuent à cette quête. De la même manière, on retrouve aussi un univers formel dont la palette s'étend de la mélodie accompagnée jusqu'à la fugue complexe dans lequel, toujours dans le sens d'un style musical « émotionnel », prédomine une tendance vers la polyphonie et le contrepoint.

Les sections qui nous sont parvenues à l'état de fragments sont assez développées pour que l'on puisse en percevoir la substance musicale. Un achèvement ultérieur serait donc, en théorie, possible. Ainsi, dans le *Credo*, l'écriture de la partie du chœur est complète alors que les parties instrumentales sont en majeure partie terminées. Dans l'*Et incarnatus est*, la partie virtuose de soprano est également entièrement complétée (incluant tous les ornements et même la cadence vers la fin). Les indications données par la partie instrumentale sont également assez détaillées pour que les intentions de Mozart apparaissent clairement. Les mouvements qui manquent entièrement se limitent à la seconde moitié du *Credo* ainsi qu'à l'*Agnus Dei* au complet.

Cet enregistrement se base sur les sections laissées incomplètes par Mozart dans l'arrangement de Franz Beyer. Celui-ci, d'une main experte, a complété avec soin les parties manquantes du *Credo* et de l'*Et incarnatus est*. Beyer a ainsi également pu compléter le *Sanctus*, le *Benedictus* et l'*Hosanna* grâce aux indications originales de Mozart.

Nous ne savons pour quelles raisons Mozart a interrompu son travail sur la Messe K. 427. Il avait réalisé sa promesse de 1782 en la complétant sous la forme d'une messe de type « Kyrie-Gloria » avec un *Sanctus* et en l'exécutant dans le cadre d'une exécution représentative à Salzbourg le 26 octobre 1783. Mozart reprendra les sections du *Kyrie* et

du *Gloria* avec un nouveau texte en italien mais sans en modifier la substance musicale pour sa cantate religieuse *Davidde penitente* K. 469 qui sera exécutée les 13 et 15 mars 1785 dans le cadre de deux concerts-bénéfice au Burgtheater de Vienne au profit du fonds de pension des veuves de musiciens.

Avec cette œuvre inachevée, nous faisons face au même dilemme qu'avec le Requiem et plusieurs autres œuvres inachevées de Mozart : celles-ci ne sont exécutables qu'après une intervention de l'extérieur. D'autre part, une œuvre comme la Messe en ut mineur mérite justement une réalisation sonore, notamment dans la perspective que Mozart avait lui-même en grande partie déterminée mais également dans le cas des mouvements inachevés comme le précieux *Et incarnatus est*. Toutefois, même sans être complétées, les pièces à l'état de fragments sont bien davantage qu'un simple supplément musical et esthétique. Grâce à ces derniers, nous avons souvent un aperçu de ce que l'œuvre complétée dissimule : nous sommes ainsi en présence d'idées musicales isolées et d'éléments constitutifs de la substance thématique dont la mise en contexte permet de découvrir l'échafaudage du processus de pensée musicale, ce processus qui justement donne la force vitale à la composition achevée. Les œuvres à l'état de fragments constituent chez Mozart une source essentielle d'informations. La grande Messe en ut mineur inachevée est le document le plus important chez Mozart qui témoigne de son entrée consciente dans le « niveau émotionnel le plus élevé de la musique sacrée ». Cette messe peut de plus être considérée, dans un sens plus général, comme un document permettant la compréhension d'un esprit créateur. L'art accompli ne se retrouve pas que dans les œuvres achevées.

Motet « Exsultate, Jubilate » (K. 165 ; 1773)

Ce motet hautement virtuose pour soprano solo est un chef-d'œuvre précoce du jeune Mozart sans égal parmi ses autres œuvres sacrées. Il témoigne de la géniale inventivité et de la perfection technique du compositeur alors âgé de dix-sept ans. L'œuvre fut composée lors du troisième voyage en Italie que Leopold Mozart et son fils entreprirent en 1772–1773

suite à la commande de l'opéra *Lucio Silla* K. 135 pour Milan. L'opéra seria le plus important de Mozart avant *Idomeneo* fut créé le 26 décembre 1772 au Teatro Ducale et présentait le célèbre castrat Venanzio Rauzzini dans l'un des rôles principaux. Mozart composa le motet (sans chœur) qui allait être créé lui aussi à Milan le 17 janvier 1773 pour le même chanteur. Le texte latin dont on ne connaît l'auteur est un hymne à la Vierge Marie : « Ô toi, couronne des vierges, donne-nous la paix ! » entend-on au début de la dernière strophe suivi de l'« Alléluia » conclusif. L'effectif orchestral du motet, particulièrement riche et qui inclut les hautbois et les cors par deux, une section de cordes et l'orgue indique que l'œuvre fut composée pour une occasion précise mais aucun détail ne nous est parvenu. Il est cependant probable que le motet fut joué au moment de l'offertoire au cœur de la messe.

