



MOZART

Requiem

Wolfgang Amadeus Mozart

1756-1791

Requiem en Ré mineur, KV 626 (1791)

Complété par Joseph Leopold Edler von Eybler (1765-1846)
et Franz Xaver Süßmayr (1766-1803)

- | | | |
|----|--|------|
| 1. | I. Introitus
Requiem æternam (Adagio)
<i>soprano solo & chœur</i> | 4'06 |
| 2. | II. Kyrie
Allegro – Adagio
<i>chœur</i> | 2'26 |
| 3. | III. Sequentia
1. Dies iræ (Allegro assai)
<i>chœur</i> | 1'50 |

- | | | |
|-----|---|------|
| 4. | 2. Tuba mirum (Andante)
<i>quatuor solo</i> | 3'07 |
| 5. | 3. Rex tremendæ
<i>chœur</i> | 1'47 |
| 6. | 4. Recordare
<i>quatuor solo</i> | 5'07 |
| 7. | 5. Confutatis (Andante)
<i>chœur</i> | 2'22 |
| 8. | 6. Lacrimosa (Larghetto)
<i>chœur</i> | 2'59 |
| | IV. Offertorium | |
| 9. | 1. Domine Jesu Christe (Andante con moto)
<i>quatuor solo & chœur</i>
Quam olim Abrahæ [Andante con moto]
<i>chœur</i> | 3'13 |
| 10. | 2. Hostias (Andante)
<i>chœur</i>
Quam olim Abrahæ (Andante con moto)
<i>chœur</i> | 3'14 |

- | | | |
|-----|--|------|
| 11. | V. Sanctus
Sanctus (Adagio) – Osanna (Allegro)
<i>chœur</i> | 1'22 |
| 12. | VI. Benedictus
Benedictus (Andante)
<i>quatuor solo</i>
Osanna (Allegro)
<i>chœur</i> | 4'32 |
| 13. | VII. Agnus Dei
Agnus Dei
<i>chœur</i> | 3'32 |
| 14. | VIII. Communio
Lux æterna, [Adagio]
<i>soprano solo & chœur</i>
Cum sanctis tuis in æternum (Allegro – Adagio)
<i>chœur</i> | 5'14 |

Enregistrement réalisé du 11 au 13 mai 2022
à la Collégiale du Château de Cardona (Catalogne) par Manuel Mohino

Montage, Mixage et Mastering SACD : Manuel Mohino
ARS ALTIS

L'Académie Mozart-*Requiem*

Académies Professionnelles de 2021-2202

La 1e Académie vocale et instrumentale a eu lieu
du 29 novembre au 1 décembre 2021 à Terrassa (Catalogne),
les 2 et 3 décembre 2021 à Saline Royale d'Arc-et-Senans et le 4 décembre 2021 à Dôle.

La 2e Académie et l'Enregistrement ont eu lieu
du 11 au 13 mai 2022 à la Collégiale de Cardona (Catalogne).

Les Concerts 2021-2023

Cette version du *Requiem* a été donnée en différents concerts :

En décembre 2021

Le 4 à Dôle (Commanderie) et le 6 à Lyon (Auditorium, Grande Salle).

En mai 2022

Le 9 à Paris (Philharmonie, Grand Salle Pierre Boulez),
le 10 à Barcelone (L'Auditori, Sala Pau Casals)
et le 15 à Frankfurt (Alte Oper Frankfurt, Große Saal).

En janvier 2023

Le 22 à Girona (Auditori, Sala Montsalvatge)
et le 31 à Salzburg (Salzburg Mozarteum Foundation, Großer Saal).

La Fundació Centre Internacional de Música Antiga (Barcelone)
a le soutien financier du Département de la Culture de la Generalitat de Catalunya,
de l'Institut Ramon Llull et de la Diputació de Barcelone.



Generalitat de Catalunya
**Departament
de Cultura**



**institut
ramon llull**
Llengua i cultura catalanes

Projet cofinancé par l'Union européenne (YOCPA).



Avec le soutien financier de la Direction Régionale des Affaires Culturelles Occitanie
et de la Saline Royale d'Arc-et-Senans (Doubs).



Coordinateur technique de l'enregistrement : Toni Figueras
Coordination académies et concerts Le Concert des Nations : Raimon Casinos et Berta Coromina

Réalisation éditoriale : Agnès Prunès / Design : Eduardo Gómez Scarantino
© Alia Vox 2023

Au recto : Portrait de W.A. Mozart pendant la composition du Requiem, 1854.
William James Grant (1829-1866). Salzburger Museum Carolino Augusteum.
© Album / DEA / A. Dagli Orti

Portrait de W. A. Mozart. Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751-1829).
© Album / akg-images

INTERPRÈTES

SOLISTES

Rachel Redmond *soprano*
 Marianne Beate Kielland *mezzo-soprano*
 Mingjie Lei *ténor*
 Manuel Walser *baryton*

LA CAPELLA NACIONAL DE CATALUNYA

Sopranos
 Jeanne Lefort, Rocío de Frutos,
 Irene Mas, Anaïs Oliveras, Anna Piroli

Mezzo-sopranos - Contraltos
 Eulàlia Fantova, Maria Chiara Gallo, Mariona Llobera,
 Lara Morger, Beatriz Oleaga

Ténors
 Gerson Coelho, Oriol Guimerà, David Hernández,
 Ferran Mitjans, Carlos Monteiro

Barytons - Basses
 Ferran Albrich, Javier Jiménez-Cuevas, Oriol Mallart,
 Francesc Ortega, Marco Scavazza

Lluís Vilamajó *préparation de l'ensemble vocal*
 Luca Guglielmi *répétiteur*

LE CONCERT DES NATIONS

Manfredo Kraemer *premier violon*

Mauro Lopes, Guadalupe Del Moral,
 Elisabet Bataller *premiers violons*
 David Plantier, Alba Roca, Santi Aubert,
 Ignacio Ramal *seconds violons*
 David Glidden, Éva Posvanez *altos*
 Balázs Máté, Antoine Ladrette *violoncelles*
 Xavier Puertas, Michele Zeoli *contrebasses*
 Luca Guglielmi *orgue*

Francesco Spendolini, Joan Calabuig *cors de basset*
 Josep Borràs, Joaquim Guerra *bassons*
 Thomas Müller, Mario Ortega *cors*
 Jonathan Pia, René Maze *trompettes*
 Elies Hernandis (alto), Frédéric Lucchi (ténor),
 Sylvain Delvaux (basse) *trombones*

Riccardo Balbinutti *timbales*

Jordi Savall *direction*

Rachel Redmond, Marianne Beate Kielland, Mingjie Lei, Manuel Walser, La Capella Nacional de Catalunya
et Le Concert des Nations dirigés par Jordi Savall en concert à L'Auditori de Barcelone, mai 2022.

Photo : Toni Peñarroya



FRANÇAIS : Page du manuscrit autographe du Requiem (« Kyrie ») de Mozart, écrit à trois mains. Les parties vocales (portées 8 à 11) et la basse continue (ligne de fond, avec la basse chiffrée pour l'orgue) sont écrites par Mozart ; les parties de cordes et de bois (violons I et II, alto, corni di bassetto I et II, bassons, portées 1 à 5) sont écrites par Franz Jakob Freystädler, et les parties de trompette (portées 6 et 7) sont écrites par Franz Xaver Süssmayr.

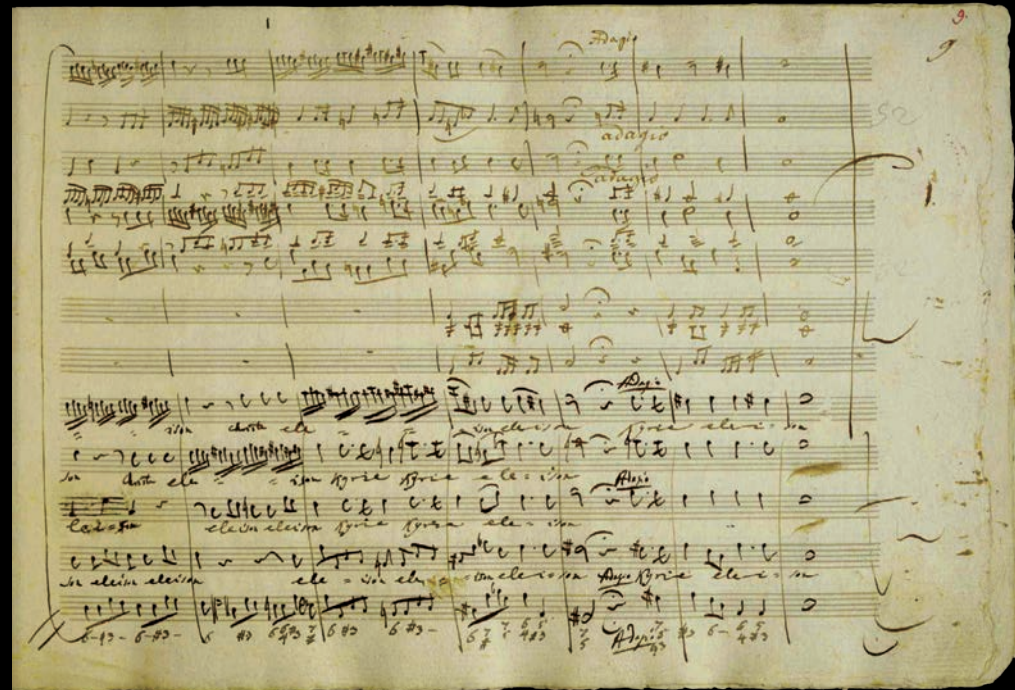
ENGLISH: Page from the autograph manuscript of Mozart's *Requiem* ("Kyrie"), written in three hands. The vocal parts (staves 8 to 11) and the basso continuo (lower line, with figured organ bass) are in Mozart's handwriting; the strings and woodwind parts (violins I and II, viola, basset horns I and II, bassoons, staves 1 to 5) are in Franz Jakob Freystädler's hand, and the trumpet parts (staves 6 and 7) were written by Franz Xaver Süssmayr.

CASTELLANO: Pàgina del manuscrito autògrafo del *Requiem* de Mozart ("Kyrie"), escrita por tres manos. Las partes vocales (pentagramas 8 a 11) y el bajo continuo (línea de abajo, con el bajo cifrado para el órgano) están escritas por Mozart; las partes de la cuerda y la madera (violines I y II, viola, corni di bassetto I y II y fagotes, pentagramas 1 a 5) están escritas por Franz Jakob Freystädler, y las partes de las trompetas (pentagramas 6 y 7) están escritas por Franz Xaver Süssmayr.

CATALÀ: Pàgina del manuscrit autògraf del *Rèquiem* de Mozart ("Kyrie"), escrita per tres mans. Les parts vocals (pentagrames 8 a 11) i el baix continu (línia de baix, amb el baix xifrat per a orgue) foren escrites per Mozart; les parts de corda i fusta (violins I i II, viola, corni di bassetto I i II i fagots, pentagrames 1 a 5) foren escrites per Franz Jakob Freystädler; i les parts de trompetes (pentagrames 6 i 7) foren escrites per Franz Xaver Süssmayr.

DEUTSCH: Autograf aus dem Manuskript von Mozarts *Requiem* ("Kyrie") mit drei Handschriften. Die Singstimmen (Notensysteme 8 bis 11) und der Generalbass (untere Linie mit der Bezifferung für die Orgel) stammen von Mozarts Hand; die Stimmen der Streicher und Holzbläser (1. und 2. Violinen, Viola, 1. und 2. Bassethörner und Fagotte: Notensysteme 1 bis 5) wurden von Franz Jakob Freystädler geschrieben und der Trompetenpart (Notensysteme 6 bis 7) von Franz Xaver Süssmayr.

ITALIANO: Pagina del manoscritto autografo del *Requiem* di Mozart ("Kyrie"), scritta a sei mani. Le parti vocali (pentagrammi 8-11) e il basso continuo (linea sottostante, con il basso cifrato per organo) sono state scritte da Mozart; le parti di archi e legni (violini I e II, viola, corni di bassetto I e II, fagotti, pentagrammi 1-5) sono di Franz Jakob Freystädler; le parti delle trombe (pentagrammi 6 e 7) sono opera di Franz Xaver Süssmayr.





Jordi Savall

Photo : Philippe Matsas

LUX ÆTERNA

Toute ma vie aurait certainement été très différente, si durant une soirée du mois d'octobre 1955, je n'avais pas eu la chance de pouvoir entendre en direct une répétition du Requiem de Mozart. Quelques mois avant, le premier jour du mois d'août, j'avais eu mes 14 ans, et le hasard a voulu que mon professeur, le maître Joan Just (compositeur et directeur du Conservatoire d'Igualada, ma ville natale) décide de préparer cette œuvre avec le chœur de la Schola Cantorum locale. Normalement ce soir-là j'allais au Conservatoire pour assister à mes cours habituels de contrepoint et d'harmonie avec lui, mais par chance, le message informant que les cours étaient annulés à cause de la répétition du *Requiem*, ne m'était pas parvenu.

Assis discrètement au fond de la salle, j'ai pu assister à cette répétition, où le chœur de la Schola Cantorum était accompagné simplement par un orgue et un quatuor à cordes. Dès les premières notes, je fus totalement fasciné par l'incroyable beauté de l'œuvre, par la force expressive des mélodies, l'originalité des différents thèmes, la perfection du contrepoint et la richesse des modulations. Le dernier accord terminé, j'étais profondément touché par cette extraordinaire expérience, qui m'a transporté dans une dimension jamais vécue auparavant. Je fus bouleversé par cette véritable « lux æterna » et la grande capacité de consolation qui se dégagent de cette œuvre majestueuse. Durant le chemin de retour, je me suis dit que, si la musique avait le pouvoir de toucher l'âme avec une telle intensité, j'aimerais être musicien.

Quelques jours plus tard, je suis allé à Barcelone pour m'acheter un violoncelle de seconde main. De retour à la maison, j'essayai de jouer un peu et, passés les premiers moments d'hésitation, je sentis tout de suite une grande

affinité avec l'instrument ; les doigts de ma main gauche se posaient et bougeaient avec aisance et justesse sur le manche, tandis que sans grand effort, la main droite arrivait à contrôler assez rapidement la qualité du son avec l'archet. Bref, la sensation merveilleuse de pouvoir chanter de nouveau et d'être comme chez moi ! J'ai compris alors ce sentiment unique dont parle Mark Twain, quand il affirme que « Les deux jours les plus importants de votre vie, sont le jour où vous êtes né et le jour où vous découvrez pourquoi ». En effet après l'écoute du *Requiem* de Mozart et de mes premiers essais au violoncelle, j'ai eu l'intime certitude du chemin à suivre : travailler toujours pour maîtriser et partager cette lumière, qui donne son sens à la vie et nourrit notre âme.

JORDI SAVALL

Salzburg, 31 janvier 2023



La Messe de Requiem en ré mineur de Mozart

Pour mieux comprendre le contexte créatif dans lequel se situe la commande et la création du *Requiem* de Mozart, voici la Chronologie des principales œuvres que Mozart a composées durant la dernière année de sa vie :

Vienne, 5 janvier 1791

CONCERTO POUR PIANO en si bémol majeur (K.595)

Vienne, entre janvier et fin mai 1791

Plusieurs Lieder, Airs, Œuvres pour orchestre (Menuets, danses Allemandes et Contredanses), Fantaisies pour orgue mécanique, Quintettes divers (K.596/617)

Baden, 18 juin 1791

AVE VERUM Motet à 4 voix (K.618)

Vienne, Juillet 1791

PETITE CANTATE ALLEMANDE en Ut majeur (K.619)

Prague, 6 septembre 1791

LA CLEMENZA DI TITO Opera-Seria (K.621)

Vienne, 30 septembre 1791 (date de la représentation)

DIE ZAUBERFLÖTE, Grand Opéra (K.620)

Vienne, 7 octobre 1791

CONCERTO POUR CLARINETTE (K.622)

Vienne, de juillet à novembre 1791

MESSE DE REQUIEM en Ré mineur (K.626)

Au moment de notre premier enregistrement de cette œuvre en 1991, j'avais écrit que « le *Requiem* de Mozart, reste de nos jours une œuvre totalement marquée par le génie de son créateur, nonobstant la forme fragmentaire sous laquelle elle est parvenue jusqu'à nous (et malgré son achèvement posthume par Joseph Eybler et surtout par Franz Xaver Süssmayr). La conception mozartienne est perceptible à travers l'architecture d'ensemble de l'œuvre, et ceci indépendamment même de la différence de caractère ou de qualité des parties complétées. »

Aujourd'hui, grâce aux informations contenues dans plusieurs documents manuscrits que nous ont laissés les principaux témoins de l'époque, comme la chronique de Niemetschek (la plus ancienne datant de 1798), reprise dans la biographie de Nissen, (le deuxième mari de Constance), et surtout le texte d'Anton Herzog qui nous explique en détail ce qui s'est passé entre 1791 et 1839, nous pouvons mieux comprendre le mystère et la raison de la commande du *Requiem* à Mozart. Et en particulier ce qui s'est déroulé durant la période ultime de la vie de Mozart, ainsi que la finalisation de l'œuvre par son élève F. X. Süssmayr.

Le manuscrit original

Au-delà des différentes polémiques et des explications, pas toujours réelles, qui ont suivi l'achèvement du *Requiem* après la mort de Mozart, c'est tout d'abord l'examen du manuscrit qui nous permet de savoir avec une

grande précision ce qui est de la main de Mozart, et ce qui est d'une autre main.

Sont entièrement de la main de Mozart le *Requiem* et le *Kyrie*.

Les cinq premières parties de la *Sequentia*, le *Dies irae* proprement dit, *Tuba mirum*, *Rex tremendae*, *Recordare* et *Confutatis* sont principalement de Mozart : il a noté les parties vocales, la basse chiffrée et quelques indications instrumentales ; l'orchestration dans son ensemble est de Süssmayr et des petites interventions de Freystädler. Le *Lacrimosa* (sixième et dernière partie du *Dies irae*) est esquissé de même par Mozart, jusqu'à la huitième mesure seulement et tout le reste est de Süssmayr.

Les deux morceaux composant l'*Offertoire* (*Domine Jesu* et *Hostias*) sont principalement de Mozart, et comme les précédents orchestrés par Süssmayr.

Et finalement le *Sanctus*, le *Benedictus* et l'*Agnus Dei* sont entièrement de Süssmayr.

Sur l'origine mystérieuse de la commande

C'est grâce à la découverte en 1964 par Otto Erich Deutsch, de « La véritable histoire détaillée du *Requiem* de W. A. Mozart. Depuis son commencement en 1791, jusqu'à la présente période en 1839 » écrite par Anton Herzog, que l'on a pu comprendre la véritable origine de la commande. Cela a expliqué la suite des événements principaux, grâce au témoignage de quelqu'un qui avait une information directe sur le sujet.

Par cette sensationnelle information manuscrite, nous découvrons les principaux détails de ces événements « mystérieux » qui ont été à l'origine de tant de différentes théories et de milliers de publications ;

« Herr Franz, comte de Walsegg, propriétaire des domaines de Schottwien, Klam, Stuppach, Pottschach et Ziegersberg, en Autriche en aval de l'Enns ... était un passionné de musique et de théâtre, donc chaque semaine, les mardis et jeudis, toujours pendant trois bonnes heures, plusieurs quatuors étaient exécutés ... Pour que nous ne manquions pas de nouveaux quatuors, étant donné que nous jouions si fréquemment, le comte se procurait non seulement ceux qui étaient annoncés au public mais il était aussi en contact avec de

nombreux compositeurs, sans jamais dévoiler leur identité ... N’ayant jamais voulu interpréter des partitions imprimées, il les faisait soigneusement recopier sur du papier marqué de dix portées ; mais sur lesquelles, l’auteur n’était jamais mentionné ...

J’ai cru nécessaire de fournir ces précisions pour mieux juger de l’origine du Requiem, qu’on a qualifié de mystérieux.

Le 14 février 1791, le comte von Walsegg a vu la mort lui arracher sa femme bien-aimée dans la fleur de l’âge [elle n’avait pas encore vingt et un ans]. Il voulait ériger un double monument commémoratif et eut une excellente idée. Il s’arrangea, par l’intermédiaire de son représentant financier, pour qu’un des meilleurs sculpteurs de Vienne [Johann Martin Fischer, 1740-1820] lui érige un mausolée, et que Mozart compose un Requiem dont il [monsieur le comte], comme d’habitude, se réserverait la propriété absolue.

Mais le Requiem, qui devait être exécuté chaque année à l’occasion de l’anniversaire de la comtesse, a mis plus de temps à arriver que prévu ; puis Mozart est mort au milieu de cette noble tâche. Que pourrait-on faire ? Qui oserait imiter Mozart ? »

Sur la finalisation de l’œuvre

« Finalement ils ont persuadé Süßmayer de terminer le grand œuvre incomplet, et il reconnaît dans des lettres aux éditeurs de musique [Breitkopf & Härtel] à Leipzig que, du vivant de Mozart, tous deux avaient joué et chanté des fragments entiers déjà composés, à savoir, le “Requiem”, le “Kyrie”, le “Dies iræ”, le “Domine Jesu”, etc., que [Mozart] discutait souvent de l’achèvement de l’œuvre et lui communiquait [Süßmayer] la forme et les motifs de l’orchestration. »

Seulement un contact intense avec Mozart, durant les derniers jours du travail de composition du *Requiem*, et la connaissance de certaines de ses esquisses, pouvaient permettre qu’un musicien comme Süßmayer – qui n’avait jamais rien écrit de remarquable – ait pu achever de lui-même le *Lacrimosa* et écrire tout seul ces *Sanctus*, *Benedictus* et *Agnus Dei*. C’est d’ailleurs ce qui semble probable selon les témoignages d’Anton Herzog et de Constance la veuve de Mozart. Selon Anton Herzog, dans ses lettres aux éditeurs de Leipzig [Breitkopf & Härtel]

Süßmayer a reconnu que, « durant la vie de Mozart, ils avaient ensemble joué et chanté des fragments entiers des parties déjà composées du *Requiem*, et que lui, (Mozart) avait très souvent discuté de la conclusion de l’œuvre et lui avait communiqué [à Süßmayer] la forme et les motifs de l’orchestration ». Néanmoins, les questions clé demeurent ; dans quelle mesure Süßmayer a disposé des esquisses correspondantes ? Ou avait-il entendu Mozart lui-même les jouer ? Ce qui lui aurait permis de les mémoriser en grande partie.