Quelques années plus tard, Mozart procéda à une légère révision de l'œuvre : il remplaça les hautbois par deux flûtes et apporta quelques modifications au texte afin de l'adapter pour une exécution le dimanche de la Trinité. La substance musicale n'a cependant pas été modifiée. Nous ne possédons pas de détails entourant l'exécution qui avait été prévue pour l'année liturgique 1779–80 à Salzbourg. Cependant, un exemplaire de la partition du chœur de la main de Leopold Mozart permet de croire qu'une exécution eut lieu le 30 mai 1780, dimanche de la Trinité, à l'église de la Trinité à Salzbourg. Le chanteur Francesco Caccarelli, un ami de la famille Mozart, a probablement tenu l'exigeante partie de soliste.

L'œuvre de Mozart n'a rien en commun avec le genre traditionnel du motet qui depuis la fin du Moyen Âge jouait un rôle dominant au sein de la musique sacrée. Seul le texte en latin permet de relier cette œuvre au motet classique, mais ce terme était également fréquemment utilisé depuis le dix-huitième siècle pour les cantates en latin. Le terme polysémique de « cantate » correspondrait en fait davantage à la structure de cette œuvre avec ses quatre mouvements fermés. Le premier mouvement (*Allegro*) est une aria en fa majeur accompagnée par l'orchestre entier dans laquelle la partie vocale présente de longues coloratures. Le second mouvement est un court récitatif qui module vers la tonalité de ré majeur accompagné par le continuo. Une seconde aria, plus retenue (*Andante*) en la majeur, vient

ensuite et la ligne vocale expressive est accompagnée avec raffinement par les cordes. L'aria passe à une modulation subtile qui nous ramène dans la nuance *piano* vers la tonalité de départ de fa majeur et au mouvement conclusif. La formule de louange « Alléluia » se voit attribuée un magnifique finale (*Allegro molto*) qui souligne le caractère de louange et qui, avec ses coloratures riches et hautement virtuoses parvient à dépasser le premier mouvement.

© *Christoph Wolff 2016*

Le **Bach Collegium Japan** a été fondé en 1990 par Masaaki Suzuki qui, en 2016, en était toujours le directeur musical. L'ensemble a pour but d'introduire le public japonais aux interprétations sur instruments anciens des grandes œuvres de la période baroque. Depuis 1995, le BCJ s'est mérité une réputation enviable grâce à ses enregistrements des cantates religieuses de Bach, un projet qui s'est conclu à la parution du cinquantième-cinquième et dernier volume en 2013. Le BCJ s'est également imposé au cours de cette période sur la scène musicale internationale avec notamment des prestations dans des cadres aussi prestigieux que le Carnegie Hall à New York, les Bachwoche d'Ansbach et le Festival de Schleswig-Holstein en Allemagne ainsi qu'aux Proms de la BBC à Londres. En plus des cantates de Bach qui ont été chaleureusement reçues, l'ensemble a enregistré de nombreuses œuvres vocales importantes qui incluent les autres œuvres chorales de Bach ainsi celles que de Monteverdi (*Vêpres*), de Händel (*Messie*) et, plus récemment, de Mozart (Requiem).

Depuis la fondation du Bach Collegium Japan, **Masaaki Suzuki** s'est imposé en tant qu'autorité des œuvres de Bach et s'est mérité une réputation exceptionnelle grâce à l'authenticité de ses interprétations et à leur raffinement expressif. Il est aujourd'hui régulièrement invité à travailler avec des ensembles sur instruments anciens renommés tels que le

Collegium Vocale de Gand et le Freiburger Barockorchester ainsi qu'avec des orchestres jouant sur instruments modernes dans un répertoire qui inclut des compositeurs aussi variés que Britten, Haydn, Mendelssohn, Mozart et Stravinsky. L'importante discographie de Suzuki chez BIS a été chaleureusement accueillie par la critique. *The Times* écrit : « il faudrait être une barre de fer pour ne pas être ému par sa clarté, sa sobriété et sa vigueur spirituelle ». En plus de sa carrière de chef, Masaaki Suzuki est également organiste et claveciniste. Né à Kobe, il est diplômé de l'Université nationale des beaux-arts et de la musique de Tokyo et a poursuivi ses études au Conservatoire Sweelinck d'Amsterdam auprès de Ton Koopman et de Piet Kee. Il a reçu la Croix de l'Ordre du Mérite de la République fédérale d'Allemagne ainsi que la Médaille Bach en 2012 de la ville de Leipzig.