Écoutons ce que nous dit Constance, dans une lettre très peu connue, qu’elle avait écrite depuis Salzbourg, le 31 mai 1827 à l’abbé Maximilian Stadler, ce vieil ami de la famille qui avait défendu le *Requiem* face aux calomnies d’un journal Allemand :

« Maintenant, je n’ai pas d’autre choix que de vous raconter, ainsi qu’à tous les amis de Mozart, l’histoire du Requiem, qui consiste en ceci : Mozart n’a jamais pensé à commencer un Requiem [à aucun moment], et il m’a dit à plusieurs reprises qu’il avait entrepris cette tâche [qui lui avait été confiée par un messager anonyme] avec le plus grand plaisir, puisque c’était son genre de prédilection [musique d’église], et qu’il allait le faire et le composer avec une telle ferveur que ses amis et ennemis l’étudieraient après sa mort : “ Si j’arrive à rester en vie assez longtemps, puisque ce doit être mon chef-d’œuvre et mon chant du cygne ”. Et il est vrai qu’il l’a composé avec beaucoup de ferveur ; quand il se sentait faible, cependant, il y avait de nombreuses fois où Süßmayer devait chanter, avec moi et avec lui [Mozart], ce qu’il avait écrit, et de cette façon Süßmayer a reçu une vraie leçon de Mozart. »

Notre version du *Requiem*

C’est à partir de toutes ces différentes informations qu’on peut penser que Süßmayer a été le plus fidèle possible à son maître, c’est pourquoi en ce qui concerne l’instrumentation, nous sommes retournés vers la version originale de Mozart complétée dans les premiers mouvements par Freystädler et Süßmayer, avec quelques légers ajustements dans le *Tuba mirum*, qui permettent d’en faire ressortir l’esprit mozartien avec une pureté maximale, et dans les ultimes mouvements nous sommes restés sur les versions de Süßmayer.

Dans l'interprétation, nous nous sommes approchés le plus possible des conditions propres à l'époque. Les solistes et l'ensemble vocal (réduit à 20 participants) chantent en latin avec la transparence et l'intensité nécessaires à la prononciation en vigueur dans la Vienne de la fin du XVIII^e siècle. L'orchestre d'instruments d'époque, au diapason de 430, comporte un effectif de 18 cordes, 9 vents, orgue et timbales (avec des trombones disposant d'embouchures étroites propres à l'époque ainsi que de véritables cors de basset à 5 clés, plus registre grave – d'après Theodor Lotz, le constructeur et collaborateur de Stadler, le clarinettiste de Mozart).

Mais tout ceci ne serait rien sans une conception de l'interprétation qui, d'un bout à l'autre, doit nous faire revivre toute la ferveur chaleureuse de la foi catholique et l'espoir de la miséricorde divine. Plainte funèbre émouvante et instant de grâce, elle est le produit d'un équilibre surprenant entre la force déclamatoire et rythmique du texte et son insertion mélodique, entre l'envol presque infini des lignes polyphoniques et leur attachement à une force harmonique inexorable, entre les détails de l'articulation et les contrastes de la dynamique. Elle apparaît surtout à travers cette perception du mouvement qui fait du tempo le véritable cœur de la musique : souffle ou pulsation, déchaînement ou prière, qui nous permet d'accéder, par la juxtaposition dans un même élan de toutes ces forces, à un des plus grands messages du génie créateur humain sur le mystère de la mort.

Cette mort en tant que réflexion d'un croyant sur le sens profond de la vie était déjà très tôt familière à Mozart. Ainsi en témoigne une de ses lettres écrites en 1787, à l'âge de 31 ans, à son père malade :

«... comme la mort, à y regarder de près, est le vrai but de notre vie, je me suis, depuis quelques années, tellement familiarisé avec cette véritable, parfaite amie de l'homme que son image non seulement n'a plus rien d'effrayant pour moi, mais m'est très apaisante et consolante ! et je remercie mon Dieu de m'avoir accordé le bonheur de me procurer l'occasion [...] d'apprendre à la connaître comme la clef de notre vraie félicité. Je ne me mets jamais au lit sans songer que le lendemain peut-être, si jeune que je sois, je ne serai plus là. »

« Une des dernières joies de Mozart sur son lit de mort sera de se faire chanter un air de Papageno – comme s'il s'identifiait d'une certaine façon à son personnage ». Comme l'expliquent si bien Jean et Brigitte Massin

« De fait, il est Papageno par son amour de la vie, comme il est Tamino par sa fidélité aux aspirations du *Sturm und Drang* et de l'*Aufklärung*. Et la suprême réussite de son génie sera d'avoir su associer Tamino et Papageno dans l'optimisme le plus lumineux, le moins tragique qu'il ait jamais exprimé ». Mozart, qui normalement séparait de manière très frappante son art de sa vie personnelle, aurait éprouvé – selon différents témoignages de l'époque – un attachement affectif très profond pour certaines œuvres : on sait que le quatuor de la mort dans *Idomeneo* le touchait jusqu'aux larmes. Nous savons aussi « que la commande du *Requiem* l'a obsédé, elle était liée à sa mort ; elle le fascinait donc en même temps qu'elle l'effrayait ». Tout ceci explique peut-être l'extraordinaire force expressive de ce chef-d'œuvre : une sorte de testament musical et spirituel, sur le profond bouleversement de l'être humain devant le mystère de la mort.

Il est nécessaire de le rappeler ici ; que l'anticléricalisme de la Franc-Maçonnerie, et même les tendances fortement antireligieuses de l'Illuminisme, n'ont pas détruit en Mozart une certaine sensibilité religieuse ; il n'avait pas besoin d'une conviction dogmatique ou d'une pratique chrétienne fervente pour s'émouvoir à certains mystères de Christianisme. Grâce à son génie, Mozart a su exprimer, à travers ce texte propre à la liturgie chrétienne, tous les états d'âme qui vont de la peur du Jugement (*Dies irae*), à l'espoir de la clémence de Dieu (*Kyrie*), de l'angoisse de la souffrance inutile (*Recordare*), à la certitude d'un au-delà plein de lumière (*Lux aeterna, luceat eis*). Plainte funèbre, mais aussi prière sincère, implorant la miséricorde divine, (« Sois auprès de moi au moment de ma mort »), elle laisse l'espoir d'une vie nouvelle. Rarement une musique aura été si fortement marquée par le génie, l'expression et la souffrance d'un être humain.

JORDI SAVALL
Cambridge, 11 février 2023

Remerciements

En geste de gratitude éternelle envers notre cher Mozart et d'admiration pour son testament musical, aujourd'hui presque 70 ans après cette expérience personnelle, j'ai le privilège de présenter cette nouvelle interprétation du *Requiem* avec une équipe complètement renouvelée, avec à la participation de nombreux jeunes chanteurs et musiciens qui se sont joints aux musiciens professionnels, grâce aux « Académies Professionnelles de perfectionnement » que nous développons depuis 2019.

Toute ma reconnaissance aux chanteurs solistes et ceux de La Capella Nacional de Catalunya, aux musiciens du Concert des Nations, à Lluís Vilamajó, pour la préparation du chœur, à notre « Maître du son » (Ton Meister) Manuel Mohino pour l'enregistrement et le montage du CD, au Patrimoine National de Catalogne pour mise à disposition de la Col·legiata de Sant Vicenç de Cardona, à toutes les salles de concert qui nous ont accueilli (Paris, Lyon, Salzbourg, Barcelone, Gérone), et à toutes les équipes de la Fundació CIMA et d'ALIA VOX, et de l'Association Le Concert des Nations (Irene Bloc) qui ont rendu possible cette fascinante réalisation.

Notre gratitude aux musicologues Jean et Brigitte Massin, à H.C. Robbins Landon et ses éditeurs, pour leurs magnifiques recherches sur l'œuvre et la vie de W. A. MOZART, pleines de références et d'informations indispensables pour comprendre la dimension humaine et divine de son génie.

Lacrymosa



Lluís Vilamajó
Photo : Toni Peñarroya

La Messe de Requiem : une histoire à rebondissements

De toutes les oeuvres de Mozart, le Requiem est celle qui baigne le plus dans le mystère et la légende. Les légendes et le mythes mozartiens commencèrent à circuler juste après sa mort : il aurait été empoisonné, il aurait écrit le Requiem en songeant à lui-même, etc. Cela n'a pas tout à fait cessé. Si les mystères se sont plus ou moins éclaircis au fil des ans, certaines légendes demeurent.

La genèse du Requiem était connue dans ses grandes lignes dès 1800. En juillet 1791, le comte Franz von Walsegg (1763-1827), un frère en maçonnerie, qui résidait au château de Stuppach en Basse-Autriche, commanda à Mozart sous un strict anonymat, par l'intermédiaire d'un émissaire (le fameux « homme en noir » de la légende), un Requiem à la mémoire de sa femme Anna, née von Flammberg, morte le 14 février précédent à l'âge de vingt ans. Passionné de musique et compositeur amateur, Walsegg commanda parallèlement au sculpteur viennois Johann Martin Fischer un monument funéraire qui lui coûta plus de 3000 florins. Mozart exigea 50 ducats (225 florins) et en reçut la moitié, l'autre moitié devant lui être versée après réception de l'ouvrage. Il commença à travailler au *Requiem* à la mi-septembre, après son retour de Prague, où avait eu lieu (6 septembre) la création de *La Clémence de Titus*, et avant celle de *La Flûte enchantée* (30 septembre). Il ne s'y consacra assidument qu'à partir de la mi-novembre. Le 17 novembre, il dirigea à la loge Zur neugekrönten Hoffnüng (De la Nouvelle Espérance couronnée) sa dernière œuvre achevée, la cantate maçonnique KV 623, vraisemblablement sans le moindre pressentiment de sa mort prochaine. La « lettre à Da Ponte de septembre 1791 », qui contient entre autres phrases « L'heure et venue, je suis sur le point d'expirer, j'en ai fini avant d'avoir pu jouir de mon talent, [...]

je vais donc terminer mon chant funèbre, je ne dois pas le laisser inachevé », est un faux. Aucun document émanant de Mozart lui-même ne fait mention du *Requiem*. Le 20 novembre, malade, il se mit au lit pour ne plus jamais se relever et interrompit tout travail sur le *Requiem*. Contrairement à ce que veut la légende, les huit premières mesures du Lacrimosa ne sont pas la dernière partie de l'ouvrage à laquelle il travailla. L'autographe s'arrête bien là, mais la plume ne « tomba pas des mains » de Mozart. S'il interrompit le Lacrimosa, ce fut pour esquisser sur le mot « Amen » une fugue qui aurait dû terminer cette section. La légende veut que le samedi 3 décembre, vers deux heures de l'après-midi, aient été chantés à son chevet par lui-même et trois amis, dont les créateurs des rôles de Tamino et de Sarastro de *La Flûte enchantée*, quelques extraits du Requiem : c'est possible, mais non prouvé. Mozart mourut d'une maladie mal soignée dans la nuit du 4 au 5 décembre.

L'autographe montre qu'il avait composé entièrement l'Introit et pour l'essentiel le Kyrie, et que pour les six sections de la Séquence et les deux de l'Offertoire (Domine Jesu et Hostias) il avait noté toutes les parties vocales et la basse continue et fourni de précieuses indications d'instrumentation. Le 10 décembre, un service funèbre eut lieu à sa mémoire à l'église Saint-Michel, avec exécution du *Requiem* fragmentaire : les frais furent payés en partie par Schikaneder, le librettiste de *La Flûte enchantée*. Pour terminer l'ouvrage, Constance, la veuve de Mozart, se tourna d'abord vers un disciple de son défunt époux, Franz Jakob Freystädler (1761-1841). Ce dernier ayant vite renoncé, elle fit appel au compositeur Joseph Eybler (1765-1846), qui le 21 décembre certifia avoir reçu de « la veuve Constance Mozart la messe des morts commencée par feu son mari », se déclara prêt à la « terminer d'ici le milieu du prochain carême » et s'engagea à faire en sorte qu'elle ne soit « ni copiée ni remise entre des mains autres que celles de la veuve ». Peut-être l'abbé Stadler (1748-1833), compositeur et futur historien de la musique, fut-il lui aussi mis à contribution. Eybler renonça à son tour, sur quoi Constance s'adressa à un troisième disciple de Mozart, Franz Xaver Süssmayr (1766-1803). C'est lui qui, en accomplissant l'essentiel du travail, fournit la version la plus souvent jouée de nos jours. Il mena à bien sa tâche en deux mois : Constance avait un délai à respecter et un besoin urgent de toucher à la livraison le reste de la somme due.

Le comte Walsegg, dont il n'est pas exclu que Mozart ait connu l'identité, reçut son *Requiem*, sans doute du légendaire « homme en noir », au plus tard à la fin de février 1792. Le 4 mars en effet, avec l'autorisation de Walsegg, mais toujours en ignorant son identité, Constance vendit pour 100 ducats une copie de l'ouvrage à

Constans Jacobi, baron von Klöst, ambassadeur de Prusse à Vienne. Jacobi ne se limita pas là : il acheta alors à Constance, au nom du roi de Prusse Frédéric-Guillaume II et pour 3600 florins, huit oeuvres de Mozart. La première exécution du *Requiem* eut lieu en concert à Vienne le 2 janvier 1793, au bénéfice de Constance et de ses deux fils. Antonio Salieri (1750-1825) assista aux répétitions. Cette exécution fut organisée par le baron Gottfried van Swieten (1733-1803), une des grandes personnalités musicales de Vienne, futur librettiste de *La Création* (1798) et des Saisons (1801) de Haydn. Probablement sans le faire passer pour sien, le comte Walsegg-Stuppach le dirigea le 14 décembre suivant dans l'église paroissiale cistercienne de Wiener-Neustadt, puis le 14 février 1794 dans sa propre église paroissiale, dans le cadre des services liturgiques pour les deuxième et troisième anniversaires de la mort de sa femme. Ultérieurement, il n'utilisa plus l'œuvre, mais la transcrivit pour quintette à cordes. À Leipzig, le *Requiem* fut entendu pour la première fois le 20 avril 1796, en présence de Constance, et à Paris le 21 décembre 1804 sous la direction de Luigi Cherubini (1760-1842).

Jusqu'en 1799-1800, Constance tenta de faire croire que Mozart avait entièrement achevé le *Requiem*. Au printemps 1799, la maison d'édition Breitkopf & Härtel, de Leipzig, non sans entretenir quelques soupçons, entama des négociations avec elle pour la publication de l'ouvrage. Elle envoya le 15 juin une copie de la partition à Leipzig, non sans s'inquiéter de la réaction du commanditaire (et donc propriétaire) de l'œuvre. Le 29 septembre, elle écrivit de nouveau à Breitkopf & Härtel : « En ce qui concerne le Requiem, je vous prie de ne pas faire savoir que vous avez reçu de moi une copie. » Puis elle mit l'éditeur en relation avec Süssmayr. Dans une lettre à Breitkopf & Härtel du 8 février 1800, ce dernier écrivit qu'avant lui, l'achèvement du *Requiem* avait été confié à « plusieurs maîtres », ajoutant que certains, étant donné leurs propres travaux, n'avaient pu se charger de ce travail et que d'autres n'avaient pas osé mesurer leur talent à celui de Mozart. Il revendiqua entièrement pour lui-même le Sanctus, le Benedictus et le début de l'Agnus « Je me suis simplement permis, pour donner à l'œuvre plus d'unité formelle, de reprendre la fugue du Kyrie aux paroles 'cum Sanctis' etc. ». Des incertitudes demeurent, et malheureusement, Süssmayr mourut le 17 septembre 1803. Il ne put donc contribuer à éclaircir encore davantage les faits, ni participer aux controverses nées de la mise en doute en août 1825 par le théoricien et compositeur Gottfried Weber (1779-1839) de l'authenticité de l'ouvrage lui-même, événements dans les détails desquels il est impossible d'entrer ici. Le Requiem parut à Leipzig chez Breitkopf & Härtel dans l'été 1800, et en réduction pour piano en 1801 chez André à Offenbach-sur-le-Main.

Le *Requiem* de Mozart est une synthèse d'éléments opératiques, maçonniques et savants. Il tire ses couleurs sombres de l'absence d'instruments comme la flûte, le hautbois et le cor au profit du cor de basset (clarinette grave), du basson, de la trompette et du trombone. La Communion finale (« Lux æterna luceat eis, Domine ») reprend, comme l'a voulu Süssmayr, l'Introit et le Kyrie : solution alors relativement courante, ayant en l'occurrence l'avantage de faire entendre en conclusion des accents authentiques. Mozart avait plusieurs modèles à sa disposition, le plus important étant pour lui le *Requiem en ut mineur* MH 155 composé (ou du moins achevé) en décembre 1771 par Michael Haydn pour les funérailles de Sigismund von Schrattenbach, prince-archevêque de Salzbourg. Mozart le connaissait bien, ce dont témoigne son propre Requiem, de vingt ans postérieur. On observe dans les deux ouvrages la même structure pour certaines sections, ainsi que plusieurs ressemblances thématiques. Ils utilisent en outre, avec souvent les mêmes techniques, exactement le même texte. Manquent dans chacun le Tractus, le Graduel et le Libera me. Mozart s'inspira aussi (début du Recordare) d'une symphonie de Wilhelm Friedemann Bach, ou encore de Haendel : dès les premières mesures et dans la fugue du Kyrie, proches respectivement du chœur initial de l'Anthem funèbre pour la reine Caroline (1727) et du chœur final de l'Anthem pour la victoire de Dettingen (1743).

Un Requiem polyphonique comprenait traditionnellement cinq parties : (1) Introit et Kyrie, (2) Séquence, (3) Offertoire, (4) Sanctus avec Benedictus, (5) Agnus Dei et Communion. Les deux Requiem de Cherubini contiennent un Graduel, celui de Verdi un Libera me terminal. Chez Michael Haydn, Cherubini et Verdi, les dix-neuf strophes de la Séquence sont en un seul bloc, chez Berlioz en cinq parties. Chez Mozart, le Séquence se divise en six parties : Dies irae, Tuba mirum, Rex tremendae, Recordare, Confutatis et Lacrimosa, les parties 2 (Tuba mirum) et 4 (Recordare) faisant appel à un soliste vocal, les quatre autres au chœur. En janvier 1821, lors de son séjour à Rio de Janeiro au Brésil, le compositeur Sigismund von Neukomm (1778-1858), natif de Salzbourg, ajouta au *Requiem* de Mozart un Libera me, Domine.

Lorsqu'il travailla à son *Requiem*, Mozart avait en vue depuis mai 1791 le poste de maître de chapelle à la cathédrale Saint-Etienne de Vienne, qu'il n'aurait obtenu qu'à la mort de son titulaire, le compositeur Leopold Hofmann. Ce dernier ne mourut qu'en mars 1793 à l'âge de cinquante-quatre ans, mais il est probable que Mozart ait considéré son *Requiem* comme devant faire partie du répertoire de la cathédrale. À en croire Constance,

Mozart lui aurait déclaré poursuivre avec cet ouvrage, en musique d'église, un « style pathétique », c'est-à-dire sombre et tragique, par opposition à la musique religieuse salzbourgeoise. C'est bien l'impression qu'on retire à l'audition de ce chef-d'œuvre énigmatique. Après l'avoir entendu deux fois, le diplomate suédois Fredrik Samuel Silverstolpe (1769-1851), en poste à Vienne de 1796 à 1803, écrivit le 22 avril 1801 à son père à Stockholm : « Je n'ai jamais entendu auparavant une musique d'église comparable. [...] On a en même temps découvert par hasard que Monsieur Anonymus qui a commandé le Requiem à Mozart et ne voulait pas se faire connaître était un certain comte Waldseck *[sic.]*. Les amateurs de musique se sont des années durant efforcés d'éclaircir cette dernière anecdote de l'existence de Mozart. J'ai tenu entre mes mains l'autographe de Mozart, et cette musique a maintenant été exécutée d'après mon exemplaire imprimé. »

MARC VIGNAL



Chœur d'hommes.
Photo : Toni Peñarroya



Page du manuscrit. Introitus. Requiem.



La Capella Nacional de Catalunya, Lluís Vilamajó et Jordi Savall.
Photo : Toni Peñarroya



Manfred Kraemer *concertino* et l'ensemble des premiers violons.

Photo : Toni Peñarroya

LUX ÆTERNA

The course of my whole life would undoubtedly have been very different if, one October evening in 1955, I had not had been fortunate enough to hear a live rehearsal of Mozart's *Requiem*. A few months earlier, on 1st August, I had turned 14, and luck would have it that my teacher, Joan Just (a composer, and the director of the Conservatoire in my home town of Igualada), decided to prepare the work with the choir of the local Schola Cantorum. That evening I was on my way to the Conservatoire to attend my usual counterpoint and harmony lessons with him; for some reason, I didn't receive the message telling me that classes had been cancelled due to a rehearsal of the *Requiem*.

So I discreetly sat in on the rehearsal at the back of the hall, where the choir of the Schola Cantorum was accompanied by just an organ and a string quartet. From the very first notes, I was totally fascinated by the incredible beauty of the work and the expressive power of the melodies, by every movement, by the originality of the various themes and the perfection of the counterpoint and the richness of the modulations. By the time the final bars sounded, I had been profoundly moved by this extraordinary experience, which transported me to a dimension I had never experienced before. I felt overwhelmed by this veritable "lux æterna" (eternal light) and the great power of consolation that emanated from this majestic piece. As I walked home, I said to myself that if music could touch a person's soul so powerfully, I wanted to be a musician.

A few days later, I went to Barcelona to buy a second-hand cello. On my way home, I tried to play a little and, after the first few moments of hesitation, I suddenly felt a great affinity with the instrument. The fingers of my

left hand positioned themselves and moved easily and deftly on the neck of the instrument, while, with little effort, my right hand was quickly able to control the quality of the sound with the bow. In short, I had the wonderful feeling of being able to sing again and I felt completely at home! It was then that I understood the unique feeling described by Mark Twain when he said that “The two most important days of your life are the day you are born and the day you find out why.” And so it was that after hearing Mozart’s *Requiem* and my first few attempts at playing the cello, I was absolutely certain about the path I would follow: from that moment, I would always work to master and share that light which gives meaning to life and nourishes our soul.

JORDI SAVALL

Salzburg, 31st January, 2023



Mozart’s *Requiem Mass* in D minor

The following timeline of the principal works composed by Mozart in the last year of his life gives a better understanding of the creative context in which Mozart’s *Requiem* was commissioned and created:

Vienna, 5 January 1791

PIANO CONCERTO No. 27 in B flat major (K.595)

Vienna, between January and the end of May 1791

Several Lieder, Aires, works for orchestra (Menuets, German Dances and Contredanses), Fantasias for mechanical organ, Various Quintets (K.596/617)

Baden, 18 June 1791

AVE VERUM Motet for 4 voices (K.618)

Vienna, July 1791

LITTLE GERMAN CANTATA in C major (K.619)

Prague, 6 September 1791

LA CLEMENZA DI TITO Opera seria (K.621)

Vienna, 30 September 1791 (date of the performance)

THE MAGIC FLUTE, Grand Opera (K.620)

Vienna, 7 October 1791

CLARINET CONCERTO IN A major (K.622)

Vienna, from July to November 1791

REQUIEM MASS in D minor (K.626)

When we made our first recording of this work in 1991, I wrote that “Mozart’s *Requiem*, despite the fragmentary form in which it has come down to us (and despite being posthumously completed by Joseph Eybler and, especially, Franz Xaver Süssmayr), still bears the indelible stamp of genius of its creator. The Mozartian conception can be seen in the overall architecture of the piece, even allowing for the difference in character or quality of the completed parts.”

Today, thanks to the information contained in several manuscript documents left by the principal witnesses of the period, such as Niemetschek’s account of the composer’s life and work (the earliest edition dating from 1798), referenced in the biography by Nissen (Constanze’s second husband), and in particular the text by Anton Herzog, which provides a detailed account of events between 1791 and 1839, we have a better understanding of the mystery and the reasons behind Mozart’s being commissioned to compose the *Requiem*, especially the circumstances surrounding the last period of Mozart’s life, as well as the completion of the work by his pupil F. X. Süssmayr.

The original manuscript

Beyond the various controversies and the not always accurate explanations which followed the completion of the *Requiem* after Mozart’s death, it is primarily by examining the manuscript that we are able to gauge with a great

degree of accuracy what was written by Mozart’s and what was written by another.

The *Requiem* and the *Kyrie* are entirely in Mozart’s hand.

The first five parts of the *Sequentia*, the actual *Dies irae*, *Tuba mirum*, *Rex tremendae*, *Recordare* and *Confutatis* are mainly by Mozart: he noted the vocal parts, the figured bass and some instrumental indications; the orchestration as a whole is by Süssmayr, with some small interventions by Freystädler.

The *Lacrimosa* (sixth and final part of the *Dies irae*) was also sketched by Mozart, but only the first eight measures, the rest being the work of Süssmayr.

The two pieces comprising the *Offertorium* (*Domine Jesu* and *Hostias*) are mainly by Mozart, and, like the previous sections, were orchestrated by Süssmayr.

Finally, the *Sanctus*, the *Benedictus* and the *Agnus Dei* are entirely the work of Süssmayr.

On the mysterious origins of the commission

It is thanks to Otto Erich Deutsch’s discovery in 1964 of the “True and detailed history of W. A. Mozart’s *Requiem*, from its inception in 1791 to the present time in 1839. By Anton Herzog”, that we have gained insight into the true origins of the commission. This explains how the principal events unfolded, thanks to the account of someone with first-hand information on the matter.

The sensational information in this manuscript reveals the main details of the “mysterious” events which have given rise to so many different theories and thousands of publications:

“Count Franz von Walsegg, owner of the estates of Schottwien, Klam, Stuppach, Pottschach and Ziegersberg, situated in Austria on the Enns... was a great lover of music and the theatre, and so every week, on Tuesdays and Thursdays, a full three hours was given over to the playing of several quartets... In order that there should be no lack of new quartets, given that we played so frequently, the count obtained not only all those of this kind publicly announced, but also, without ever revealing his identity, made an arrangement

with many composers that they should supply him with works... Because the count had never liked playing from printed music, he had everything carefully copied out on ten-stave music paper; but the composer's name was never included...

I feel that I must set out these particulars in order that what has been described as the mysterious origin of the *Requiem* may be better judged.

On 14 February 1791, death snatched from Count von Walsegg his beloved wife, who was in the flower of her years [she was not yet twenty-one]. Wishing to erect a double memorial to her, he had an excellent idea. Through the good offices of his financial agent, he arranged for one of the finest sculptors in Vienna [Johann Martin Fischer, 1740-1820] to create an epitaph, and for Mozart to compose a Requiem of which he [the count], as usual, reserved sole rights of ownership.

However, the *Requiem*, which was to be performed every year on the anniversary of the countess's death, was delivered later than expected; Mozart died half-way through this noble task. What was to be done? Who would dare to imitate Mozart?"

On the completion of the work

"Finally, Süßmayer was persuaded to complete the great unfinished work, and he states in his letters to the Leipzig music publishers Breitkopf & Härtel that, while Mozart was still alive, they had played and sung entire fragments that had already been composed, namely, the *Requiem*, the *Kyrie*, the *Dies iræ*, the *Domine Jesu*, etc., and that [Mozart] often discussed the completion of the work and informed him [Süßmayer] of his intentions regarding the form and the motifs of the orchestration."

Only through an intense contact with Mozart during the final days when he worked on the composition of the *Requiem*, as well as a knowledge of some of his sketches, could a musician such as Süßmayer – who had never composed anything remarkable – finish the *Lacrimosa* and compose the *Sanctus*, *Benedictus* and *Agnus Dei*. This was probably the case, according to the accounts given by Anton Herzog and Mozart's widow Constanze.

According to Anton Herzog, in his letters to the Leipzig music publishers [Breitkopf & Härtel], Süßmayer admitted that "while Mozart was still alive, they had played and sung together whole fragments of the parts of the *Requiem* that had already been composed, and that he (Mozart) had very often discussed the conclusion of the work, describing to him [Süßmayer] the form and the motifs of the orchestration." Nevertheless, the following key questions remain: how far did Süßmayer have access to the corresponding sketches? Had he heard Mozart himself play them? To a great extent, this would have allowed him to memorise them.

Let us see what Constanze has to say in a little-known letter written in Salzburg on 31st May, 1827, to an old family friend, Abbot Maximilian Stadler, who had defended the *Requiem* against the calumnies of a German publication:

"Now I cannot but relate to you and all Mozart's friends the history of the *Requiem*, which is as follows: Mozart never [at any other time] thought of writing a requiem, but he often said to me that he had undertaken this task [entrusted to him by an anonymous messenger] with the greatest pleasure, since it was his favourite genre [church music], and that he was going to do it, and would compose it with such fervour that his friends and enemies alike would study it after his death: If I can only live long enough, for this will be my masterpiece and my swan-song.' And, indeed, he did compose it with great fervour; when he felt weak, however, there were numerous occasions on which Süßmayer had to sing, along with myself and him [Mozart], what had already been written, and in this way Süßmayer received a real lesson from Mozart."

Our version of the *Requiem*

All these various sources of information lead us to believe that Süßmayer was as faithful as possible to his master, which is why, when it comes to instrumentation, we have gone back to Mozart's original version completed in the first movements by Freystädler and Süßmayer, with some slight adjustments in the *Tuba mirum*, which allow us to reveal the Mozartian spirit with maximum purity, while in the last movements we have followed Süßmayer's versions.

In our performance, we have followed as closely as possible the conditions prevalent in Mozart's day. The soloists and the vocal ensemble (with only 20 participants) sing in Latin with the required transparency and intensity of pronunciation current in Vienna at the end of the 18th century. The orchestra of period instruments, tuned to 430 Hz, comprises 18 string instruments, 9 wind instruments, organ and timpani. The trombones have the narrow mouthpieces characteristic of the period, and the true 5-key basset horns, with an additional lower register, are after Theodor Lotz, the instrument-maker who worked closely with Mozart's clarinetist, Anton Stadler).

But all this would be nothing without a performance design which, from start to finish, could make us relive all the impassioned fervour of the Catholic faith and the hope of divine mercy. A moving funeral lament and a moment of grace, it is the product of an extraordinary balance between the declamatory, rhythmic power of the text and its melodic insertion, between the almost infinite soaring of the lines of polyphony and their attachment to an inexorable harmonic force, between the details of the articulation and the dynamic contrasts. This design can be appreciated above all through that perception of movement, which makes tempo the true heart of the music: breathing or throbbing, unbridled passion or prayer, which in a single upsurge of energy allows us, through the juxtaposition of all these forces, to access one of the greatest expressions that human creative genius has produced on the mystery of death.

Death, as a believer's meditation on the deeper meaning of life, was familiar to Mozart from an early age, as can be seen from one of the letters he wrote in 1787, at the age of 31, to his sick father:

"... as death, on close consideration, is the true goal of our life, I have, over the last several years, become so well acquainted with this true, perfect friend to man, that not only does its contemplation cease to frighten me, but I find it very soothing and consoling! And I thank God for having granted me the good fortune [...] to learn to see it as the key to our true happiness. I never go to bed without thinking that, young though I am, I may not live to see the next day."

"One of Mozart's last joys on his deathbed would be to have Papageno's aria sung to him, as if he somehow identified with the character." Jean and Brigitte Massin aptly explain it in the following words: "In his love of

life, he is, in fact, Papageno, just as he is Tamino in his fidelity to the aspirations of the *Sturm und Drang* movement and the Enlightenment. And the supreme achievement of his genius would be to succeed in bringing together Tamino and Papageno in the most luminous optimism, the least tragic music he ever wrote." According to various contemporary accounts, Mozart –who normally kept his art strictly separate from his personal life– is thought to have felt a deep attachment to certain works: we know that the death quartet from *Idomeneo* moved him to tears. We also know that the commission he received for the *Requiem* obsessed him and was linked to his own death; it fascinated and terrified him at the same time. This perhaps explains the extraordinary expressive power of this masterpiece: a kind of musical and spiritual testament inspired by the profound and overwhelming impact of the mystery of death on a human being.

It should be noted that the anticlericalism of Freemasonry, and even the strong antireligious leanings of the Enlightenment, did not destroy in Mozart a certain religious sensibility; he did not need to have a dogmatic conviction or fervent Christian practice to be moved by certain mysteries of the Christian faith. Thanks to his genius, in this Christian liturgical text, Mozart expressed the whole range of spiritual states, from fear of Judgement (*Dies irae*) to hope for God's clemency (*Kyrie*), from the anguish of futile suffering (*Recordare*) to the certainty of an afterlife full of light (*Lux aeterna luceat eis*). It is a funeral lament, but it is also a sincere prayer imploring God's mercy ("Be with me at the hour of my death"), giving hope of new life. Rarely has a piece of music so powerfully borne the mark of human genius, expression and suffering.

JORDI SAVALL

Cambridge, 11th February, 2023

Translated by Jacqueline Minett

Acknowledgements

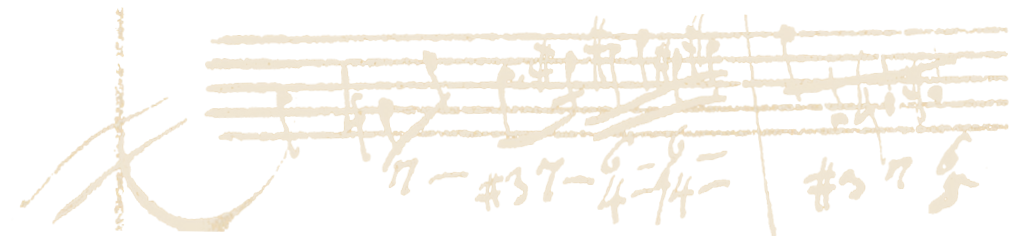
As a mark of eternal gratitude to our beloved Mozart and admiration for his musical testament, today, almost 70 years after that personal experience, I am privileged to present this new performance of the *Requiem* with a completely renewed team, including the participation of many young singers and musicians who have been brought together with professional musicians, thanks to the Professional Training Academies that we have held since 2009.

I would like to express my profound thanks to the singers of La Capella Nacional de Catalunya and the musicians of the orchestra Le Concert des Nations, to Lluís Vilamajó for his work in preparing the choir, to our sound engineer Manuel Mohino for recording and putting the CD together, to the National Heritage of Catalonia for making the collegiate church of Sant Vicenç de Cardona available, to all the concert halls (Paris, Lyons, Salzburg, Barcelona, Girona) that have welcomed us, and to all the CIMA Foundation, ALIA VOX and Association Le Concert des Nations teams (Irene Bloc). They have all made this fascinating endeavour possible.

We would like to express our gratitude to musicologists Jean and Brigitte Massin, and to H.C. Robbins Landon and their publishers for the magnificent research on the life and work of W. A. MOZART, whose abundant references and information have proved indispensable in understanding the human and divine dimension of Mozart's genius.



David Plantier chef
de l'ensemble des seconds violons.
Photo : Philippe Matsas



Mozart's *Requiem*: A story full of twists and turns

Of all Mozart's works, the *Requiem* is the one most steeped in mystery and legend. Mozart's legends and myths began to circulate shortly after his death: he was poisoned, he wrote the *Requiem* with his own death in mind, etc. And still it goes on. Although the mysteries have been more or less cleared up over the years, some legends persist.

The broad outline of the *Requiem*'s genesis was known as early as 1800. In July 1791, Count Franz von Walsegg (1763-1827), a Freemason, who resided at Stuppach Castle in Lower Austria, anonymously commissioned Mozart through an intermediary (the famous "man in black" of legend) to compose a requiem in memory of his wife Anna, born von Flammberg, who had died on 14th February that year aged twenty. At the same time, Walsegg, who was a music lover and amateur composer, commissioned the Viennese sculptor Johann Martin Fischer to create a funerary monument for which he paid more than 3,000 florins. Mozart demanded a fee of 50 ducats (225 florins) of which he received half, the other half to be paid on receipt of the work. He started work on the *Requiem* in mid-September after returning from Prague, where *La Clemenza di Tito* had been premiered on 6th September, and before the premiere of *The Magic Flute* on 30th September. He did not devote himself assiduously to it until mid-November. On 17th November, he conducted his last completed work, the Masonic cantata KV 623, at the Zur neugekrönten Hoffnung Masonic lodge, presumably without the slightest premonition of his impending death. The "letter to Da Ponte of September 1791", which among other phrases includes the words "The time has come, I am about to expire, I am finished before I can reap the rewards of my talent, [...] I am therefore going to finish my funeral song, I must not leave it unfinished", is a fake. No document from

Mozart himself makes any mention of the *Requiem*. On 20th November he fell ill and took to his bed, never again to leave it, and so interrupted his work on the *Requiem*. Contrary to legend, the first eight bars of the *Lacrimosa* are not the last part of the *Requiem* that he worked on. It is true that the autograph stops there, but the pen did not "fall from his hands". If he interrupted the *Lacrimosa*, it was to sketch a fugue on the word "Amen" which should have concluded this section. Legend has it that on Saturday, 3rd December, at about two o'clock in the afternoon, he and three friends, including the creators of the roles of Tamino and Sarastro in *The Magic Flute*, sang some excerpts from the *Requiem* at his bedside: although possible, this is not proven. Mozart died of an ill-treated disease on the night of 4th – 5th December.

The autograph shows that he had composed the entire Introit and most of the Kyrie, and that for the six sections of the Sequence and the two of the Offertory (Domine Jesu and Hostias) he had notated all the vocal parts and the basso continuo, and provided valuable indications concerning the instrumentation. On 10th December, a funeral mass was held in his memory at the church of Saint Michael, at which the fragmentary *Requiem* was performed: the funeral costs were paid in part by Schikaneder, the librettist of *The Magic Flute*. To complete the work, Mozart's widow Constanze initially approached a disciple of her late husband, Franz Jakob Freystädler (1761-1841). The latter having quickly declined, she called on the composer Joseph Eybler (1765-1846), who on 21st December certified that he had received from "the widow Constanze Mozart the funeral mass begun by her late husband", stated that he would be in a position to "finish it by the middle of next Lent" and undertook to ensure that it would not be "copied or handed over to anyone but the widow". Perhaps Abbé Stadler (1748-1833), the composer and future music historian, was also asked to contribute. In turn, Eybler also gave up, whereupon Constanze approached a third disciple of Mozart's, Franz Xaver Süssmayr (1766-1803). It was he who completed most of the work and provided the version most often performed today. He completed the task in two months: Constanze had a deadline to meet and was in urgent need of the remainder of the sum due.

Count Walsegg, whose identity may have been known to Mozart, received his *Requiem*, probably from the legendary "man in black", by the end of February 1792 at the latest. On 4th March, with Walsegg's authorisation but still unaware of his identity, Constanze sold a copy of the work to Constans Jacobi, baron von Klöst, the

Prussian ambassador to Vienna, for 100 ducats. Jacobi did not stop there: on behalf of King Frederick William II of Prussia he purchased eight of Mozart's works from Constanze for 3,600 florins. The first performance of the *Requiem* took place at a benefit concert Constanze and her two sons in Vienna on 2nd January, 1793. Antonio Salieri (1750-1825) attended the rehearsals. The performance was organised by Baron Gottfried van Swieten (1733-1803), one of the leading figures in Vienna's musical life, and future librettist of Haydn's *Creation* (1798) and *Seasons* (1801). Probably without passing it off as his own, Count Walsegg-Stuppach conducted it on 14th December, 1793, in the Cistercian parish church of Wiener-Neustadt, and subsequently, on 14th February, 1794, at his own parish church, as part of the liturgical services for the second and third anniversaries of his wife's death. He did not make any further use of the work, but he transcribed it for string quintet. The *Requiem* was heard for the first time in Leipzig on 20th April, 1796, in the presence of Constanze, and in Paris on 21st December, 1804, under the direction of Luigi Cherubini (1760-1842).

Until 1799-1800, Constanze tried to pretend that Mozart had completely finished the *Requiem*. In the spring of 1799, the Leipzig publishing house Breitkopf & Härtel, not without some misgivings, began negotiations with her for the publication of the work. On 15th June she sent a copy of the score to Leipzig, notwithstanding her concerns about the reaction of the work's patron (and thus owner). On 29th September she wrote again to Breitkopf & Härtel: "As regards the *Requiem*, I beg you not to let it be known that I have sent you a copy." She then put the publisher in touch with Süßmayr. In a letter to Breitkopf & Härtel dated 8th February, 1800, Süßmayr wrote that the completion of the *Requiem* had been entrusted to "several masters" before him, adding that some had not been able to take on the work due to their own commitments, while others had not dared to measure their talent against Mozart's. He claimed the Sanctus, the Benedictus and the beginning of the Agnus entirely as his own. In order to give the work more formal unity, "I have simply permitted myself the liberty of taking up the fugue of the Kyrie with the words 'cum Sanctis' etc." Some uncertainties remain, however. Sadly, Süßmayr died on 17th September, 1803, and was therefore unable to throw any further light on the facts, or to participate in the controversies that arose when in August 1825 the theorist and composer Gottfried Weber (1779-1839) called into question the authenticity of the work, a matter with which we cannot concern ourselves here. The *Requiem* was published in Leipzig by Breitkopf & Härtel in the summer of 1800, and a piano reduction in 1801 by André in Offenbach am Main.

Mozart's *Requiem* is a synthesis of operatic, Masonic and scholarly elements. The dark colours of the work stem from the absence of instruments such as the flute, the oboe and the horn in favour of the bass horn (bass clarinet), bassoon, trumpet and trombone. As Süßmayr intended, the final Communion ("Lux æterna luceat eis, Domine") takes up the Introit and the Kyrie, a relatively common solution at the time, which has the advantage of providing authentic accents at the conclusion. Mozart had several models at his disposal, the most important being the *Requiem in C minor* MH 155 composed (or at least finished) in December 1771 by Michael Haydn for the funeral of Sigismund von Schrattenbach, Prince-Archbishop of Salzburg. Mozart knew the work well, as attested by his own *Requiem*, written twenty years later. Some sections of the two works have the same structure, as well as several thematic similarities. They also use, often employing the same techniques, exactly the same text. Missing from both are the Tractus, the Gradual and the Libera me. Mozart also drew inspiration (at the beginning of the Recordare) from a symphony by Wilhelm Friedemann Bach, as well as from Handel: in the opening bars and in the fugue of the Kyrie, which are, respectively, close to the opening chorus of the *Funeral Anthem for Queen Caroline* (1727) and the final chorus of the *Anthem for the Victory of Dettingen* (1743).

A polyphonic requiem traditionally consisted of five parts: (1) Introit and Kyrie, (2) Sequence, (3) Offertory, (4) Sanctus with Benedictus, (5) Agnus Dei and Communion. The two requiems by Cherubini comprise a Gradual, and that of Verdi a closing Libera me. In Michael Haydn, Cherubini and Verdi, the nineteen stanzas of the Sequence are in a single block, while in Berlioz they are in five parts. In Mozart, the Sequence is divided into six parts: Dies irae, Tuba mirum, Rex tremendae, Recordare, Confutatis and Lacrimosa, parts 2 (Tuba mirum) and 4 (Recordare) featuring a vocal soloist, and the other four a choir. In January, 1821, during his stay in Rio de Janeiro, Brazil, the Salzburg-born composer Sigismund Neukomm (1778-1858) added a Libera me, Domine to Mozart's *Requiem*.

At the time of working on his *Requiem*, Mozart had, since May 1791, been eyeing the position of Kappelmeister at St Stephen's Cathedral in Vienna, which he would not have obtained until the death of its incumbent, the composer Leopold Hofmann. The latter did not die until March, 1793, at the age of fifty-four, but it is likely that Mozart considered his *Requiem* as a future part of the cathedral repertoire. According to Constanze, Mozart told

her that in the *Requiem* he was pursuing a “pathetic style” in church music; in other words, a sombre and tragic style, as opposed to the religious music that was customary in Salzburg. This is indeed the impression that we have when listening to this enigmatic masterpiece. After hearing it twice, the Swedish diplomat Fredrik Samuel Silverstolpe (1769-1851), who was posted in Vienna from 1796 to 1803, wrote to his father in Stockholm on 22nd April, 1801: “I have never heard church music like this before. [...] At the same time, I discovered by chance that the anonymous gentleman who commissioned Mozart to compose the Requiem and did not wish to make himself known, was one Count Waldseck [*sic*]. For years, music lovers have been trying to clarify this final anecdote of Mozart’s life. I have held Mozart’s autograph in my hands, and this music has now been performed from my printed copy.”

MARC VIGNAL

Translated by Jacqueline Minett



Page du manuscrit. *Introitus. Requiem aeternam.*



L'ensemble des musiciens pendant l'enregistrement à Sant Vicenç de Cardona, mai 2022.

Photo : Toni Peñarroya

LUX ÆTERNA

Toda mi vida habría sido sin duda diferente si, durante una tarde del mes de octubre de 1955, no hubiera tenido la suerte de escuchar en directo un ensayo del *Requiem* de Mozart. Unos meses antes, el primero de agosto, había cumplido 14 años, y el azar quiso que mi profesor, el maestro Joan Just (compositor y director del Conservatorio de Igualada, mi ciudad natal), decidiera preparar la obra con el coro de la Schola Cantorum local. Por lo general, ese día acudía al conservatorio para asistir con él a mis clases habituales de contrapunto y armonía, pero la casualidad quiso que no me llegara el mensaje avisando de la suspensión de la clase debido al ensayo del *Requiem*.