Autant à l'aise au concert que sur les scènes des maisons d'opéra, **Carolyn Sampson** a remporté du succès à travers le monde. Parmi les rôles qu'elle a tenus, mentionnons Semele (de Händel), Pamina (*La flûte enchantée* de Mozart) et Anne Truelove (*The Rake's Progress* de Stravinsky). Elle a travaillé avec des chefs tels Ivor Bolton, Harry Bicket, Riccardo Chailly, Sir Mark Elder et Philippe Herreweghe et des orchestres incluant l'English Concert, le Hallé Orchestra, l'Orchestre royal du Concertgebouw, le Freiburger Barockorchester, l'Orchestre symphonique de la radio bavaroise et l'Orchestre de Philadelphie. Récitaliste recherchée, Carolyn Sampson se produit régulièrement au Wigmore Hall de Londres et a fait ses débuts au Carnegie Hall (Weill Hall) de New York en 2013. Régulièrement invitée en tant que soliste avec le Bach Collegium Japan, elle a participé à de nombreux enregistrements de l'ensemble publiés chez BIS. Sampson a également enregistré deux récitals avec le pianiste Joseph Middleton pour ce label.

www.carolynsampson.com

La mezzo-soprano **Olivia Vermeulen** s'est imposée en tant que soliste polyvalente sur la scène internationale. Elle se produit régulièrement dans le cadre des festivals les plus pres-

tigieux en compagnie de chefs tels Philippe Herreweghe, Helmuth Rilling, Iván Fischer, Peter Eötvös, Marek Janowski, Andrea Marcon, Reinhard Goebel, Michael Schønwandt, Andreas Sperring, Konrad Junghänel et Lothar Zagrosek. Parmi les récents points culminants de sa carrière, mentionnons ses débuts au Staatsoper Unter der Linden de Berlin sous la direction de René Jacobs et avec l'Orchestre symphonique de Londres sous la direction de Daniel Harding. On a pu apprécier l'art de cette mezzo-soprano néerlandaise grâce à de nombreuses retransmissions radiophoniques et de nombreux cd.

www.oliviavermeulen.com

Le ténor **Makoto Sakurada** a obtenu un diplôme de maîtrise de l'Université des arts de Tokyo et a également étudié en Italie avec Gianni Fabbrini, William Matteuzzi et Gloria Banditelli. Il se produit régulièrement, tant au disque qu'au concert, avec le Bach Collegium Japan. Actif en tant que soliste dans le répertoire des oratorios, il a également collaboré avec des chefs tels Jordi Savall, Philippe Herreweghe et Sigiswald Kuijken et des ensembles comme Europa Galante, La Venexiana et Il Giardino Armonico. Il a remporté le second prix au Concours International de musique ancienne de Bruges en 2002 et se produit de plus régulièrement à l'opéra.

Le baryton allemand **Christian Immler** a étudié avec Rudolf Piernay et a remporté en 2001 le Concours International Nadia et Lili Boulanger. Il travaille avec des chefs tels Marc Minkowski, Ivor Bolton, Philippe Herreweghe, William Christie, Daniel Harding et Nikolaus Harnoncourt dans des salles et des festivals aussi prestigieux que le Concertgebouw d'Amsterdam, le Wigmore Hall de Londres, le Festival de Salzbourg et les Proms de la BBC. À l'opéra, il s'est récemment produit au Grand Théâtre de Genève et à l'Opéra-Comique de Paris tandis que ses enregistrements lui ont valu des critiques élogieuses. En 2016, Christian Immler était professeur de chant au Conservatoire de Lausanne.

www.christianimmler.com

MASS IN C MINOR, K 427

KYRIE

1 Kyrie eleison (Choir; Soprano I)

Kyrie eleison.
Christe eleison.
Kyrie eleison.

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

GLORIA

2 Gloria in excelsis Deo (Choir)

Gloria in excelsis Deo.
Et in terra pax hominibus bonae voluntatis.