Sentado discretamente al fondo de la sala, pude asistir a ese ensayo en el que el coro de la Schola Cantorum sólo estuvo acompañado por un órgano y un cuarteto de cuerdas. Desde las primeras notas, quedé totalmente fascinado por la increíble belleza de la obra. La fuerza expresiva de las melodías, la originalidad de los diferentes temas, la perfección del contrapunto y la riqueza de las modulaciones. Al terminar el último acorde, me encontré profundamente conmovido por una experiencia extraordinaria que me había transportado a una dimensión jamás vivida hasta entonces. Estaba trastocado por aquella auténtica «lux æterna» y la gran capacidad de consuelo que se desprendían de esa obra majestuosa. Durante el camino de vuelta a casa, me dije que, si la música tenía el poder de sacudir el espíritu con semejante intensidad, yo quería ser músico.

Unos días más tarde, fui a Barcelona a comprarme un violonchelo de segunda mano. De vuelta a casa, intenté tocar un poco y, tras los primeros momentos de vacilación, enseguida sentí una gran afinidad con el instrumento;

los dedos de mi mano izquierda se colocaban y movían con soltura sobre el mástil, mientras que sin gran esfuerzo la mano derecha lograba controlar con bastante rapidez la calidad del sonido con el arco. Tuve la sensación maravillosa de poder cantar de nuevo y de estar como en casa. Comprendí entonces esa sensación única de la que hablaba Mark Twain cuando afirma: «Los dos días más importantes de la vida son el día en que uno nace y el día en que se descubre por qué». En efecto, tras escuchar el *Requiem* de Mozart y mis primeros tanteos con el violonchelo, tuve la íntima certeza del camino que debía seguir: no dejar de trabajar para dominar y compartir esa luz que da sentido a la vida y alimenta nuestro espíritu.

JORDI SAVALL
Salzburgo, 31 enero 2023



La Misa de Réquiem en re menor de Mozart

Para comprender mejor el contexto creativo en el que situar el encargo y la creación del *Réquiem* de Mozart, presentamos la cronología de las principales obras que compuso en el último año de vida:

Viena, 5 enero 1791

CONCIERTO PARA PIANO en Si bemol mayor (K.595)

Viena, entre enero y finales de mayo 1791

Diversos Lieder, Aires, Obras para orquesta (minuetos, alemandas y contradanzas), Fantasías para órgano mecánico, Quintetos varios (K.596/617)

Baden, 18 junio 1791

AVE VERUM Motete a 4 voces (K.618)

Viena, julio 1791

PEQUEÑA CANTATA ALEMANA en Do mayor (K.619)

Praga, 6 septiembre 1791

LA CLEMENZA DI TITO Ópera seria (K.621)

Viena, 30 septiembre 1791 (fecha de la representación)

LA FLAUTA MÁGICA, Gran Ópera (K.620)

Viena, 7 octubre 1791

CONCIERTO PARA CLARINETE (K.622)

Viena, de julio a noviembre 1791

MISA DE RÉQUIEM en re menor (K.626)

En el momento de nuestra primera grabación de esta obra en 1991, escribí: «El *Réquiem* de Mozart, a pesar de la forma fragmentaria en que nos ha llegado (y de la conclusión póstuma de Joseph Eybler y, sobre todo, Franz Xaver Süssmayr), sigue siendo hoy una obra totalmente marcada por el genio de su creador. La concepción mozartiana es perceptible a lo largo de la arquitectura del conjunto de la obra, y ello al margen incluso de la diferencia de carácter o calidad de las partes completadas.»

Hoy, gracias a las informaciones contenidas en diversos documentos manuscritos que nos han dejado los principales testigos de la época, como la crónica de Niemetschek (cuya primera publicación es de 1798) retomada en la biografía de Nissen (el segundo marido de Constance) y sobre todo el texto de Anton Herzog, que nos cuenta en detalle lo que ocurrió entre 1791 y 1839, somos capaces de comprender mejor el misterio y la razón del encargo a Mozart del *Réquiem*. Y, en particular, lo que aconteció durante el último período de la vida de Mozart, así como la finalización de la obra por su alumno F. X. Süssmayr.

El manuscrito original

Más allá de las diferentes polémicas y las explicaciones, no siempre reales, que surgieron una vez concluido el *Réquiem* tras la muerte de Mozart, es sobre todo el examen del manuscrito lo que nos permite saber con gran precisión lo que pertenece a la mano de Mozart y lo que es de otra mano.

Son enteramente de Mozart el Requiem y el Kyrie.

Las cinco primeras partes de la «Sequentia», el «Dies irae» propiamente dicho, «Tuba mirum», «Rex tremendae», «Recordare» y «Confutatis» son principalmente de Mozart: notó las partes vocales, el bajo cifrado y algunas indicaciones instrumentales; la orquestación en su conjunto es de Süssmayr y hay pequeñas intervenciones de Freystädler.

El «Lacrimosa» (sexta y última parte del Dies Irae) está esbozado por Mozart hasta el octavo compás y el resto es de Süssmayr.

Las dos piezas que componen el Ofertorio («Domine Jesu» y «Hostias») son principalmente de Mozart, y como las anteriores fueron orquestadas por Süssmayr.

Por último, el «Sanctus», el «Benedictus» y el «Agnus Dei» son enteramente de Süssmayr.

Sobre el origen misterioso del encargo

El descubrimiento realizado en 1964 por Otto Erich Deutsch de «La verdadera historia detallada del *Réquiem* de W. A. Mozart. Desde su inicio en 1791 hasta el período presente en 1839», escrita por Anton Herzog, nos ha permitido comprender el verdadero origen del encargo. De ese modo pudo explicarse el desarrollo de los acontecimientos principales gracias al testimonio de alguien que disponía de información directa sobre el tema.

Gracias a esa sensacional información manuscrita, descubrimos los principales detalles de aquellos acontecimientos «misteriosos» que dieron lugar a tantas teorías diferentes y a miles de publicaciones:

«Herr Franz, conde de Walsegg, propietario de los dominios de Schottwien, Klam, Stuppach, Pottschach y Ziegersberg, en la Baja Austria... era un apasionado de la música y el teatro, por lo que todas las semanas, los martes y los jueves, se interpretaban diversos cuartetos durante unas buenas tres horas... Para que no nos faltaran cuartetos nuevos, dado que los tocábamos con tanta frecuencia, el conde no sólo se procuraba los

que se anunciaban al público, y estaba también en contacto con numerosos compositores, aunque sin desvelar nunca su identidad... No queriendo interpretar partituras impresas, las hacían copiar esmeradamente en papel marcado con diez pentagramas, pero en el cual nunca se mencionaba al autor...

He creído necesario suministrar esas precisiones para juzgar mejor el origen del *Réquiem*, que se ha calificado de misterioso.

El 14 de febrero de 1791, el conde de Walsegg vio cómo la muerte le arrancaba a su amada esposa en la flor de la edad [no había cumplido aún 21 años]. Quiso erigir un doble monumento conmemorativo y tuvo una excelente idea. Logró disponer, por medio de su representante financiero, que uno de los mejores escultores de Viena [Johann Martin Fischer, 1740-1820] le erigiera un mausoleo y que Mozart compusiera un *Réquiem* cuya propiedad absoluta, como de costumbre, [el conde] se reservaría.

Sin embargo, el *Réquiem*, que debía ejecutarse todos los años con ocasión del aniversario de la condesa, tardó en llegar más de lo previsto, puesto que Mozart murió en mitad de aquella noble tarea. ¿Qué se podía hacer? ¿Quién osaría imitar a Mozart?»

Sobre la finalización de la obra

«Al final convencieron a Süßmayr para que terminara la gran obra incompleta, y él reconoce en las cartas a los editores musicales de Leipzig [Breitkopf & Härtel] que, en vida de Mozart, ambos habían tocado y cantado fragmentos enteros ya compuestos, a saber, el “Requiem”, el “Kyrie”, el “Dies irae”, el “Domine Jesu”, etcétera, que [Mozart] conversaba a menudo acerca de la conclusión de la obra y comunicaba [a Süßmayr] la forma y los motivos de la orquestación.»

Sólo un contacto intenso con Mozart, durante los últimos días de trabajo de composición del *Réquiem*, y el conocimiento de alguno de sus borradores, pudo hacer que un músico como Süßmayr –que nunca había escrito nada notable– pudiera concluir el «Lacrimosa» y componer solo esos «Sanctus», «Benedictus» y «Agnus Dei». Es, por lo demás, lo que parece probable según los testimonios de Anton Herzog y Constanze, la viuda de Mozart.

Según Anton Herzog, Süßmayr reconoció en sus cartas a los editores de Leipzig (Breitkopf & Härtel) que «durante la vida de Mozart, habían cantado y tocado juntos fragmentos enteros de las partes ya compuestas del *Réquiem* y que él [Mozart] había debatido muy a menudo la conclusión de la obra y le había comunicado [a Süßmayr] la forma y los motivos de la orquestación». A pesar de ello, algunas preguntas clave siguen en el aire. ¿En qué medida dispuso Süßmayr de los borradores correspondientes? ¿Dónde había escuchado al propio Mozart interpretarlos? Un hecho que le habría permitido memorizarlos en buena medida.

Escuchemos lo que dice Constanze en una carta muy poco conocida escrita en Salzburgo el 31 de mayo de 1827 y dirigida al abad Maximilian Stadler, viejo amigo de la familia que había defendido el *Réquiem* frente a las calumnias de un periódico alemán:

«Ahora no tengo más elección que contarle, y contar a todos los amigos de Mozart, la historia del *Réquiem*, que consiste en la siguiente: Mozart no consideró nunca [en ningún momento] empezar un *Réquiem*, y me dijo en varias ocasiones haber emprendido la tarea [encomendada por un mensajero anónimo] con el mayor placer, puesto que se trataba de su género predilecto [música de iglesia], y que lo haría y compondría con tal fervor que amigos y enemigos lo estudiarían tras su muerte: “Si logro permanecer con vida el tiempo suficiente, porque será mi obra maestra y mi canto del cisne”. Y es cierto que lo compuso con mucho fervor; no obstante, cuando se sentía sin fuerzas, hubo numerosas ocasiones en que Süßmayr tenía que cantar, junto conmigo y con él [Mozart], lo que había escrito, y de ese modo Süßmayr recibió una auténtica lección de Mozart.»

Nuestra versión del *Réquiem*

A partir de todas esas informaciones diferentes podemos pensar que Süßmayr fue lo más fiel posible a su maestro, y por ello en lo que concierne a la instrumentación hemos acudido a la versión original de Mozart completada en los primeros movimientos por Freystädler y Süßmayr, con algunos ligeros ajustes en el «Tuba

mirum», que permiten hacer resaltar el espíritu mozartiano con máxima pureza, y en los últimos movimientos nos hemos ceñido a las versiones de Süssmayr.

En la interpretación, nos hemos aproximado cuanto ha sido posible a las condiciones de la época. Los solistas y el conjunto vocal (reducido a 20 participantes) cantan en latín con la transparencia y la intensidad características de la pronunciación en vigor en la Viena del finales del siglo XVIII. La orquesta de instrumentos de época, con el diapason a 430, comporta un efectivo de 18 cuerdas, 9 vientos, órgano y timbales (con trombones dotados de las embocaduras estrechas características de la época, así como auténticos *corni di bassetto* de cinco llaves más registro grave, siguiendo a Theodor Lotz, el constructor y colaborador de Stadler, el clarinetista de Mozart).

Ahora bien, todo esto no serviría de nada sin una concepción de la interpretación que, de principio a fin, debe hacernos revivir todo el caluroso fervor de la fe católica y la esperanza de la misericordia divina. Emotivo lamento fúnebre e instante de gracia, es producto de un sorprendente equilibrio entre la fuerza declamatoria y rítmica del texto y su inserción melódica, entre el vuelo casi infinito de las líneas polifónicas y su adhesión a una fuerza armónica inexorable, entre los detalles de la articulación y los contrastes de la dinámica. Se manifiesta sobre todo a través de esa percepción del movimiento que hace del *tempo* el verdadero corazón de la música: soplo o pulsación, arrebató o plegaría, que nos permite acceder mediante la yuxtaposición en un mismo impulso de todas sus fuerzas a uno de los mayores mensajes del genio creador humano sobre el misterio de la muerte.

La muerte, en tanto que reflexión de un creyente acerca del sentido profundo de la vida, resultaba familiar a Mozart desde muy pronto. Así lo atestigua una de sus cartas escritas en 1787, con 31 años, a su padre enfermo:

«... dado que la muerte, analizada con detenimiento, es el verdadero objetivo de nuestra vida, me he familiarizado tanto desde hace algunos años con esa verdadera y perfecta amiga del hombre que su imagen no sólo no tiene ya nada de aterrador para mí, sino que me resulta tranquilizadora y consoladora. Y doy gracias a Dios por haberme concedido la dicha de procurarme la ocasión [...] de aprender a conocerla como la clave de nuestra auténtica felicidad. Nunca me acuesto sin pensar que quizás al día siguiente, por joven que sea, ya no estaré aquí.»

«Una de las últimas alegrías de Mozart en su lecho de muerte fue que le cantaran un aire de Papageno, como si se identificara en cierto modo con su personaje». Como tan bien cuentan Jean y Brigitte Massin: «En realidad, es Papageno por su amor a la vida, como es Tamino por su fidelidad a las aspiraciones del *Sturm und Drang* y la *Aufklärung*. Y el logro supremo de su genio será haber sabido asociar a Tamino y Papageno en el optimismo más luminoso, el menos trágico que expresó jamás.» Mozart, que normalmente separaba de forma muy sorprendente su arte y su vida personal, habría sentido –según diferentes testimonios de la época– un apego afectivo muy profundo por algunas obras: sabemos que el cuarteto de la muerte de *Idomeneo* lo hacía llorar. Sabemos también que «el encargo del *Réquiem* lo obsesionó, estaba vinculado con su muerte; así que lo fascinaba al tiempo que lo aterraba.» Todo eso explica quizás la extraordinaria fuerza expresiva de esta obra maestra: una suerte de testamento espiritual admirablemente expuesto acerca de la profunda turbación del ser humano ante el misterio de la muerte.

Resulta necesario recordar aquí que ni el anticlericalismo de la francmasonería y ni siquiera las tendencias fuertemente antirreligiosas de la Ilustración destruyeron en Mozart cierta sensibilidad religiosa; no necesitaba ninguna convicción dogmática ni ninguna fervorosa práctica cristiana para conmoverse ante algunos misterios del cristianismo. Gracias a su genio, Mozart ha sabido expresar, a través de ese texto de la liturgia cristiana, todos los estados de ánimo que van desde el miedo al Juicio («*Dies irae*») hasta la esperanza en la clemencia de Dios («*Kyrie*»), desde la angustia por el sufrimiento inútil («*Recordare*») hasta la certeza de un más allá lleno de luz («*Lux æterna, luceat eis*»). Lamento fúnebre, pero sobre todo plegaría extrema que implora la misericordia divina («No te alejes en el momento de mi muerte»), deja abierta la esperanza de una vida nueva. Pocas veces una obra musical habrá estado marcada de un modo tan intenso por el genio, la expresión, la fe y el sufrimiento de un ser humano.

JORDI SAVALL

Cambridge, 11 febrero 2023

Agradecimientos

En gesto de eterna gratitud hacia nuestro querido Mozart y de admiración por su testamento musical, hoy (casi 70 años después de aquella experiencia personal) tengo el privilegio de presentar esta nueva interpretación del *Réquiem* junto a un equipo completamente renovado, con la participación de numerosos jóvenes músicos y cantantes que se han unido a los músicos profesionales gracias a las Academias Profesionales de Perfeccionamiento que llevamos realizando desde 2010.

Todo mi reconocimiento a los cantores solistas y a los de La Capella Nacional de Catalunya, a los músicos de Le Concert des Nations, a Lluís Vilamajó por la preparación del coro, a nuestro «maestro de sonido» (*Tonmeister*) Manuel Mohino por la grabación y el montaje del disco, al Patrimonio Cultural de Cataluña por poner a nuestra disposición la Colegiata de Sant Vicenç de Cardona, a todas las salas de concierto que nos han acogido (París, Lyon, Salzburgo, Barcelona, Gerona) y a todos los colaboradores de la Fundació CIMA y ALIA VOX, así como de la Association Le Concert des Nations (Irene Bloc): todos ellos han hecho posible esta fascinante producción.

Nuestra gratitud a los musicólogos Jean y Brigitte Masin, H. C. Robbins Landon y sus editores por las magníficas investigaciones realizadas sobre la obra y la vida de W. A. Mozart, repletas de referencias e informaciones indispensables para comprender la dimensión humana y divina de su genio.

Requiem



Les altos du chœur.
Manuel Walser et Mingjie Lei (assis)
en concert à L'Auditori de Barcelone.
Photo : Toni Peñarroya

El *Réquiem* de Mozart: una historia con sorpresas

De todas las obras de Mozart, el *Réquiem* es la más envuelta en misterio y leyenda. Las leyendas y los mitos mozartianos empezaron a circular justo después de la muerte del compositor: fue envenenado, escribió el *Réquiem* pensando en sí mismo, etcétera. No es algo que haya acabado. Si bien los misterios se han más o menos esclarecido con el curso de los años, algunas leyendas persisten.

La génesis del *Réquiem* se conoce a grandes rasgos desde 1800. En julio de 1791, el conde Franz von Walsegg (1763-1827), un hermano masón que residía en el castillo de Stuppach en la Baja Austria, le encargó a Mozart bajo un estricto anonimato y a través de un emisario (el famoso «hombre de negro» de la leyenda), un *Réquiem* en memoria de su esposa Anna (de soltera Von Flammberg), muerta el 14 de febrero anterior a la edad de veinte años. Melómano apasionado y compositor aficionado, Walsegg encargó paralelamente al escultor vienés Johann Martin Fischer un monumento funerario que le costó más de 3.000 florines. Mozart exigió 50 ducados (225 florines); recibió la mitad por adelantado, y la otra mitad se pagaría tras la entrega de la obra. Empezó a trabajar en el *Réquiem* a mediados de septiembre, tras su regreso de Praga, donde se había estrenado (6 de septiembre) *La clemencia de Tito*, y antes del estreno de *La flauta encantada* (30 de septiembre). Sin embargo, sólo se consagró con asiduidad a la tarea a partir de mediados de noviembre. El 17 de noviembre, envió a la logia Zur neugekrönten Hoffnung (La Nueva Esperanza Coronada) su última obra acabada, la cantata masónica KV 623, verosimilmente sin el menor presentimiento de una muerte cercana. La carta a Da Ponte de septiembre de

1791, que contiene entre otras frases como «Llega la hora, estoy a punto de expirar, muero antes de haber gozado de mi talento, [...] termino pues mi canto fúnebre, no debo dejarlo inacabado», es una falsificación. Ningún documento procedente del propio Mozart hace mención alguna al *Réquiem*. El 20 de noviembre, enfermo, se acostó para no volver a levantarse más e interrumpió todo trabajo sobre el *Réquiem*. En contra de lo que quiere la leyenda, los ocho primeros compases del «Lacrimosa» no son la última parte de la obra en la que trabajaba. Es cierto que el manuscrito autógrafo se acaba ahí, pero la pluma no «cayó de la mano» de Mozart. Si interrumpió el «Lacrimosa», fue para esbozar sobre la palabra *Amén* una fuga con la que debía concluir esa sección. Según la leyenda, el sábado 3 de diciembre, hacia las dos de la tarde, habrían cantado, él y junto a su lecho tres amigos (entre ellos, los intérpretes de los papeles de Tamino y Sarastro de *La flauta mágica*), algunos extractos del *Réquiem*: es posible, pero no está demostrado. Mozart murió de una enfermedad mal tratada en la noche del 4 al 5 de diciembre.

El autógrafo muestra que había compuesto por completo el Introito y lo esencial del Kyrie, y que para las seis secciones de la Secuencia y las dos del Ofertorio (Domine Jesu y Hostias) había anotado todas las partes vocales y el bajo continuo y suministrado valiosas indicaciones de instrumentación. El 10 de diciembre, tuvo lugar un servicio fúnebre en su memoria en la iglesia de San Miguel, con ejecución del *Réquiem* fragmentario: los gastos corrieron en parte a cargo de Schikaneder, el libretista de *La flauta mágica*. Para acabar la obra, Constanze, la viuda de Mozart, acudió en un principio a un discípulo de su difunto marido, Franz Jakob Freystädler (1761-1841). Freystädler no tardó en renunciar a la tarea, por lo que Constanze recurrió al compositor Joseph Eybler (1765-1846), quien el 21 de diciembre certificó haber recibido de «la viuda Constanze Mozart la misa de difuntos empezada por su difunto marido», se declaró dispuesto a «terminarla de aquí a mediados de la próxima cuaresma» y se comprometió a que no fuera «copiada ni acabara en otras manos que no fueran las de la viuda». Puede que el abate Stadler (1748-1833), compositor y futuro historiador de la música, fuera asimismo solicitado. Eybler también renunció, tras lo cual Constanze se dirigió a un tercer discípulo de Mozart, Franz Xaver Süssmayr (1766-1803). Es él quien, realizando lo esencial del trabajo, suministra la versión que se interpreta con más frecuencia en nuestros días. Concluyó la tarea en dos meses: Constanze tenía un plazo que respetar y una necesidad urgente de cobrar el resto de la suma acordada.

El conde Walsegg, cuya identidad no cabe excluir que Mozart conociera, recibió su *Réquiem*, a través sin duda del legendario «hombre de negro», como tarde a finales de febrero de 1792. Y es que el 4 de marzo, con autorización de Walsegg, pero todavía ignorante de su identidad, Constanze vendió por 100 ducados una copia de la obra a Constans Jacobi, barón de Jacobi-Klöst, embajador de Prusia en Viena. Jacobi no se limitó a esa compra: adquirió a Constanze, en nombre del rey de Prusia Federico Guillermo II y por 3.600 florines, ocho obras de Mozart. La primera interpretación del *Réquiem* tuvo lugar en concierto en Viena el 2 de enero de 1793, a beneficio de Constanze y sus dos hijos. Antonio Salieri (1750-1825) asistió a los ensayos. Esa ejecución fue organizada por el barón Gottfried van Swieten (1733-1803), una de las grandes personalidades musicales de Viena, futuro libretista de *La Creación* (1798) y *Las estaciones* (1801) de Haydn. Probablemente sin hacerlo pasar como propio, el conde Walsegg-Stuppach lo dirigió el 14 de diciembre siguiente en la iglesia parroquial cisterciense de Wiener-Neustadt y luego el 14 de febrero de 1794 en su propia iglesia parroquial, en el marco de los oficios litúrgicos del segundo y el tercer aniversario de la muerte de su esposa. Con posterioridad, ya no utilizó más la obra, pero la transcribió para quinteto de cuerdas. En Leipzig, el *Réquiem* fue escuchado por primera vez el 20 de abril de 1796, en presencia de Constanze; y en París, se interpretó el 21 de diciembre de 1804 bajo la dirección de Luigi Cherubini (1760-1842).

Hasta 1799-1800, Constanze intentó hacer creer que Mozart había acabado por completo el *Réquiem*. En la primavera de 1799, la editorial Breitkopf & Härtel de Leipzig, no sin albergar algunas sospechas, inició con ella negociaciones para la publicación de la obra. Constanze envió el 15 de junio una copia de la partitura a Leipzig, no sin albergar algunos temores por la reacción del patrocinador (y, por lo tanto, propietario) de la obra. El 29 de septiembre, escribió de nuevo a Breitkopf & Härtel: «En lo que concierne al *Réquiem*, le ruego que no haga saber que ha recibido de mí una copia». Luego puso al editor en relación con Süßmayr. En una carta a Breitkopf & Härtel del 8 de febrero de 1800, este último escribió que antes que él, la conclusión del *Réquiem* se había confiado a «varios maestros» y añadió que algunos, debido a sus propios trabajos, no habían podido encargarse de esa labor, y que otros no se habían atrevido a medirse con el talento de Mozart. Reivindicó enteramente para sí el Sanctus, el Benedictus y el principio del Agnus «Me permití simplemente, para dotar la obra de una mayor unidad formal, retomar la fuga del Kyrie en las palabras: “cum Sanctis”, etcétera». Algunas incertidumbres

permanecen; por desgracia, Süßmayr murió el 17 de septiembre de 1803, de modo que no pudo contribuir a esclarecer más los hechos ni participar en las controversias surgidas tras la puesta en duda en agosto de 1825 por parte del teórico y compositor Gottfried Weber (1779-1839) de la autenticidad de la obra misma, unos acontecimientos en cuyos detalles resulta imposible entrar aquí. El *Réquiem* apareció en Leipzig publicado por Breitkopf & Härtel en el verano de 1800, y en reducción para piano en 1801 publicado por André en Offenbach del Meno.

El *Réquiem* de Mozart es una síntesis de elementos operísticos, masónicos y cultos. Sus colores sombríos proceden de la ausencia de instrumentos como la flauta, el oboe y el corno en provecho del *corno di bassetto* (clarinete tenor), el fagot, la trompeta y el trombón. La Comuni3n final («Lux aeterna luceat eis, Domine») retoma, como quiso Süßmayr, el Introito y el Kyrie: soluci3n entonces relativamente corriente, que tenía además la ventaja de hacer escuchar como conclusi3n acentos auténticos. Mozart tenía varios modelos a su disposici3n, siendo para él el más importante el *Réquiem en do menor* MH 155 compuesto (o al menos acabado) en diciembre 1771 por Michael Haydn para los funerales de Sigismund von Schrattenbach, príncipe-arzobispo de Salzburgo. Mozart lo conocía bien, como da fe su propio *Réquiem*, veinte años posterior. Observamos en las dos obras la misma estructura en ciertas secciones, así como diversos parecidos temáticos. Además, ambas utilizan, a menudo con las mismas técnicas, exactamente el mismo texto. En ambos faltan el Tracto, el Gradual y el «Libera me». Mozart se inspiró también (principio del «Recordare») en una sinfonía de Wilhelm Friedemann Bach, o también en Haendel: ya en los primeros compases y en la fuga del Kyrie, próximos respectivamente al coro final del *Himno funeral de la reina Carolina* (1727) y el coro final del *Himno por la victoria de Dettingen* (1743).

Un *Réquiem* polifónico comprendía tradicionalmente cinco partes: (1) Introito y Kyrie, (2) Secuencia, (3) Ofertorio, (4) Sanctus con Benedictus, (5) Agnus Dei y Comuni3n. Los dos *Réquiem*s de Cherubini contienen un Gradual; el de Verdi, un «Libera me» final. En Michael Haydn, Cherubini y Verdi, las diecinueve estrofas de la Secuencia están en un único bloque; en Berlioz, en cinco partes. En Mozart, la Secuencia se divide en seis partes: «Dies irae», «Tuba mirum», «Rex tremendae», «Recordare», «Confutatis» y «Lacrimosa»; y las partes 2 («Tuba mirum») y 4 («Recordare») recurren a un solista vocal, las otras cuatro al coro. En enero de 1821, con

ocasión de su estancia en Río de Janeiro, el compositor Sigismund Neukomm (1778-1858), originario de Salzburgo, añadió al *Réquiem* de Mozart un «Libera me, Domine».

Mientras trabajaba en su *Réquiem*, Mozart tenía en perspectiva desde mayo de 1791 la obtención del puesto de maestro de capilla en la catedral de San Esteban de Viena; un puesto que iba a obtener a la muerte de su titular, el compositor Leopold Hofmann. Hofmann no murió hasta marzo de 1793, a la edad de 54 años, pero es probable que Mozart considerara su *Réquiem* como parte del repertorio de la catedral. De creer a Constanze, Mozart le habría dicho que buscaba con esa obra, en música de iglesia, un «estilo patético», es decir, sombrío y trágico, en oposición a la música religiosa salzburguesa. Es justamente la impresión que extraemos de la audición de esta enigmática obra maestra. Tras escucharla dos veces, el diplomático sueco Fredrik Samuel Silverstolpe (1769-1851), destinado a Viena entre 1796 y 1803, escribió el 22 de abril de 1801 a su padre en Estocolmo: «No había escuchado nunca antes una música de iglesia comparable. [...] Por azar se ha descubierto al mismo tiempo que el señor Anónimo que encargó el Réquiem a Mozart y que no quería darse a conocer era un tal conde Waldseck [sic.]. Los aficionados a la música se han esforzado durante años por esclarecer esa última anécdota de la existencia de Mozart. He tenido en mis manos el autógrafo de Mozart; y esa música se ha ejecutado ahora según mi ejemplar impreso».

MARC VIGNAL

Traducción: Juan Gabriel López Guix





Les ensembles à la Collégiale de Sant Vicenç de Cardona
pendant l'enregistrement, mai 2022.
Photo : Toni Peñarroya

LUX ÆTERNA

Tota la meua vida hauria sigut certament ben diferent si, un vespre del mes d'octubre de 1955, no hagués tingut la sort de poder sentir en directe un assaig del *Rèquiem* de Mozart. Uns mesos abans, el dia 1 d'agost, havia complert catorze anys, i l'atzar va voler que el meu professor, el mestre Joan Just (compositor i director del conservatori de la meua ciutat natal d'Igualada), decidís de preparar aquesta obra amb el cor de la Schola Cantorum local. Com de costum, aquell vespre vaig anar al Conservatori per assistir a les meves classes habituals de contrapunt i d'harmonia amb ell, però la sort va voler que no m'arribés el missatge que informava de la suspensió dels cursos a causa de l'assaig del *Rèquiem*.

Assegut discretament al fons de la sala, vaig poder assistir-hi, amb el cor de la Schola Cantorum acompanyat tan sols per un orgue i un quartet de corda. Des de les primeres notes vaig restar totalment embadalit per la increïble bellesa de l'obra, la força expressiva de les melodies, l'originalitat dels diferents temes, la perfecció del contrapunt i la riquesa de les modulacions. En acabar de sonar l'últim acord, aquella experiència extraordinària m'havia arribat al meu interior més profund, tot transportant-me a una dimensió que mai abans havia viscut. Vaig quedar trasbalsat per aquesta veritable “lux æterna” i per l'enorme capacitat de consol que desprenia aquesta obra majestuosa. Mentre tornava a casa, em vaig dir que, si la música tenia el poder d'arribar a l'ànima amb una intensitat tan gran, m'encantaria ser músic.

Uns dies més tard, vaig anar a Barcelona a comprar-me un violoncel de segona mà. Un cop tornat a casa, vaig provar de tocar-lo una mica i, passats els primers moments de dubte, de seguida vaig sentir una gran afinitat amb

l'instrument: els dits de la meua mà esquerra es posaven al mànec i s'hi movien amb lleugeresa i precisió, mentre que la mà dreta va controlar prou aviat la qualitat del so amb l'arquet. Ras i curt, vaig sentir la sensació meravellosa de poder cantar de nou i trobar-me com el peix a l'aigua. Fou aleshores que vaig entendre aquest sentiment únic de què parla Mark Twain, quan afirma: “Hi ha dos moments importants a la teua vida, quan neixes i quan descobreixes per què has nascut.” En efecte, després d'escoltar el *Rèquiem* de Mozart i dels meus primers intents amb el violoncel, vaig tenir la certesa íntima de quin era el camí a seguir: treballar dia a dia per dominar i compartir aquesta llum, que dona sentit a la vida i nodreix la nostra ànima.

JORDI SAVALL

Salzburg, 31 gener 2023



Les ténors du choeur en concert à L'Auditori de Barcelone, mai 2022.

Photo : Toni Peñarroya



Photo : Toni Peñarroya

La Missa de Rèquiem en re menor de Mozart

Per tal d'entendre millor el context creatiu dins el qual se situen l'encàrrec i la creació del *Rèquiem* de Mozart, us presentem la cronologia de les obres principals que el compositor va escriure l'últim any de la seva vida:

Viena, 5 de gener de 1791

CONCERT PER A PIANO en si bemoll major (K.595)

Viena, entre gener i final de maig de 1791

Diversos lieder, àries, obres per a orquestra (minuets, alemandes i contradanses), fantasies per a orgue mecànic, diversos quintets (K.596/617)

Baden, 18 de juny de 1791

AVE VERUM, motet a 4 veus (K.618)

Viena, juliol de 1791

PETITA CANTATA ALEMANYA en do major (K.619)

Praga, 6 de setembre de 1791

LA CLEMENZA DI TITO, opera seria (K.621)

Viena, 30 de setembre de 1791 (data d'estrena)

DIE ZAUBERFLÖTE, singspiel (K.620)

Viena, 7 d'octubre de 1791

CONCERT PER A CLARINET (K.622)

Viena, juliol a novembre de 1791

MISSA DE RÈQUIEM en re menor (K.626)

En ocasió del nostre primer enregistrament d'aquesta obra, fet el 1991, vaig escriure: “El *Rèquiem* de Mozart, malgrat la forma fragmentària en què ha arribat fins als nostres dies (i malgrat la seva finalització pòstuma per Joseph Eybler i sobretot per Franz Xaver Süßmayr), és actualment una obra totalment marcada pel geni del seu creador. La concepció mozartiana és perceptible a través de l'arquitectura del conjunt de l'obra, fins i tot independentment de la diferència de caràcter o de qualitat de les parts completades.”

Avui, les informacions que contenen diversos documents manuscrits que ens han deixat els principals testimonis de l'època, com la crònica de Niemetschek (l'edició més antiga data del 1798), reflectida a la biografia de Nissen (segon marit de Constanze), però sobretot el text d'Anton Herzog, que ens explica detalladament què va succeir entre el 1791 i el 1839, ens permeten d'entendre millor el misteri i el motiu de l'encàrrec del *Rèquiem* a Mozart, però sobretot l'evolució del darrer període de la vida del compositor i la finalització de l'obra pel seu deixeble F. X. Süßmayr.

Manuscrit original

Al marge de les diverses polèmiques i de les explicacions, no sempre veraces, que es van produir a redós de la finalització del *Rèquiem* després de la mort de Mozart, l'examen del manuscrit ens permet, abans que res, de

saber amb gran precisió què prové de la mà de Mozart i què prové d'altri.

El *Requiem* i el *Kyrie* foren escrits íntegrament per Mozart.

Les cinc primeres parts de la *Sequentia*, el *Dies irae* pròpiament dit, *Tuba mirum*, *Rex tremendae*, *Recordare* i *Confutatis* provenen principalment de Mozart, que n'escrigué les parts vocals, el baix xifrat i algunes indicacions instrumentals. En canvi, l'orquestració és en el seu conjunt de Süßmayr, i Freystädler també hi va fer algunes intervencions menors.

La *Lacrimosa* (sisena i última part del *Dies irae*) fou esbossada pel propi Mozart, però només fins al vuitè compàs, mentre que tota la resta és de l'autoria de Süßmayr.

Els dos fragments que componen l'*Ofertori* (*Domine Jesu* i *Hostias*) provenen principalment de Mozart i foren orquestrats per Süßmayr, tal com els anteriors.

Finalment, el *Sanctus*, el *Benedictus* i l'*Agnus Dei* provenen íntegrament de Süßmayr.

Sobre l'origen misteriós de l'encàrrec

La descoberta, feta el 1964 per Otto Erich Deutsch, de “La veritable història detallada del *Rèquiem* de W. A. Mozart. Des del seu començament el 1791 fins al present 1839”, escrita per Anton Herzog, ens ha permès d'entendre l'origen autèntic de l'encàrrec. Així ho explica la seqüència dels principals esdeveniments, presentats pel testimoni d'algué que tenia informació directa sobre el tema.

Gràcies a aquesta sensacional informació manuscrita, hem descobert els principals detalls d'aquests esdeveniments “misteriosos” que es troben a l'origen de teories tan diverses i de milers de publicacions:

“El Senyor Comte Franz de Walsegg, propietari de les senyories de Schottwien, Klam, Stuppach, Pottschach i Ziegersberg, a Àustria sota l'Enns [Baixa Àustria]... era un amant apassionat de la música i del teatre; per això, cada setmana es tocaven quartets durant tres bones hores dels dimarts i dijous... Perquè no ens faltessin nous quartets, car tocàvem tan sovint, el Sr. Comte no sols es proveïa de totes les obres d'aquest gènere

publicades, sinó que també mantenia contacte amb nombrosos compositors, tanmateix sense revelar mai la seva identitat... Puix que el Sr. Comte mai no va voler interpretar partitures impreses, les feia copiar curosament en paper pautat de deu línies, però sense indicar-ne mai l'autor...

He considerat necessari fer aquestes consideracions prèvies per a poder jutjar millor l'origen del Rèquiem, que hom qualifica de misterios.

El 14 de febrer de 1791, la mort arrabassà al Sr. Comte de Walsegg la seva estimada esposa a la flor de la seva vida [amb prou feines tenia vint-i-un anys]. Va voler-li erigir un doble monument, i de manera brillant. A través del seu encarregat de negocis... encomanà un mausoleu a un dels millors escultors de Viena [Johann Martin Fischer, 1740-1820], i de Mozart un rèquiem, del qual [el comte] es reservava com de costum la propietat única.

Tanmateix, el rèquiem, que havia d'interpretar-se cada any per l'aniversari de la mort de la Senyora Comtessa, va trigar més en arribar, car la mort sobrevingué Mozart enmig d'aquesta noble feina. Aleshores calia trobar una bona solució. Qui gosaria imitar tot un Mozart?"

Sobre la finalització de l'obra

"Finalment, van convèncer Süßmayr perquè acabés la gran obra incompleta, i en cartes als editors musicals de Leipzig [Breitkopf & Härtel] reconegué que, en vida de Mozart, tots dos havien tocat i cantat fragments sencers ja compostos, a saber, el 'Requiem', el 'Kyrie', el 'Dies irae', el 'Domine Jesu', etc., que [Mozart] va discutir sovint sobre l'acabament de l'obra i que va comunicar [a Süßmayr] la forma i els motius de l'orquestració".

Només un contacte intens amb Mozart durant els últims dies del treball de composició del *Rèquiem* i el coneixement d'alguns dels seus esbossos podia permetre que un músic com Süßmayr, que mai abans no havia compost res de notable, pogués acabar ell mateix la *Lacrimosa* i escriure tot sol els *Sanctus*, *Benedictus* i *Agnus Dei*. D'entrada, això sembla improbable, d'acord amb els testimonis d'Anton Herzog i de Constanze, la vídua de

Mozart. Segons Anton Herzog, Süßmayr reconegué, a les seves cartes escrites als editors Breitkopf & Härtel de Leipzig, que "en vida de Mozart, havien tocat i cantat plegats fragments sencers de les parts ja compostes del *Rèquiem*, i que [Mozart] havia discutit molt sovint sobre la conclusió de l'obra, comunicant-li [a Süßmayr] la forma i els motius de l'orquestració". Tanmateix, resten obertes varies qüestions clau: fins a quin punt va disposar Süßmayr dels esbossos corresponents? O potser els havia sentit tocar pel propi Mozart, cosa que li hauria permès de recordar-los en bona part?

Vegem què hi diu Constanze, en una carta molt poc coneguda, escrita a Salzburg el 31 de maig de 1827 a l'abat Maximilian Stadler, el vell amic de la família que havia defensat el *Rèquiem* de les calúmnies d'un diari alemany:

"Ara no em queda cap altre remei que explicar-vos, així com a tots els amics de Mozart, la història del Rèquiem, que és la següent: Mozart mai va pensar a començar [en cap moment] un Rèquiem, i em va dir en diverses ocasions que havia emprès aquesta tasca [que li fou confiada per un missatger anònim] amb el plaer més gran, puix que era el seu gènere predilecte [música religiosa], i que el faria i el compondria amb tant fervor que els seus amics i enemics l'estudiarien després de la seva mort: 'si arribo a conservar prou temps la vida, aquesta ha de ser la meua obra mestra i el meu cant del cigne'. I és cert que el va compondre amb molt fervor; en canvi, quan se sentia feble, moltes vegades era Süßmayr qui havia de cantar, amb mi i amb ell [Mozart], allò que havia escrit, i d'aquesta manera, Süßmayr va rebre tota una veritable lliçó de Mozart."

La nostra versió del *Rèquiem*

A partir de totes aquestes informacions diferents, podem pensar que Süßmayr va mantenir la màxima fidelitat possible al seu mestre. És per això que, pel que fa a la instrumentació, ens hem fixat en la versió original de Mozart, completada en els seus primers moviments per Freystädler i Süßmayr, amb alguns ajustaments lleugers al *Tuba mirum* que permeten de destacar-ne l'esperit mozartià amb màxima puresa, mentre que als darrers moviments hem seguit les versions de Süßmayr.

En la interpretació, ens hem aproximat al màxim possible a les condicions pròpies de l'època. Els solistes i el conjunt vocal (reduït a vint participants) canten en llatí amb la transparència i la intensitat necessàries per a la pronúncia habitual a la Viena de la fi del segle XVIII. L'orquestra d'instruments d'època, amb el diapasó de 430, comprèn un conjunt de divuit cordes, nou vents, orgue i timbales (amb trombons d'embocadures estretes com s'estilava a l'època, així com clarinets baixos autèntics de cinc claus més un registre greu, fets segons Theodor Lotz, constructor i col·laborador de Stadler, el clarinetista de Mozart).

Però tot plegat no seria res sense una concepció de la interpretació que ens ha de fer reviure, de cap a cap, tot el fervor calorós de la fe catòlica i l'esperança de la misericòrdia divina. Com a plany fúnebre commovedor i ple de gràcia, és el producte d'un equilibri sorprenent entre la força declamatorià i rítmica del text i la seva inserció melòdica, entre l'enlairament gairebé infinit de les línies polifòniques i el seu lligam amb una força harmònica inexorable, entre els detalls de l'articulació i els contrastos de la dinàmica. Apareix sobretot a través d'aquesta percepció del moviment que converteix el ritme en el veritable cor de la música: alè o pulsació, detonant o pregària, cosa que ens permet d'accedir, per la juxtaposició en un mateix impuls de totes aquestes forces, a un dels missatges més grans sobre el misteri de la mort del geni creador humà.

Aquesta mort, com a reflexió d'un creient sobre el sentit profund de la vida, va ser familiar a Mozart des de molt aviat. N'és testimoni una de les seves cartes escrites el 1787, a l'edat de 31 anys, al seu pare malalt:

“... com la mort, tot mirant-la de prop, és l'autèntic fi de la nostra vida, des de fa alguns anys m'he familiaritzat tant amb aquesta veritable i perfecta amiga de l'home que la seva imatge no tan sols no provoca res d'espaordidor, sinó que em tranquil·litza i em consola molt, i dono gràcies a Déu per haver-me concedit la sort de donar-me l'ocasió [...] de conèixer-la com a clau de la nostra verdadera felicitat. Mai no me'n vaig al llit sense somiar que l'endemà, per molt jove que sigui, potser ja no hi seré.”

“Una de les darreres alegries de Mozart al seu llit de mort fou fer-se cantar una ària de Papageno, atès que en certa manera s'identificava amb el seu personatge”, com molt bé expliquen Jean i Brigitte Massin. “De fet,

ell és Papageno per raó del seu amor per la vida, tal com és Tamino per raó de la seva fidelitat a les aspiracions del *Sturm und Drang* i de l'*Aufklärung*. El principal èxit del seu geni consisteix en haver pogut associar Tamino i Papageno dins l'optimisme més lluminós i menys tràgic que mai hagi expressat.” Mozart, qui solia separar de manera molt colpidora el seu art de la seva vida personal, deuria sentir –segons diferents testimonis de l'època– una molt profunda apreciació per determinades obres: és sabut que el quartet de la mort a *Idomeneo* el commovia fins a arribar a les llàgrimes, i també “és sabut que l'encàrrec del *Rèquiem* l'obsessionava i restava vinculat a la seva mort; així doncs, el fascinava i al mateix temps l'espantava.” Tot plegat explica potser l'extraordinària força expressiva d'aquesta obra mestra: una mena de testament musical i espiritual sobre el profund trasbalsament de l'ésser humà davant el misteri de la mort.

Val a recordar que l'anticlericalisme de la francmaçoneria i fins i tot les tendències fortament antireligioses de la Il·lustració no van destruir una certa sensibilitat religiosa en Mozart: no li calia una convicció dogmàtica o una pràctica cristiana fervorosa per a emocionar-se amb certs misteris del cristianisme. Gràcies al seu geni, Mozart va saber expressar, a través d'aquest text propi de la litúrgia cristiana, tots els estats d'ànim des de la por del Judici (*Dies irae*) a l'esperança de la clemència de Déu (*Kyrie*), de l'angoixa del patiment inútil (*Recordare*) a la certesa d'un més enllà ple de llum (*Luceat eis*). Un plany fúnebre, però sobretot una pregària sincera, tot implorant la misericòrdia divina (“sigues al meu costat en el moment de la meua mort”), que dona l'esperança d'una vida nova. Poques vegades una música ha sigut tan marcada pel geni, l'expressió, la fe i el patiment d'un ésser humà.

JORDI SAVALL

Cambridge, 11 de febrer de 2023

Agraïments

Com a gest de gratitud eterna envers el nostre estimat Mozart i d'admiració pel seu testament musical, avui –prop de setanta anys després d'aquesta experiència personal– tinc el privilegi de presentar aquesta nova interpretació del *Rèquiem* amb un equip totalment renovat, amb la participació de nombrosos cantants i músics joves que s'han afegit als músics professionals gràcies a les Acadèmies Professionals de Perfeccionament que duem a terme des del 2019.