Glory be to God on high,
And on earth peace, good will towards men.

3 Laudamus te (Soprano I)

Laudamus te, benedicimus te.
Adoramus te, glorificamus te.

We praise thee, we bless thee.
We worship thee, we glorify thee.

4 Gratias agimus tibi (Choir)

Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.

We give thanks to thee for thy great glory.

5 Domine Deus (Soprano I & II)

Domine Deus, Rex coelestis,
Deus Pater omnipotens.
Domine Fili unigenite, Jesu Christe.
Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.

O Lord God, heavenly King,
God the Father Almighty.
O Lord, the only-begotten Son, Jesus Christ;
O Lord God, Lamb of God, Son of the Father.

6 Qui tollis peccata mundi (Double Choir)

Qui tollis peccata mundi, miserere nobis.
Qui tollis peccata mundi,
suscipe deprecationem nostram.
Qui sedes ad dexteram Patris,
miserere nobis.

That takest away the sins of the world, have mercy upon us.
Thou that takest away the sins of the world,
Receive our prayer.
Thou that sittest at the right hand of God the Father,
have mercy upon us.

7 Quoniam tu solus sanctus (Soprano I & II, Tenor)

Quoniam tu solus sanctus,
Tu solus Dominus.
Tu solus Altissimus.

For thou only art holy;
Thou only art the Lord;
Thou only art most high.

8 Jesu Christe (Choir)

Jesu Christe.

Jesus Christ.

9 Cum Sancto Spiritu (Choir)

Cum Sancto Spiritu, in gloria Dei Patris.
Amen.

With the Holy Ghost, in the glory of God the Father.
Amen.

CREDO

10 Credo in unum Deum (Choir)

Credo in unum Deum,
Patrem omnipotentem, factorem coeli et terrae,
Visibilem omnium et invisibilem,
Credo in unum Dominum Jesum Christum,
Filium Dei unigenitum.
Et ex Patre natum ante omnia saecula.
Deum de Deo, lumen de lumine,
Deum verum de Deo vero.
Genitum, non factum, consubstantialem Patri,
per quem omnia facta sunt.
Qui propter nos homines, et propter nostram
salutem descendit de caelis.

I believe in one God,
The Father almighty, Maker of heaven and earth,
And of all things visible and invisible,
And in one Lord, Jesus Christ,
Only begotten Son of God,
Begotten of his Father before all worlds.
God of God, light of light,
Very God of very God.
Begotten, not made, being of one substance with the Father,
By whom all things were made.
Who for us men and for our salvation
Came down from heaven.

11 Et incarnatus est (Soprano I)

Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria virgine:
Et homo factus est.

And was incarnate by the Holy Ghost of the Virgin Mary:
And was made man.

SANCTUS

12 Sanctus – Hosanna (Double Choir)

Sanctus, Sanctus, Sanctus,
Dominus Deus sabaoth.
Pleni sunt coeli et terra gloria tua.
Hosanna in excelsis.

Holy, holy, holy,
Lord God of Hosts.
Heaven and earth are full of your glory.
Hosanna in the highest.

13 Benedictus – Hosanna (Soprano I & II, Tenor, Bass – Double choir)

Benedictus qui venit in nomine Domini.
Hosanna in excelsis.

Blessed is he who comes in the name of the Lord.
Hosanna in the highest.

EXSULTATE, JUBILATE, K 165

14 I. Exsultate, jubilate

Exsultate, jubilate,
o vos animae beatæ,
exsultate, jubilate,
dulcia cantica canendo;
cantui vestro respondendo
psallant æthera cum me.

I. Rejoice, resound with joy

Rejoice, resound with joy,
O blessed souls,
Rejoice, resound with joy,
Singing sweet songs.
In answer to your song,
May the heavens ring forth with me.

15 II. Fulget amica dies

Fulget amica dies,
jam fugere et nubila et procellæ;
exortus est justis inexpectata quies.
Undique obscura regnabat nox,
surgite tandem læti qui timuistis adhuc,
et jucundi auroræ fortunatæ
frondes dextera plena et lilia date.

II. The kindly day shines forth

The kindly day shines forth,
Now fled both clouds and storms;
For the just an unexpected calm arose,
Where once dark night unbroken reigned.
Arise, happy at last, you who lived before in fear;
And joyful at this lucky dawn
Lay garlands and lilies with the full right hand.

16 III. Tu virginum corona

Tu virginum corona,
tu nobis pacem dona,
tu consolare affectus,
unde suspirat cor.