Vull expressar tot el meu reconeixement als cantants solistes i als de La Capella Nacional de Catalunya, als músics de Le Concert des Nations, a Lluís Vilamajó per la preparació del cor, al nostre “mestre de so” (*Tonneister*) Manuel Mohino per l'enregistrament i el muntatge del disc, a la Direcció de Patrimoni Cultural de Catalunya per posar la Col·legiata de Sant Vicenç de Cardona a la nostra disposició, a totes les sales de concerts que ens han acollit (París, Lió, Salzburg, Barcelona, Girona), així com a tots els equips de la Fundació CIMA, d'ALIA VOX i de l'Associació Le Concert des Nations (Irene Bloc) que han fet possible aquesta realització fascinant.

Així mateix, expresso el nostre agraïment als musicòlegs Jean i Brigitte Massin, a H. C. Robbins Landon i als seus editors per les seves magnífiques recerques sobre l'obra i la vida de W. A. MOZART, plenes de referències i d'informacions imprescindibles per a comprendre la dimensió humana i divina del seu geni.

Les sopranos du chœur.
(Assises) Marianne Beate Kielland et
Rachel Redmond en concert
à L'Auditori de Barcelone.



El Rèquiem de Mozart : una història de giravoltes

De totes les obres de Mozart, el *Rèquiem* és la que més remou el misteri i la llegenda. Les llegendes i els mites mozartians van començar a fer fortuna tot just després de la seva mort: que si havia sigut enverinat, que si havia escrit el Rèquiem fixant-se en si mateix... I fins avui no ha deixat de ser així. Si bé els misteris s'han aclarit més o menys amb el pas dels anys, algunes llegendes es mantenen.

La gènesi del *Rèquiem* és coneguda a grans trets des del 1800. El juliol de 1791, el comte Franz von Walsegg (1763-1827), un germà maçó que residia al castell de Stuppach, a Baixa Àustria, encarregà a Mozart sota anonimat estricte, per intermediació d'un emissari (el famós “home de negre” de la llegenda), un Rèquiem en memòria de la seva esposa Anna, de soltera von Flammberg, morta el 14 de febrer del mateix any a l'edat de vint anys. Melòman i compositor afeccionat, Walsegg encarregà paral·lelament a l'escultor vienès Johann Martin Fischer un monument funerari que li costà més de 3000 florins. Mozart va demanar 50 ducats (225 florins) i en rebé la meitat; l'altra li seria pagada després de rebre l'obra. Començà a treballar en el *Rèquiem* a mitjan setembre, després de tornar de Praga, on s'havia estrenat *La clemenza di Tito* (6 de setembre), abans de ser el torn de *La flauta màgica* (30 de setembre). No va ser fins a mitjan novembre que s'hi dedicà assíduament. El dia 17 d'aquell mes, dirigí a la lògia Zur neugekrönten Hoffnung (L'esperança de nou coronada) la seva darrera obra acabada, la *Cantata maçònica* KV 623, possiblement sense el més mínim pressentiment de la seva pròxima mort. La “Carta a Da Ponte de setembre de 1791”, que diu, entre altres frases: “L'hora ha arribat, estic a punt d'expirar. Arribo a la fi abans de poder gaudir del meu talent, [...] vaig doncs a acabar el meu cant fúnebre, no l'he de deixar

inacabat”, és falsa. Cap document sortit del puny del propi Mozart fa esment del *Rèquiem*. El 20 de novembre s'ajeu malalt al llit, d'on no es llevaria mai més, tot interrompent el treball del *Rèquiem*. A l'inrevés del que pretén la llegenda, els vuit primers compassos del *Lacrimosa* no constitueixen l'última part de l'obra en què treballà. Si bé es allí on s'acaba l'autògraf, la ploma no “caigué de les mans” de Mozart. Si interrompé el *Lacrimosa*, era per a esbossar sobre la paraula “Amen” una fuga que havia de concloure aquesta part. Segons la llegenda, el dissabte 3 de desembre, cap a les dues de la tarda, el propi Mozart i tres amics, entre ells els cantants dels papers de Tamino i Sarastro a l'estrena de *La flauta màgica*, van cantar alguns extractes del *Rèquiem* al seu capçal: cosa possible, però no provada. Mozart traspassà a causa d'una malaltia mal curada, la nit del 4 al 5 de desembre.

L'autògraf demostra que havia compost l'Introït íntegrament i el Kyrie en la seva essència, i que per a les sis parts de la Seqüència i les dues de l'Ofertori (Domine Jesu i Hostias) havia escrit totes les parts vocals i el baix continu, a més d'aportar indicacions d'instrumentació precises. El 10 de desembre tingué lloc una missa fúnebre en memòria seva a l'església de Sant Miquel, amb la interpretació del *Rèquiem* fragmentari: part de les despeses anaren a càrrec de Schikaneder, el llibretista de *La flauta màgica*. Per acabar l'obra, Constanze, la vídua de Mozart, s'adreçà primer a un deixeble del seu difunt marit, Franz Jakob Freystädler (1761-1841), que hi renuncià de seguida, per la qual cosa demanà al compositor Joseph Eybler (1765-1846) de fer-se'n càrrec. El 21 de desembre, havent certificat la recepció de “la vídua Constanze Mozart de la missa de difunts iniciada pel seu marit”, aquest es declarà disposat a “acabar-la d'aquí a mitjan propera Quaresma” i es comprometé a fer-ho de manera que no fos “copiada ni cedida per altres mans que no fossin les de la vídua”. Potser hi contribuï també l'abat Stadler (1748-1833), compositor i futur historiador de la música. Eybler hi renuncià per la seva banda, a la qual cosa Constanze s'adreçà a un tercer deixeble de Mozart, Franz Xaver Süssmayr (1766-1803), qui, en compliment del treball essencial, forní la versió actualment més interpretada. Dugué a terme la seva tasca en dos mesos: Constanze tenia un termini per complir i una necessitat urgent de disposar de l'import pendent al lliurament de l'obra.

El comte Walsegg, de qui no s'exclou que Mozart conegués la identitat, rebé el seu *Rèquiem*, sens dubte de la mà del llegendari “home de negre”, a tot estirar la fi de febrer de 1792. En efecte, el 4 de març, amb l'autorització

de Walsegg, però encara ignorant-ne la identitat, Constanze vengué per 100 ducats una còpia de l'obra a Constans Jacobi, baró de Klöst, ambaixador de Prússia a Viena. Però Jacobi va anar més enllà: en nom del rei de Prússia Frederic Guillem II, comprà seguidament a Constanze vuit obres de Mozart per 3600 florins. La primera interpretació del *Rèquiem* tingué lloc en concert a Viena el 2 de gener de 1793, en benefici de Constanze i dels seus dos fills. Antonio Salieri (1750-1825) assistí als assajos. Aquesta interpretació fou organitzada pel baró Gottfried van Swieten (1733-1803), un dels grans personatges musicals de Viena i futur llibretista de *La Creació* (1798) i de *Les Estacions* (1801) de Haydn. Probablement sense fer-lo passar per seu, el comte Walsegg el dirigí el 14 de desembre següent a l'església parroquial cistercenca de Wiener Neustadt, i després el 14 de febrer de 1794 a la seva pròpia església parroquial, en el marc de les misses amb motiu del segon i del tercer aniversaris de la mort de la seva esposa. Posteriorment ja no tornà a utilitzar l'obra, però la transcriví per a quintet de corda. A Leipzig, el *Rèquiem* fou interpretat per primera vegada el 20 d'abril de 1796, en presència de Constanze, i a París el 21 de desembre de 1804, sota la direcció de Luigi Cherubini (1760-1842).

Fins el 1799-1800, Constanze va intentar de fer creure que Mozart havia compost íntegrament el *Rèquiem*. La primavera de 1799, l'editorial Breitkopf & Härtel de Leipzig hi inicià negociacions, no sense algunes sospites, per a publicar l'obra. El 15 de juny, Constanze envià una còpia de la partitura a Leipzig, tanmateix inquieta per la possible reacció de l'autor de l'encàrrec, que per això era propietari de l'obra. El 29 de setembre escrigué de nou a Breitkopf & Härtel: “Pel que fa al Rèquiem, us demano que no feu saber que heu rebut de mi una còpia.” A continuació, posà en contacte l'editor amb Süßmayr. En una carta a Breitkopf & Härtel datada el 8 de febrer de 1800, aquest darrer escrigué que, abans que a ell, la finalització del *Rèquiem* havia sigut confiada a “diversos mestres”, afegint-hi que alguns, atès que estaven immersos en les seves pròpies obres, no s'havien pogut fer càrrec d'aquest treball i que d'altres no havien gosat mesurar el seu talent amb el de Mozart. Reivindicà per a ell mateix el Sanctus, el Benedictus i l'inici de l'Agnus. “Per a donar a l'obra una major unitat formal, m'he permès senzillament de reprendre la fuga del Kyrie a les paraules ‘cum Sanctis’, etc.” Tanmateix, resten incerteses; Süßmayr morí malauradament el 17 de setembre de 1803, per la qual cosa no pogué contribuir a aclarir d'entrada els fets ni participar a les controvèrsies sorgides dels dubtes expressats, l'agost de 1825, pel musicòleg i compositor Gottfried Weber (1779-1839) sobre l'autenticitat de la pròpia obra, uns esdeveniments impossibles

de detallar aquí. El *Rèquiem* fou publicat a Leipzig per Breitkopf & Härtel l'estiu de 1800, i en versió reduïda per a piano el 1801 per André a Offenbach.

El *Rèquiem* de Mozart és una síntesi d'elements operístics, maçònics i erudits. Extrau els seus matisos foscos de l'absència d'instruments com la flauta, l'oboè i la trompa, en benefici del corno di bassetto (clarinet greu), el fagot, la trompeta i el trombó. La Comunió final (“Lux aeterna luceat eis, Domine”) reprèn l'Introït i el Kyrie, seguint la intenció de Süßmayr: una solució aleshores relativament comuna, que de pas tenia l'avantatge de fer sonar accents autèntics com a conclusió. Mozart comptava amb diversos models, el més important dels quals va ser per a ell el *Rèquiem en do menor* MH 155, compost (o si més no completat) el desembre de 1771 per Michael Haydn per al funeral de Sigismund von Schrattenbach, príncep arquebisbe de Salzburg. Mozart el coneixia bé, de la qual cosa és testimoni el seu propi Rèquiem, vint anys posterior. Hom observa a les dues obres la mateixa estructura a certes parts, així com diverses semblances temàtiques. A més, fan servir exactament el mateix text, sovint emprant les mateixes tècniques. A ambdós falten el Tractus, el Gradual i el Libera me. Mozart també s'inspirà (a l'inici del Recordare) en una simfonia de Wilhelm Friedemann Bach, així com en Händel, als primers compassos i a la fuga del Kyrie, propers al cor inicial de l'Himne per al funeral de la reina Carolina (1727) i al cor final de l'Himne de Dettingen (1743), respectivament.

Un *Rèquiem* polifònic incloïa tradicionalment cinc parts: 1) Introït i Kyrie, 2) Seqüència, 3) Ofertori, 4) Sanctus amb Benedictus, 5) Agnus Dei i Comunió. Els dos rèquiems de Cherubini contenen un Gradual i el de Verdi un Libera me final. En Michael Haydn, Cherubini i Verdi, les dinou estrofes de la Seqüència formen un sol bloc, mentre que en Berlioz s'estructuren en cinc parts. En Mozart, la Seqüència es divideix en sis parts: Dies irae, Tuba mirum, Rex tremendae, Recordare, Confutatis i Lacrimosa; les parts segona (Tuba mirum) i quarta (Recordare) recorren a un solista vocal i les altres quatre al cor. El gener de 1821, amb motiu de la seva estada a Rio de Janeiro, al Brasil, el compositor Sigismund Neukomm (1778-1858), nascut a Salzburg, afegí al *Rèquiem* de Mozart un Libera me, Domine.

Mentre treballava en el seu *Rèquiem*, Mozart tenia en perspectiva des del maig de 1791 la plaça de mestre de capella de la catedral de Sant Esteve de Viena, que només obtindria a la mort del seu titular, el compositor

Leopold Hofmann. Aquest darrer finà el març de 1793, amb 54 anys, però és probable que Mozart considerés que el seu *Rèquiem* havia de formar part del repertori de la catedral. Si hem de creure Constanze, Mozart li hauria dit que continués aquesta obra com a música d'església, en "estil patètic", és a dir fosc i tràgic, a l'inrevés de la música religiosa salzburguesa. Aquesta és ben bé la impressió que hom obté en escoltar aquesta obra mestra enigmàtica. Després de sentir-la dues vegades, el diplomàtic suec Fredrik Samuel Silverstolpe (1769-1851), destinat a Viena del 1796 al 1803, escrigué el 22 d'abril de 1801 al seu pare a Estocolm: "Mai abans havia sentit una música d'església comparable. [...] Al mateix temps, hem descobert per casualitat que el Senyor Anònim que va encarregar el Rèquiem a Mozart i que no es volia donar a conèixer era un tal comte Waldseck [sic.]. Els afeccionats a la música s'esforcen des de fa anys a aclarir aquesta última anècdota de l'existència de Mozart. He tingut a les meves mans l'autògraf de Mozart, i aquesta música ha sigut interpretada ara a partir del meu exemplar imprès."

MARC VIGNAL





La Capella Nacional de Catalunya et Le Concert des Nations
dirigés par Jordi Savall en concert à L'Auditori de Barcelone, mai 2022.
Photo : Toni Peñarroya

LUX ÆTERNA

Mein ganzes Leben wäre gewiss anders verlaufen, hätte ich nicht an einem Oktoberabend des Jahres 1955 die Gelegenheit gehabt, einer Konzertprobe von Mozarts *Requiem* beizuwohnen. Einige Monate zuvor, am ersten August, hatte ich gerade mein vierzehntes Lebensjahr vollendet. Der Zufall wollte es, dass mein Lehrer Joan Just, Komponist und Leiter des Konservatoriums meiner Geburtsstadt Igualada, damals das Werk mit dem Chor der örtlichen Schola Cantorum einstudierte. Ich war an jenem Abend zum Konservatorium gegangen, um wie üblich den Unterricht in Kontrapunkt und Harmonielehre bei meinem Lehrer zu besuchen. Den Hinweis, dass die Stunde wegen der Proben zum *Requiem* ausfiel, hatte ich irgendwie übersehen.

So hatte ich die Gelegenheit, hinten im Saal sitzend unbemerkt der Probenarbeit zu lauschen. Nur eine Orgel und ein Streichquartett begleiteten damals den Chor. Bereits bei den ersten Klängen war ich gebannt von der unfassbaren Schönheit des Werks, von der Ausdruckskraft der Melodien, der Originalität der verschiedenen Themen, von der Vollkommenheit des Kontrapunkts und der Vielfalt der Modulationen. Als der letzte Akkord verklang, war ich zutiefst berührt von dem außergewöhnlichen Ereignis. Es hatte mich in eine nie zuvor erlebte Dimension versetzt. Ich war überwältigt von dieser wahrhaft leuchtenden „lux eterna“ und der tröstenden Kraft, die das majestätische Werk ausströmte. Auf dem Heimweg wurde mir klar, dass ich gern Musiker werden würde, wenn die Musik in der Lage war, die Seele so stark zu berühren.

Wenige Tage später fuhr ich nach Barcelona, um mir ein gebrauchtes Cello zu kaufen. Wieder zu Hause, versuchte ich ein bisschen zu spielen. Nach anfänglichem Zögern fühlte ich gleich eine enge Verbundenheit mit

dem Instrument; die Finger der linken Hand fanden ihre Position und bewegten sich leicht und präzise auf dem Griffbrett, während die rechte Hand schnell lernte, aus lockerem Gelenk, mit geschmeidig geführtem Bogen Klänge hervorzubringen. Kurz und gut, die herrliche Empfindung, wieder singen zu können, durchdrang mich und ich fühlte mich zu Hause angekommen! Da verstand ich die Bedeutung des einzigartigen Gefühls, von dem Mark Twain sprach, als er äußerte: „Die zwei wichtigsten Tage im Leben sind der Tag, an dem man geboren wird, und der Tag, an dem man entdeckt, warum man geboren wurde.“ In der Tat sah ich nach dem Anhören von Mozarts *Requiem* und meinen ersten Versuchen auf dem Cello mit innerer Gewissheit, welchen Weg ich zu gehen hatte: Ich musste forthin daran arbeiten, dieses Licht, das dem Leben seinen Sinn gibt und unsere Seele nährt, einzufangen und weiterzugeben.

JORDI SAVALL

Salzburg, 31. Januar 2023





Rachel Redmond et Marianne Beate Kielland
Photo : Toni Peñarroya

Die Totenmesse *Requiem* in d-Moll von Mozart

Zum besseren Verständnis, wie der Auftrag und die Durchführung von Mozarts *Requiem* mit seinem übrigen kompositorischen Schaffen zusammenhängen, geben wir hier eine chronologische Aufstellung der bedeutendsten Werke seines letzten Lebensjahrs:

Wien, 5. Januar 1791

KLAVIERKONZERT in B-Dur (KV 595)

Wien, zwischen Januar und Ende Mai 1791

Verschiedene Lieder, Arien, Orchesterwerke (Menuette, Deutsche Tänze und Kontretänze), Fantasie für eine Orgelwalze (KV 608), verschiedene Quintette (KV 596 - 617)

Baden, 18. Juni 1791

AVE VERUM Motette, für 4 Stimmen (KV 618)

Wien, Juli 1791

KLEINE DEUTSCHE KANTATE in C-Dur (KV 619)

Prag, 6. September 1791

LA CLEMENZA DI TITO Opera seria (KV 621)

Wien, 30. September 1791 (Tag der Uraufführung)

DIE ZAUBERFLÖTE, „Eine große Oper in zwei Akten“ (KV 620)

Wien, 7. Oktober 1791

KLARINETTENKONZERT (KV 622)

Wien, von Juli bis September 1791

REQUIEM in d-Moll (KV 626)

Als wir das Werk 1991 zum ersten Mal für eine CD einspielten, schrieb ich: „Mozarts *Requiem* ist bis heute durch und durch geprägt vom Genie seines Komponisten. Daran ändert nichts die fragmentarische Form seiner Überlieferung (und auch nicht seine posthume Fertigstellung durch Joseph Eybler und hauptsächlich Franz Xaver Süssmayr). Mozarts Konzeption gibt sich in der Gesamtanlage des Stücks zu erkennen, ganz unabhängig vom Charakter oder vom unterschiedlichen Stadium der Vervollendung der Teile.“

Heute können wir das Geheimnis um den Auftrag von Mozarts *Requiem* und seinen Anlass besser verstehen, denn wir verfügen inzwischen über die Informationen aus den Schriften der wichtigsten Zeitzeugen. Da ist etwa die Lebensbeschreibung von Franz Xaver Niemetschek (die älteste Ausgabe stammt aus dem Jahr 1798), die Georg Nikolaus Nissen (Constanzes zweiter Ehemann) vollständig in seine Mozart-Biografie übernommen hat, vor allem aber der Bericht von Anton Herzog, der in allen Einzelheiten erklärt, was zwischen 1791 und 1839 passiert ist.

Das Originalmanuskript

Jenseits von den Auseinandersetzungen und nicht immer wirklichkeitsgetreuen Erklärungen um die Fertigstellung des *Requiem*s nach Mozarts Tod gibt vor allem die Untersuchung des Manuskripts verlässlichere

Auskunft darüber, welche Teile von Mozarts Hand und welche von anderen stammen.

Das *Requiem* und das *Kyrie* sind vollständig in Mozarts Handschrift überliefert.

Die ersten fünf Sequenzen der *Sequentia*, des *Dies irae* im umfassenden Sinn, *Tuba mirum*, *Rex tremendae*, *Recordare* und *Confutatis* wurden im Wesentlichen von Mozart komponiert. Er hat die Gesangspartien, den bezifferten Generalbass und einige Angaben zur Instrumentierung notiert. Die Orchestrierung des Ganzen hat Süssmayr vorgenommen, kleine Interventionen gehen auf Freystädler zurück.

Das *Lacrimosa* (der sechste und letzte Teil des *Dies irae*) wurde von Mozart selbst nur bis zum achten Takt entworfen, der Rest ist von Süssmayr.

Die beiden Teile des *Offertorium* (*Domine Jesu* und *Hostias*) stammen in der Hauptsache von Mozart und wurden, wie das Vorhergehende, von Süssmayr orchestriert.

Das *Sanctus*, das *Benedictus* und das *Agnus Dei* schließlich wurden vollständig von Süssmayr komponiert.

Über den geheimnisvollen Ursprung des Auftrags

Erst als Otto Erich Deutsch 1964 den von Anton Herzog verfassten Bericht „Wahre und ausführliche Geschichte des Requiem von W.A. Mozart. Vom Entstehen desselben im Jahr 1791 bis zur gegenwärtigen Zeit 1839“ entdeckte, erfuhr man den wahren Ursprung des Auftrags. Herzog konnte die Abfolge der Hauptereignisse schildern, weil er selbst direkter Zeuge der Vorgänge geworden war. In seinem sensationellen Manuskript informiert er über die wichtigsten Einzelheiten des „geheimnisvollen“ Geschehens, das zu den verschiedensten Theorien und tausenden von Publikationen Anlass gegeben hat:

„Herr Franz Graf von Walsegg, Besitzer der Herrschaftlichen Schottwien, Klam, Stuppach und Ziegersberg in Österreich unter der Enns, lebte seit seiner Verheiratung mit Anna, geborener Edlen von Flammberg, auf seinem Schloße zu Stuppach [...] Er war ein leidenschaftlicher Liebhaber der Musik und des Theaters, daher wurde alle Wochen, am Dienstage und Donnerstage, jedesmal durch volle drey Stunden pünktlich, Quartetten gespielt [...] Damit es aber bey so häufigen Productionen nicht an neuen Quartetten mangle,

schaftte Hr. Graf nicht nur alle öffentlich herausgegebenen Musikalien dieser Art an, sondern stand auch noch mit vielen Compositoren, aber immer ohne seinen Nahmen zu nennen, in Verbindung [...] Weil Hr. Graf aber nie gestochene Musiken spielen wollte, ließ er dieselben auf zehnliniiges Notenpapier schön ausschreiben, aber nie einen Auctor angeben. [...]

Diese Umstände glaube ich vorausschicken zu müssen, um das, was man bey der Entstehung des Requiem geheimnisvoll nennet, mehr beurtheilen zu können.

Am 14. Februar 1791 entriss der Tod dem Hr. Grafen von Walsegg seine geliebte Gattin, in der Blüthe ihres Lebens (sie war kaum 21 Jahre alt). Er wollte ihr ein doppeltes Denkmal, und zwar auf eine ausgezeichnete Art gründen. Er ließ durch seinen Geschäftsträger [...] bey einem der vorzüglichsten Bildhauer Wiens (Johann Martin Fischer, 1740-1820) ein Epitaphium und bey Mozart ein Requiem bestellen, von welchem er (der Graf) sich wieder, wie gewöhnlich das alleinige Eigenthumsrecht vorbehielt. [...] Das Requiem aber, das jährlich am Sterbetage der Frau Gräfin aufgeführt werden sollte, blieb länger aus; denn der Tod überrasschte Mozart bey dieser ruhmvollen Arbeit. Nun war guther Rath theuer. Wer sollte sich herbeylassen einem Mozart nachzuarbeiten?“

Über die Fertigstellung des Werks

„Schließlich konnte man Süßmayr dafür gewinnen, das große unvollendete Werk fertigzustellen. In seinen Briefen an den Musikverleger [Breitkopf & Härtel] in Leipzig gab dieser an, dass er zusammen mit Mozart zu dessen Lebzeiten bereits komponierte Stücke gespielt und gesungen hatte, darunter das *Requiem*, das *Kyrie*, das *Dies irae*, das *Domine Jesus* usw., dass [Mozart] oft mit ihm über die Vollendung des Werks sprach und dass er ihm [Süßmayr] Formen und Motive der Orchestrierung mitteilte.“

Nur der enge Kontakt mit Mozart in den letzten Tagen seiner Arbeit am *Requiem* und die Kenntnis einiger Entwürfe könnte erklären, dass ein Musiker wie Süßmayr – der bislang nichts Nennenswertes komponiert hatte – ohne Hilfe das *Lacrimosa* beendet und ganz allein das *Sanctus*, das *Benedictus* und das *Agnus Dei* komponiert hätte. Den Aussagen von Anton Herzog und Mozarts Witwe Constanze zufolge liegt diese Erklärung nah. Herzog

berichtet, Süßmayr habe in seinen Briefen an die Verleger [Breitkopf & Härtel] in Leipzig angegeben, dass er zusammen mit Mozart noch zu dessen Lebzeiten bereits komponierte Teile gespielt und gesungen habe, dass [Mozart] oft mit ihm über die Vollendung des Werks gesprochen und ihm [Süßmayr] Formen und Motive der Orchestrierung mitgeteilt habe. Nichtsdestotrotz bleibt die Schlüsselfrage offen: In welchem Maß hat Süßmayr die existierenden Entwürfe verwendet? Wo hat er gehört, wie Mozart sie spielte, was ihm tatsächlich erlaubt hätte, sie weitgehend auswendig zu lernen?

Lesen wir, was Constanze am 31. Mai 1827 in einem wenig bekannten Brief aus Salzburg an Abbé Maximilian Stadler schrieb, einen alten Freund der Familie, der das *Requiem* gegen Verleumdungen in einer deutschen Zeitung verteidigt hatte:

„Nun aber kann ich nicht anders, als Sie und alle Freunde Mozart's mit der wahren Geschichte des Requiem bekannt zu machen, die darin besteht: daß Mozart nie an einem Requiem auch nur angefangen hatte, und mir oft sagte, daß er diese Arbeit (nämlich die von Anonymus bestellte) mit größtem Vergnügen unternähme, indem dieß (die Kirchenmusik) sein Lieblingsfach sey, welches er auch mit einem solchen Fleiße machen und componiren werde, daß seine Freunde und Feinde es nach seinem Tode studieren werden; ,wenn ich nur noch so lange am Leben bleibe; denn dieß muss mein Meisterwerk und Schwanengesang seyn.‘ Und er war auch sehr fleißig damit; als er sich aber schwach fühlte, mußte Süßmayr öfter mit ihm und mir das, was geschrieben war, durchsingen, und so bekam Süßmeyr förmlichen Unterricht von Mozart.“

Unsere Version des *Requiem*

Aufgrund der den verschiedenen Quellen zu entnehmenden Informationen kann man annehmen, dass Süßmayr seinem Meister so treu wie möglich gefolgt ist. Darum halten wir uns bei der Instrumentierung an die in den ersten Sätzen von Freystädler und Süßmayr ergänzte Originalversion Mozarts. Im *Tuba mirum* nehmen wir leichte Veränderungen vor, die es erlauben, den Geist Mozarts mit höchster Reinheit zum Vorschein zu bringen. In den letzten Sätzen bleiben wir bei Süßmayrs Fassung.

Bei der Aufführungspraxis haben wir uns so stark wie möglich an die Vorgaben der damaligen Zeit gehalten. Die Solisten und der Chor (auf 20 Sänger beschränkt) singen auf Latein mit der Transparenz und Intensität, die von der Ende des 18. Jahrhunderts in Wien üblichen Aussprache verlangt wird. Das Orchester mit alten, auf den Kammerton von 430 Hz gestimmten Instrumenten umfasst 18 Streicher, 9 Bläser, Orgel und Pauke (die Posaunen haben zeitgemäß enge Mundstücke, die Bassetthörner fünf Schlüssel mit tiefem Register nach Theodor Lotz, dem Instrumentenbauer und Mitarbeiter von Stadler, dem Klarinettenisten Mozarts).

Doch all dies wäre nichts ohne eine Konzeption der Aufführung, die den ganzen Eifer des katholischen Glaubens und der göttlichen Barmherzigkeit von Anfang bis Ende wieder aufleben lässt. Als rührende Totenklage und Flehen um Gnade ist dieser Eifer das Ergebnis eines überraschenden Gleichgewichts zwischen der rhythmischen Ausdruckskraft des Textes und dessen melodischer Einbettung, zwischen dem fast unendlichen Höhenflug polyphoner Linien und deren Anbindung an eine unerschöpfliche harmonische Kraft, zwischen den Details der Artikulation und den dynamischen Kontrasten. Vor allem wird er von der Bewegung vermittelt, die das Tempo zum wahren Herzstück der Musik macht – ob Atem oder Taktschlag, Entfesselung oder Andacht, durch die Überlagerung all dieser ausgewogen eingesetzten Kräfte erreicht uns eine der großartigsten Botschaften vom Geheimnis des Todes, die menschliche Schöpfungskraft jemals hervorgebracht hat.

Dieses Verständnis des Todes aus den Gedanken eines Gläubigen über den tieferen Sinn des Lebens war Mozart bereits früh vertraut. Davon zeugt ein Brief, den er 1787 im Alter von 31 Jahren seinem kranken Vater schrieb:

„Da der Tod, genau zu nehmen, der wahre Endzweck unseres Lebens ist, so habe ich mich seit ein paar Jahren mit diesem wahren, besten Freund des Menschen so bekannt gemacht, dass sein Bild nicht allein nichts Schreckendes mehr für mich hat, sondern recht viel Beruhigendes und Tröstendes! Und ich danke meinem Gott, dass er mir das Glück gegönnt hat, mir die Gelegenheit [...] zu verschaffen, ihn als den Schlüssel zu unserer wahren Glückseligkeit kennen zu lernen. Ich lege mich nie zu Bette ohne zu bedenken, dass ich vielleicht, so jung als ich bin, den andern Tag nicht mehr sein werde.“

„Eine der letzten Freuden Mozarts auf seinem Totenbett könnte darin bestanden haben, sich eine Arie des Papageno vorsingen zu lassen – denn er identifizierte sich in gewisser Weise mit seiner Figur.“ Wie Jean und Brigitte Massin einleuchtend erklären, „ist er Papageno wegen seiner Liebe zum Leben, so wie er Tamino ist wegen seiner Treue zu den Ideen des Sturm und Drang und der Aufklärung. Der größte Beweis seines Genies besteht wohl darin, Tamino und Papageno in strahlendem Optimismus zusammengebracht zu haben. Nie hatte Mozart so wenig Tragik in eine Komposition gelegt.“ Mozart, der gewöhnlich seine Kunst und sein Privatleben auffällig auseinanderhielt, soll einigen Zeitzeugen zufolge eine tiefe Gefühlsbindung zu manchen seiner Werke gezeigt haben. Man weiß zum Beispiel, dass das Todesquartett im *Idomeneo* ihn zu Tränen rührte. Wir wissen auch, „dass er von dem Auftrag zur Komposition des *Requiem* geradezu *besessen* war, denn er dachte dabei an seinen eigenen Tod. Der Tod faszinierte und erschreckte ihn gleichermaßen.“ All das erklärt vielleicht die außerordentliche Ausdruckskraft dieses Meisterwerks. Es ist eine Art musikalisches und geistiges Testament angesichts der tiefen Verstörung des Menschen vor dem Geheimnis des Todes.

Es muss an dieser Stelle noch einmal darauf hingewiesen werden, dass der Antiklerikalismus der Freimaurer, ja sogar die stark antireligiösen Tendenzen der Aufklärung in Mozart keineswegs jede religiöse Empfindung zerstört haben. Er brauchte keine dogmatische Überzeugung und keinen Glaubenseifer, um von gewissen Mysterien des christlichen Glaubens berührt zu sein. Dank seines Genies gelang es Mozart, durch den Text der christlichen Liturgie alle Seelenzustände auszudrücken, von der Angst vor dem Jüngsten Tag (*Dies irae*) zur Hoffnung auf das göttliche Erbarmen (*Kyrie*), von der Furcht vor unnötigem Leid (*Recordare*) zur Gewissheit eines lichterfüllten Jenseits (*Luceat eis*). Totenklage, aber auch aufrichtige Andacht, Anrufung der göttlichen Gnade („Stehe mir bei im Augenblick meines Todes“), bewahrt die Musik die Hoffnung auf ein neues Leben. Selten ist eine Komposition so stark geprägt worden von dem Genie, der Ausdrucksfähigkeit und dem Leiden eines menschlichen Wesens.

JORDI SAVALL
Cambridge, 11. Februar 2023

Übersetzung: Claudia Kalász

Mozarts Requiem: Eine Geschichte mit unerwarteten Wendungen

Von allen Werken Mozarts ist es das Requiem, um das sich die meisten Geheimnisse und Legenden ranken. Gleich nach Mozarts Tod kamen die Legenden und Mythen über ihn in Umlauf: Er sei vergiftet worden, er habe bei der Komposition des Requiems an seinen eigenen Tod gedacht usw. Das hat bis heute nicht aufgehört. Wenn auch im Lauf der Jahre die meisten Mysterien aufgeklärt werden konnten, so halten sich einige Legenden doch beharrlich.

Im Großen und Ganzen war die Entstehungsgeschichte des Requiems seit dem Jahr 1800 bekannt. Graf Franz von Walsegg (1763-1827), ein Logenbruder, der auf Schloss Stuppach in Niederösterreich residierte, beauftragte Mozart unter Wahrung strikter Anonymität durch einen Mittelsmann (der berühmte „schwarz gekleidete Mann“ der Legende) mit der Komposition eines Requiems zum ersten Todestag seiner Frau Anna, geborene Flammenberg, die am 14. Februar 1791 mit nur zwanzig Jahren gestorben war. Walsegg war leidenschaftlicher Musikliebhaber und Amateurkomponist. Gleichzeitig ließ er von dem Wiener Bildhauer Johann Martin Fischer ein Grabmonument errichten, das ihn mehr als 3000 Gulden kostete. Mozart verlangte 50 Dukaten (225 Gulden). Die Hälfte davon erhielt er als Anzahlung, der Rest sollte ihm nach der Fertigstellung des Werks bezahlt werden. Mitte September begann Mozart mit der Arbeit am *Requiem*, nachdem er aus Prag zurückgekehrt war, wo die Uraufführung seiner Oper *La clemenza di Tito* stattgefunden hatte. Wenig später (am 30. September) wurde *Die Zauberflöte* in Wien uraufgeführt. Erst ab Mitte November konnte Mozart sich dem Requiem voll und ganz widmen. Am 17. November dirigierte er in der Loge Zur neugekrönten Hoffnung sein gerade vollendetes Werk,

die Freimaurer-Kantate KV 623, allem Anschein nach ohne jegliche Vorahnung seines baldigen Todes. Der sogenannte „Brief an Da Ponte vom September 1791“ ist eine Fälschung. Die darin unter anderem zu lesenden Sätze: „Ich fühle es an meinem Befinden, dass die Stunde schlägt. – Ich bin bereit, zu sterben. Ich bin zu Ende, ehe ich mein Talent genossen habe. [...] Ich schließe. Da ist meine Totenmesse, ich darf sie nicht unvollendet lassen“, hat Mozart nicht geschrieben. Es gibt kein Dokument von Mozarts Hand, worin das *Requiem* erwähnt wird. Am 20. November legte er sich krank ins Bett, und unterbrach seine Arbeit am *Requiem* vollständig. Sein Krankenlager hat er nicht mehr verlassen. Anders als die Legende behauptet, sind die ersten acht Takte des *Lacrimosa* nicht der letzte Teil des Werks, an dem er gearbeitet hat. Die Handschrift bricht dort ab, aber die Feder „fällt“ Mozart nicht „aus der Hand“. In Wahrheit hat er das *Lacrimosa* unterbrochen, um auf dem Wort „Amen“ eine Fuge zu komponieren, mit der dieser Teil hätte enden sollen. Der Legende zufolge wurden am Samstag, dem 3. Dezember gegen zwei Uhr nachmittags an Mozarts Bett einige Auszüge aus dem *Requiem* gesungen. Neben den drei anwesenden Freunden, darunter die Interpreten der Rolle des Tamino und des Sarastro aus der *Zauberflöte*, soll Mozart selbst sich beteiligt haben. Das ist möglich, aber nicht bewiesen. Mozart starb an einer schlecht behandelten Krankheit in der Nacht vom 4. auf den 5. Dezember 1791.

Die Handschrift zeigt, dass er das *Introitus* und das *Kyrie* im Wesentlichen vollständig komponiert hat, und dass er sowohl für die sechs Abschnitte der *Sequenz* als auch für die beiden Abschnitte des *Offertoriums* (*Domine Jesu* und *Hostias*) die vierstimmige Vokalpartitur mit dem Generalbass für Orgel notiert und darüber hinaus wertvolle Hinweise für die Instrumentierung gegeben hat. Am 10. Dezember wurde zu seinem Gedächtnis in der Wiener Pfarrkirche St. Michael eine Seelenmesse abgehalten, bei der Fragmente des Requiems gespielt wurden. Den Hauptanteil der Kosten hatte Emanuel Schikaneder, der Librettist der *Zauberflöte*, übernommen. Um die Komposition vervollständigen zu lassen, wandte sich Mozarts Witwe Constanze zunächst an Franz Jakob Freystädler (1761-1841), einen ehemaligen Schüler ihres verstorbenen Mannes. Als dieser von dem Auftrag bald zurücktrat, appellierte sie an den Komponisten Joseph Eybler (1765-1846), der am 21. Dezember bestätigte, „daß ihm die verwittwete Frau Konstanze Mozart das von ihrem seligen Herrn Gemahl angefangene Seelenamt zu vollenden anvertraut; derselbe erklärt sich, es bis auf die Mitte der künftigen Fastenzeit zu enden und versichert zugleich, daß es weder abgeschrieben, noch in andere Hände als die der Frau Witwe gegeben werden soll.“ Möglicherweise wurde auch Abbé Maximilian Stadler (1748-1833), Komponist und zukünftiger

Musikhistoriker, hinzugezogen. Eybler ließ ebenfalls von dem Ergänzungsversuch ab, und so wandte Constanze sich an einen dritten Mozartschüler, Franz Xaver Süßmayr (1766-1803). Er leistete den wesentlichsten Beitrag zur Fertigstellung der Komposition und lieferte die Version, die heute am häufigsten aufgeführt wird. Er brauchte dafür gut zwei Monate; Constanze war bereits im Verzug mit der Ablieferung der Komposition und benötigte die bei der Fertigstellung fällige Restsumme.

Graf Walsegg, dessen Identität Mozart möglicherweise bekannt war, erhielt sein *Requiem*, zweifellos durch den legendären „schwarz gekleideten Mann“, spätestens Ende Februar 1792. Am 4. März verkaufte Constanze mit Erlaubnis Walseggs, immer noch in Unkenntnis seiner Identität, für 100 Dukaten eine Kopie der Komposition an Constans Philipp Wilhelm Jacobi Freiherr von Klöst, damals königlich preußischer Gesandter in Wien. Darüber hinaus kaufte Jacobi im Namen des preußischen Königs Friedrich Wilhelm II. von Constanze acht weitere Werke Mozarts zum Preis von 3600 Gulden. Die erste Aufführung des Requiems fand als Benefizkonzert für Constanze und ihre beiden Kinder am 2. Januar 1793 in Wien statt. Antonio Salieri (1750-1825) war bei den Proben anwesend. Das Konzert hatte Freiherr Gottfried van Swieten (1733-1803) veranstaltet, einer der großen Musik-Mäzene Wiens, der später für Haydn die Libretti der Oratorien *Die Schöpfung* (1798) und *Die Jahreszeiten* schrieb. Graf Walsegg dirigierte, vermutlich, ohne sich als Verfasser auszugeben, das *Requiem* am 14. Dezember in der Zisterzienserabtei Neukloster in der Wiener Neustadt bei der Seelenmesse für die verstorbene Gräfin, und am 14. Februar 1794 in der Patronatskirche des Grafen zum dritten Todestag seiner Frau. Danach machte er von der Komposition keinen Gebrauch mehr, ließ sie jedoch für ein Streichquintett transkribieren. In Leipzig war das *Requiem* zum ersten Mal am 20. April 1796 zu hören, unter Anwesenheit von Constanze, und in Paris am 21. Dezember 1804 mit Luigi Cherubini (1760-1842) am Dirigentenpult.

Bis 1799-1800 versuchte Constanze den Anschein zu erwecken, Mozart habe das *Requiem* selbst fertiggestellt. Im Frühjahr 1799 nahm das Leipziger Verlagshaus Breitkopf & Härtel, inzwischen wohl schon argwöhnisch geworden, mit ihr Verhandlungen über die Veröffentlichung des Werks auf. Constanze sandte am 15. Juni eine Kopie der Partitur nach Leipzig, besorgt, nicht den Ärger des Auftraggebers (und infolgedessen Eigentümers) hervorzurufen. Am 29. September schrieb sie erneut an Breitkopf & Härtel mit der Bitte, niemanden wissen zu lassen, dass der Verlag von ihr eine Kopie des *Requiems* erhalten habe. Schließlich stellte sie die Verbindung

zwischen Süßmayr und dem Verlag her. Süßmayr teilte Breitkopf & Härtel in einem Brief vom 8. Februar 1800 mit, dass „mehrere Meister“ mit der Vollendung des *Requiems* betraut worden seien und fügte hinzu: „einige davon konnten wegen gehäuften Geschäften sich dieser Arbeit nicht unterziehen, andere aber wollten ihr Talent nicht mit dem Talente Mozarts compromittiren“. Seinen Angaben zufolge hat er das *Sanctus*, das *Benedictus* und den Beginn des *Agnus Dei* neu komponiert; „nur hab ich mir erlaubt, um dem Werke mehr Einförmigkeit zu geben, die Fuge des Kyrie, bei dem Verse – cum Sanctis etc. zu wiederholen“. Einige Ungereimtheiten blieben allerdings bestehen. Unglücklicherweise starb Süßmayr am 17. September 1803, sodass er nichts mehr zur Klärung der Tatsachen beitragen und sich auch nicht an der späteren Kontroverse beteiligen konnte, die der Musiktheoretiker und Komponist Gottfried Weber (1779-1839) im August 1825 auslöste, als er die Authentizität des *Requiems* infrage stellte. Es würde zu weit führen, an dieser Stelle auf die Einzelheiten einzugehen. Das *Requiem* erschien im Sommer 1800 bei Breitkopf & Härtel; den Klavierauszug druckte das Verlagshaus André in Offenbach am Main im Jahr 1801.

Mozarts *Requiem* verbindet Elemente der Oper und der Freimaurerei mit Kenntnissen der musikalischen Konventionen. Seine düstere Färbung verdankt es der Abwesenheit von Instrumenten wie der Flöte, der Oboe und des Horns zugunsten des Einsatzes der Bassklarinette, des Fagotts, der Trompete und der Posaune. Der Schlussteil *Communio* („Lux aeterna luceat eis, Domine“) nimmt in Süßmayrs Version das *Introitus* und das *Kyrie* wieder auf. Das war eine relativ geläufige Lösung und bot in diesem Fall den Vorteil, zum Abschluss noch einmal authentische Teile der Komposition zu Gehör zu bringen. Mozart konnte auf verschiedene Modelle zurückgreifen. Am stärksten beeinflusste ihn das *Requiem in C-moll* MH 155, das Michael Haydn im Dezember 1771 für das Begräbnis des Erzbischofs von Salzburg, Sigismund von Schrattenbach, komponiert (oder zu diesem Zeitpunkt fertiggestellt) hatte. Mozart kannte es gut, was sein zwanzig Jahre später komponiertes *Requiem* bezeugt. In beiden Werken kann man dieselbe Gliederung in verschiedene Teile bemerken; auch gibt es etliche thematische Anlehnungen. Beide Komponisten verwendeten darüber hinaus häufig dieselben Techniken und legten genau denselben Text zugrunde. Bei beiden fehlt das *Tractatus*, das *Graduale* und das *Libera me*. Mozart hat sich zudem (am Anfang des *Recordare*) an einer Symphonie von Wilhelm Friedemann Bach inspiriert und Anregungen bei Georg Friedrich Händel gefunden. In den ersten Takten und in der Fuge des *Kyrie* entdeckt man Ähnlichkeiten mit dem Eingangsschor des *Funeral Anthem for Queen Caroline*, HWV 264 (1727) und dem Schlusschor des *Anthem for the Victory of Dettingen*, HWV 265 (1743).

Ein polyphones Requiem bestand traditionellerweise aus fünf Teilen: (1) Introitus und Kyrie, (2) Sequenz, (3) Offertorium, (4) Sanctus und Benedictus, (5) Agnus Dei und Communio. Die beiden Requiems von Cherubini enthalten außerdem ein Graduale, das Requiem von Verdi endet mit einem Libera me. Bei Michael Haydn, Cherubini und Verdi sind die neunzehn Strophen der Sequenz ein einziger Block, Berlioz macht daraus fünf Teile. Bei Mozart besteht die Sequenz aus sechs Teilen: Dies irae, Tuba mirum, Rex tremendae, Recordare, Confutatis und Lacrimosa; Teil 2 (Tuba mirum) und 4 (Recordare) werden von Solisten gesungen, die vier anderen Teile vom Chor. Im Januar 1821 ergänzte der aus Salzburg stammende Komponist Sigismund von Neukomm (1778-1858) bei seinem Aufenthalt als kaiserlicher Kapellmeister in Rio de Janeiro, Brasilien, Mozarts *Requiem* um das Responsorium *Libera me, Domine*.