17 IV. Alleluja

Alleluja.

18 I. Exsultate, jubilate (Version with flutes)

Exsultate, jubilate,
o vos animae beatæ,
exsultate, jubilate,
Summa Trinitas revelatur
et ubique adoratur,
date gloriam, date illi gloriam.
Summa Trias adoratur,
date illi gloriam.

III. And thou, O crown of virgins

And thou, O crown of virgins,
Grant us peace,
Console the feelings
That cause our hearts to sigh.

IV. Alleluia

Alleluia.

Translation: John Skinner

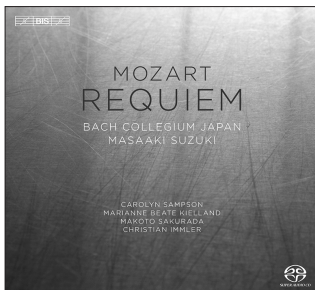
I. Rejoice, resound with joy

Rejoice, resound with joy,
O blessed souls,
Rejoice, resound with joy,
The Great Trinity is revealed
And is everywhere adored;
Give glory, give it glory.
The Great Trinity is adored,
Give it glory.



SAITAMA ARTS THEATER, CONCERT HALL

MORE MOZART FROM BACH COLLEGIUM JAPAN



REQUIEM, K 626

completed and edited by Masato Suzuki, based on Mozart's autograph
with additions by J. Eybler and F. X. Süßmayr

VESPERAE SOLENNES DE CONFESSORE, K 339

BACH COLLEGIUM JAPAN / MASAAKI SUZUKI

CAROLYN SAMPSON *soprano* · MARIANNE BEATE KIELLAND *mezzo-soprano*

MAKOTO SAKURADA *tenor* · CHRISTIAN IMMLER *baritone*

BIS-2091 SACD

„Empfehlung“ *Klassik-Heute.de* · Opus d'Or *OpusHD.net*

„ein hervorragendes Solistenquartett... einer rundum geglückten und beglückenden Produktion.“ *Klassik-Heute.de*

‘Taking its place as one of the finest period-instruments accounts, Suzuki’s is
a vital, engaging and atmospheric reading.’ *International Record Review*

‘The performance is notable for its super-clean orchestral edges and refinement.’ *BBC Music Magazine*

«Voici, en définitive, une version de référence du Requiem de Mozart
sur support SACD, dans une prise de son superlative.» *OpusHD.net*

‘Stunning performance... the Requiem seems to have shed a lot of historical baggage.’ *AllMusic.com*

‘Suzuki’s performances of this devotional music are consistently engaging as drama.’ *Opera News*

This and other recordings from BIS are also available as high-quality downloads from eClassical.com

The music on this Hybrid SACD can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

Special thanks to the Saitama Arts Foundation

<http://bachcollegiumjapan.org/>

RECORDING DATA

Recording: November 2015 at the Saitama Arts Theater, Concert Hall, Japan
Producer: Hans Kipfer (Take5 Music Production)
Sound engineer: Jens Braun (Take5 Music Production)
Tuning: Akimi Hayashi

Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.
Original format: 24-bit / 96 kHz

Post-production: Editing and mixing: Hans Kipfer

Executive producer: Robert Suff

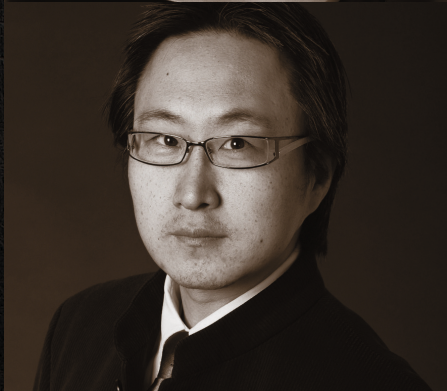
BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover texts: © Christoph Wolff 2016
Translations: Andrew Barnett (English); Jean-Pascal Vachon (French)
Background images: Iron textures. bgfons.com
Cover design: David Kornfeld
Additional images: photos of Carolyn Sampson, Christian Immler and Masaaki Suzuki © Marco Borggreve;
photo of Olivia Vermeulen © Felix Broede; photo of Makoto Sakurada © Ribaltaluce Studio
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30
info@bis.se www.bis.se

BIS-2171 © & © 2016, BIS Records AB, Åkersberga.



CAROLYN SAMPSON | OLIVIA VERMEULEN
MAKOTO SAKURADA | CHRISTIAN IMMLER