Als er am *Requiem* arbeitete, wurde Mozart, ungefähr im Mai 1791, die Stelle eines Kapellmeisters am Stephansdom in Aussicht gestellt, allerdings erst nach dem Tod des amtierenden Kapellmeisters, des Komponisten Leopold Hofmann. Der starb erst im März 1793 im Alter von vierundfünfzig Jahren. Trotzdem kann man vermuten, dass Mozart sein *Requiem* bereits für das zukünftige Repertoire der Kathedrale bestimmt hatte. Glaubt man Constanze, so hat Mozart erklärt, er verfolge mit dem Werk eine sakrale Musik im „pathetischen Stil“, also von düster tragischem Charakter, im Gegensatz zur Salzburger Kirchenmusik. Das ist genau der Eindruck, den das geheimnisvolle Meisterwerk hinterlässt. Nachdem er es zwei Mal gehört hatte, schrieb der von 1796 bis 1803 in Wien akkreditierte schwedische Diplomat Fredrik Samuel Silverstolpe (1769-1851) am 22. April 1801 an seinen Vater in Stockholm: „Nie zuvor habe ich eine vergleichbare Kirchenmusik gehört. [...] Man hat nun auch durch Zufall entdeckt, dass der anonyme Herr, der das *Requiem* in Auftrag gegeben hat, ohne dass sein Name bekannt werden sollte, ein gewisser Graf Waldseck [sic!] ist. Die Musikliebhaber haben sich jahrelang bemüht, diese letzte um Mozart herum gebildete Anekdote aufzuklären. Ich habe Mozarts Handschrift in Händen gehalten und nun ist die Musik entsprechend meinem gedruckten Exemplar aufgeführt worden.“

MARC VIGNAL

Übersetzung von Claudia Kalász





Jordi Savall et les ensembles à la Collégiale de Sant Vicenç de Cardona pendant l'enregistrement.

Photo : Toni Peñarroya

LUX ÆTERNA

La mia vita sarebbe stata certamente molto diversa se una sera del mese di ottobre del 1955 non avessi avuto la possibilità di ascoltare in diretta le prove del *Requiem* di Mozart. Qualche mese prima, il primo giorno del mese di agosto, avevo compiuto 14 anni e il caso volle che il mio professore, il maestro Joan Just (compositore e direttore del Conservatorio di Igualada, la mia città natale), avesse deciso di preparare quest'opera con il coro della Schola Cantorum locale. Quel giorno andavo in Conservatorio per frequentare come sempre le mie lezioni di contrappunto e armonia con lui, perché casualmente non avevo ricevuto l'avviso della sospensione del corso a causa delle prove del Requiem.

Seduto con discrezione in fondo alla sale, assistetti alle prove, in cui il coro della Schola Cantorum era accompagnato solo da un organo e da un quartetto d'archi. Fin dalle prime note, rimasi totalmente affascinato dall'eccezionale bellezza dell'opera, dalla forza espressiva delle melodie, dall'originalità dei diversi temi, dalla perfezione del contrappunto e la ricchezza delle modulazioni. Dopo l'ultimo accordo, ero profondamente toccato da quest'esperienza straordinaria, che mi aveva trasportato in una dimensione mai vissuta prima. Rimasi scosso da quest'autentica «lux æterna» e dalla grande capacità di consolazione che emanava da quest'opera maestosa. Mentre tornavo a casa mi dissi che se la musica aveva il potere di toccare l'anima con tale intensità, allora io volevo diventare un musicista.

Qualche giorno dopo mi recai a Barcellona per comprare un violoncello di seconda mano. Una volta a casa, provai a suonarlo un po' e, dopo i primi attimi di esitazione, sentii all'improvviso una grande affinità con lo

strumento; le dita della mano sinistra si posavano e si spostavano con disinvoltura e precisione sulla tastiera, mentre la mano destra, senza grandi sforzi, riusciva a controllare a una velocità sufficiente la qualità del suono con l'archetto. Insomma, ebbi la meravigliosa sensazione di poter cantare di nuovo e di aver trovato la mia strada! Capii allora quel sentimento unico di cui parla Mark Twain quando afferma che «i due giorni più importanti della vita sono quello in cui sei nato e quello in cui scopri perché». In effetti dopo l'ascolto del *Requiem* di Mozart e delle mie prime prove al violoncello, ebbi l'intima certezza della strada da seguire: lavorare sempre per padroneggiare e condividere quella luce che dà senso alla vita e nutrimento alla nostra anima.

JORDI SAVALL

Salisburgo, 31 gennaio 2023



Concert à la Philharmonie de Paris le 9 mai 2022.

Photo : Philippe Matsas



Ensemble de vents pendant l'enregistrement.
Photo : Toni Peñarroya

La Messa da Requiem in re minore di Mozart

Per capire meglio il contesto creativo nel quale si situa la commissione e la composizione del *Requiem* di Mozart, ecco la Cronologia delle principali opere che Mozart ha composto nell'ultimo anno di vita:

Vienna, 5 gennaio 1791

CONCERTO PER PIANO in si bemolle maggiore (K.595)

Vienna, tra gennaio e fine maggio 1791

Diversi Lieder, Arie, Opere per orchestra (Minuetti, danze Allemande e Controdanze), Fantasie per organo meccanico, Quintetti (K.596/617)

Baden, 18 giugno 1791

AVE VERUM, Mottetto a 4 voci (K.618)

Vienna, luglio 1791

PICCOLA CANTATA TEDESCA in do maggiore (K.619)

Praga, 6 settembre 1791

LA CLEMENZA DI TITO, Opera seria (K.621)

Vienna, 30 settembre 1791 (data della rappresentazione)

DIE ZAUBERFLÖTE, Singspiel (K.620)

Vienna, 7 ottobre 1791

CONCERTO PER CLARINETTO (K.622)

Vienna, da luglio a novembre 1791

MESSA DA REQUIEM in re minore (K.626)

All'epoca della nostra prima incisione di quest'opera, nel 1991, avevo scritto che «il *Requiem* di Mozart, nonostante la forma frammentaria nella quale ci è giunto (e nonostante il suo completamento postumo da parte di Joseph Eybler e soprattutto di Franz Xaver Süssmayr), resta ancora oggi un'opera totalmente segnata dal genio del suo creatore. La sua paternità è riconoscibile attraverso l'architettura d'insieme dell'opera, e questo indipendentemente dalla differenza di carattere o di qualità delle parti completate».

Oggi, grazie alle informazioni contenute nei diversi documenti manoscritti che ci hanno lasciato i principali testimoni del tempo, come la cronaca di Niemetschek (la più antica delle quali è datata 1798), ripresa nella biografia di Nissen (il secondo marito di Constanze), e soprattutto il testo di Anton Herzog che ci spiega nei dettagli quello che accadde tra il 1791 e il 1839, possiamo comprendere meglio il mistero e la ragione della commissione del *Requiem* a Mozart. E in particolare quello che è successo nell'ultimo periodo della vita del compositore, come pure il compimento dell'opera da parte del suo allievo F. X. Süssmayr.

Il manoscritto originale

Al di là delle polemiche e delle spiegazioni, non sempre reali, che sono seguite al completamento del *Requiem* dopo la morte di Mozart, è innanzitutto l'esame del manoscritto a consentirci di sapere con grande precisione ciò

che è da attribuire a Mozart e ciò che non lo è.

Sono certamente suoi il *Requiem* e il *Kyrie*.

Le prime cinque parti della *Sequentia*, il *Dies irae* propriamente detto, *Tuba mirum*, *Rex tremendae*, *Recordare et Confutatis* sono principalmente di Mozart: a lui si devono le parti vocali, il basso cifrato e qualche indicazione strumentale; l'orchestrazione, nel suo insieme, è di Süssmayr e vi sono anche dei piccoli interventi di Freystädler.

Il *Lacrymosa* (sesta e ultima parte del *Dies irae*) è stato abbozzato da Mozart: sono attribuibili a lui solo le prime otto battute, mentre il resto è di Süssmayr.

I due pezzi che compongono l'*Offertorio* (*Domine Jesu* e *Hostias*) sono principalmente di Mozart, mentre l'orchestrazione, come nei casi precedenti, è di Süssmayr.

Infine, il *Sanctus*, il *Benedictus* e l'*Agnus Dei* sono integralmente di Süssmayr.

Sull'origine misteriosa della commissione

Grazie alla scoperta di Otto Erich Deutsch, nel 1964, della *Vera e circostanziata storia del Requiem di W. A. Mozart. Dal suo concepimento nell'anno 1791 fino al presente periodo, 1839*, scritta da Anton Herzog, si è potuto fare luce sulla vera origine della commissione. Il testo spiega il succedersi degli eventi principali, grazie alla testimonianza di una persona che aveva informazioni di prima mano.

In virtù di questo straordinario manoscritto, scopriamo i particolari più importanti degli eventi “misteriosi” che sono stati all'origine delle teorie più diverse e di migliaia di pubblicazioni:

«Herr Franz, conte di Walsegg, proprietario dei domini di Schottwien, Klam, Stuppach, Pottschach e Ziegersberg, nell'Austria a sud del fiume Enns... era un appassionato di musica e di teatro, per la qual cosa ogni settimana, di martedì e giovedì, per tre buone ore, venivano eseguiti diversi quartetti... Per avere sempre nuovi quartetti, considerando che si suonavano così spesso, il conte si procurava non solo quelli che erano

annunciati al pubblico, ma era anche in contatto con numerosi compositori, pur non rivelandone mai l'identità... Non avendo voluto interpretare mai delle partiture stampate, le faceva ricopiare accuratamente su carta marcata a dieci righe; ma non vi faceva mai menzionare l'autore...

Ho creduto necessario fornire queste precisazioni per meglio giudicare dell'origine del Requiem, che è stato definito misterioso.

Il 14 febbraio 1791, il conte von Walsegg ha visto la morte strappargli la sua amata consorte nel fiore degli anni [non aveva ancora compiuto ventun anni]. Voleva erigere un doppio monumento commemorativo ed ebbe un'idea eccellente. Per intermediazione del suo rappresentante finanziario, si accordò con uno dei migliori scultori di Vienna [Johann Martin Fischer, 1740-1820] per l'erezione di un mausoleo, e con Mozart per la composizione di un Requiem del quale egli [il signor conte], come di consueto, si riservava la proprietà assoluta.

Ma il Requiem, che si sarebbe dovuto eseguire ogni anno in occasione dell'anniversario della contessa, è arrivato più tardi di quanto previsto, giacché Mozart è morto mentre attendeva a questo nobile compito. Cosa si poteva fare? Chi avrebbe osato imitare Mozart?».

Sul completamento dell'opera

«Infine hanno convinto Süßmayr a completare la grande opera incompiuta, ed egli riconosceva in alcune lettere agli editori musicali [Breitkopf & Härtel] di Lipsia che, vivo Mozart, entrambi avevano suonato e cantato interi frammenti già composti, vale a dire, il “Requiem”, il “Kyrie”, il “Dies irae”, il “Domine Jesu”, ecc., che [Mozart] parlava spesso del completamento dell'opera e lo [Süßmayr] metteva a parte della forma e dei motivi dell'orchestrazione».

Soltanto uno stretto contatto con Mozart negli ultimi giorni del lavoro di composizione del *Requiem*, e la conoscenza di alcuni dei suoi schizzi, potevano far sì che un musicista come Süßmayr – che non aveva mai scritto nulla di rimarchevole – abbia potuto finire da sé il *Lacrimosa* e scrivere da solo questi *Sanctus*, *Benedictus*

ed *Agnus Dei*. D'altronde, ciò è quanto emerge dalle testimonianze di Anton Herzog e di Constanze, la vedova di Mozart. In particolare, Herzog scrive che Süßmayr, nelle sue lettere agli editori Breitkopf & Härtel, riconobbe che «quando Mozart era ancora vivo, avevano suonato e cantato interi frammenti già composti del *Requiem*, e che lui [Mozart] parlava spesso del completamento dell'opera e lo [Süßmayr] metteva a parte della forma e dei motivi dell'orchestrazione». Ciononostante, rimangono aperte alcune questioni chiave: in quale misura Süßmayr poté disporre degli schizzi corrispondenti? Aveva potuto sentire Mozart stesso suonarli? Ciò gli avrebbe permesso di memorizzarli in gran parte.

Sentiamo quello che ci dice Constanze in una lettera assai poco nota che aveva scritto da Salisburgo, il 31 maggio 1827, all'abate Maximilian Stadler, un vecchio amico di famiglia che aveva difeso il *Requiem* di fronte alle calunnie di un giornale tedesco:

«Ora non ho altra scelta che raccontar a lei, e a tutti gli amici di Mozart, la storia del Requiem, che è questa: Mozart non aveva pensato fino ad allora di cominciare la composizione di un Requiem, e mi ha detto più volte che egli aveva intrapreso questo compito [che gli era stato affidato da un messaggero anonimo] con il più grande piacere, giacché era il suo genere prediletto [musica sacra], e che egli lo avrebbe composto con tale fervore che i suoi amici e i suoi nemici lo avrebbero studiato dopo la sua morte: “Se ho la fortuna di vivere abbastanza, giacché questo deve essere il mio capolavoro e il mio canto del cigno”. Ed è vero che l'ha composto con molto fervore; quando si sentiva debole, tuttavia, in numerose occasioni Süßmayr doveva cantare, con me e con lui [Mozart], ciò che questi aveva scritto, e in questo modo Süßmayr ricevette una vera lezione di Mozart».

La nostra versione del *Requiem*

A partire da queste diverse informazioni si può pensare che Süßmayr sia stato il più fedele possibile al suo maestro, ed è per questo che, nella strumentazione, siamo tornati alla versione originale di Mozart completata nei

primi movimenti da Freystädler e Süssmayr, con qualche piccolo aggiustamento nel *Tuba mirum* che permette di far emergere lo spirito mozartiano con la massima purezza, mentre negli ultimi movimenti ci siamo attenuti alle versioni di Süssmayr.

Nell'interpretazione ci siamo avvicinati il più possibile alle condizioni proprie dell'epoca. I solisti e l'insieme vocale (ridotto a 20 elementi) cantano in latino con la trasparenza e l'intensità necessarie alla pronuncia in vigore nella Vienna della fine del XVIII secolo. L'orchestra di strumenti d'epoca, con diapason di 430, prevede un organico di 18 archi, 9 fiati, organo e timpani (con tromboni dotati di bocchini stretti propri dell'epoca, e con corni di bassetto originali a 5 chiavi più registro grave, di Theodor Lotz, il costruttore e collaboratore di Stadler, il clarinettista di Mozart).

Ma tutto questo non sarebbe niente senza una concezione dell'interpretazione che, per tutta l'estensione dell'opera, ci faccia rivivere tutto il caloroso fervore della fede cattolica e la speranza della misericordia divina. Lamento funebre commovente e momento di grazia, è il prodotto di un equilibrio sorprendente tra la forza declamatoria e ritmica del testo e la sua trascrizione melodica, tra i voli quasi infiniti delle linee polifoniche e la loro aderenza ad una forza armonica inesorabile, tra i dettagli dell'articolazione e i contrasti della dinamica. Essa appare soprattutto attraverso questa percezione del movimento che fa del tempo il vero cuore della musica: soffio o pulsazione, passione o preghiera che ci permettono di accedere, per la giustapposizione in uno stesso slancio di tutte queste forze, ad uno dei più grandi messaggi del genio creativo umano sul mistero della morte.

Questa morte, in quanto riflessione di un credente sul senso profondo della vita, era divenuta presto familiare a Mozart. Così ne dà testimonianza in una delle sue lettere, scritta nel 1787, all'età di 31 anni, al padre malato:

“...poiché la morte, a guardarla da vicino, è il vero fine della nostra vita, mi sono talmente familiarizzato, da alcuni anni, con questa vera, perfetta amica dell'uomo, che la sua immagine non soltanto non ha più niente di spaventoso per me, ma mi è molto rassenerante e consolante! E io ringrazio il mio Dio di avermi dato la fortuna di avere l'opportunità [...] di imparare a conoscerla come la chiave della nostra vera felicità.

Non mi corico mai senza pensare che domani forse, per quanto sia ancora così giovane, possa non esserci più.”

«Una delle ultime gioie di Mozart sul letto di morte sarà quella di farsi cantare un'aria di Papageno – come se egli si identificasse in un certo senso col suo personaggio». Come spiegano così bene Jean e Brigitte Massin: «Di fatto, egli è Papageno per il suo amore della vita, così come è Tamino per la sua fedeltà alle aspirazioni dello *Sturm und Drang* e dell'*Aufklärung*. E il risultato supremo del suo genio sarà quello di aver associato Tamino e Papageno nell'ottimismo più luminoso, il meno tragico che egli abbia mai espresso». Mozart, che di solito separava in modo sorprendente la sua arte dalla sua vita personale, avrebbe provato – secondo diverse testimonianze dell'epoca – un attaccamento affettivo molto profondo per alcune sue opere: si sa che il quartetto della morte dell'*Idomeneo* lo toccava fino alle lacrime, e si sa anche «che in occasione di una prova del *Requiem* poco tempo prima della sua morte, scoppiò in lacrime al momento del *Lacrimosa*». Tutto questo spiega forse la straordinaria forza espressiva di questo capolavoro: una sorta di testamento spirituale mirabilmente esposto, sul profondo sconvolgimento dell'essere umano davanti al mistero della morte.

È necessario ricordare qui una cosa: l'anticlericalismo della Francomassoneria, come pure le tendenze fortemente antireligiose dell'Illuminismo, non hanno cancellato in Mozart una certa sensibilità religiosa; non aveva bisogno di una convinzione dogmatica o di una pratica cristiana fervente per commuoversi davanti a certi misteri del Cristianesimo. Grazie al suo genio, Mozart ha saputo esprimere, attraverso questo testo della liturgia cristiana, tutti gli stati d'animo che vanno dalla paura del Giudizio (*Dies irae*) alla speranza della clemenza di Dio (*Kyrie*), dall'angoscia della sofferenza vana (*Recordare*) alla certezza di un aldilà pieno di luce (*Lux aeterna, luceat eis*). Lamento funebre, ma soprattutto preghiera estrema che implora la misericordia divina (“Stammi accanto al momento della morte”), essa lascia la speranza di una vita nuova. Raramente una musica è stata una così forte dimostrazione del genio, ed espressione della fede e della sofferenza di un essere umano.

JORDI SAVALL

Cambridge, 11 febbraio 2023

Traduzioni: Paolino Nappi

Ringraziamenti

Come gesto di gratitudine eterna verso il nostro caso Mozart e il suo testamento musicale, oggi a quasi 70 anni di distanza da quell'esperienza personale, ho il privilegio di presentare questa nuova interpretazione del *Requiem* con una formazione completamente rinnovata, che vede la partecipazione di numerosi giovani cantori e musicisti che si sono uniti ai musicisti professionisti, grazie alle «Accademie professionali di perfezionamento» che organizziamo dal 2010.

Tutta la mia riconoscenza va ai cantori de La Capella Nacional de Catalunya, ai musicisti dell'orchestra Le Concert des Nations, a Lluís Vilamajó, per la preparazione del coro, al nostro «Maestro del suono» (Ton Meister) Manuel Mohino per la registrazione e l'editing del CD, al Patrimonio Culturale della Catalogna per la messa a disposizione della Collegiata di Sant Vicenç de Cardona, a tutte le sale da concerto che ci hanno accolto (Parigi, Lione, Salisburgo, Barcellona, Girona), e a tutta la squadra della Fundació CIMA e di ALIA VOX, e dell'Associazione Le Concert des Nations (Irene Bloc) che ha reso possibile quest'opera appassionante.

La nostra gratitudine va anche ai musicologi Jean e Brigitte Massin, a H. C. Robbins Landon e ai rispettivi editori, per le loro magnifiche ricerche sull'opera e la vita di W. A. MOZART, piene di riferimenti e di informazioni indispensabili per comprendere la dimensione umana e divina del suo genio.

/: Agnus Dei :/



Jordi Savall et Manuel Mohino,
l'ingénieur du son.
Photo : Toni Peñarroya

Il Requiem di Mozart: una storia ricca di colpi di scena

Di tutte le opere di Mozart, il *Requiem* è quella maggiormente intrisa di mistero e di leggenda. Le leggende e i miti mozartiani cominciarono a circolare subito dopo la morte del compositore: sarebbe stato avvelenato, avrebbe scritto il *Requiem* pensando a sé stesso ecc. Sono storie diffuse ancora oggi. Se i misteri sono stati più o meno chiariti nel corso degli anni, alcune leggende persistono.

La genesi del *Requiem* è nota, almeno a grandi linee, fin dal 1800. Nel luglio 1791 il conte Franz von Walsegg (1763-1827), confratello massone che risiedeva nel castello di Stuppach in Bassa Austria, commissionò a Mozart, in totale anonimato, per intermediazione di un emissario (il famoso “uomo in nero” della leggenda), un *Requiem* alla memoria di sua moglie Anna, nata von Flammberg, morta il 14 febbraio di quell’anno all’età di vent’anni. Appassionato di musica e compositore dilettante, allo stesso tempo Walsegg commissionò allo scultore viennese Johann Martin Fischer un monumento funerario che gli costò più di 3000 fiorini. Mozart chiese 50 ducati (225 fiorini) e ne ricevette la metà; l’altra gli sarebbe stata versata dopo la consegna dell’opera. Cominciò a lavorare al *Requiem* a metà settembre, dopo il suo ritorno da Praga, dove era stata rappresentata per la prima volta *La clemenza di Tito* (6 settembre), che precedette la messa in scena del *Flauto magico* (30 settembre). Vi si dedicò assiduamente solo da metà novembre. Il 17 novembre diresse presso la Loggia Zur neugekrönten Hoffnung (Alla speranza coronata) la sua ultima opera compiuta, la cantata massonica KV 623, apparentemente senza il minimo presentimento della morte vicina. La cosiddetta “lettera a Da Ponte del settembre 1791”, che contiene frasi come «È giunta l’ora, sto per spirare, finisco prima di poter godere dei frutti del mio talento, [...]

terminerò dunque il mio canto funebre, non devo lasciarlo incompiuto», è un falso. Non abbiamo documenti prodotti dalla mano di Mozart che facciano riferimento al *Requiem*. Il 20 novembre, malato, si mette a letto per non rialzarsi mai più e interrompe il lavoro sul *Requiem*. Contrariamente a quanto voglia la leggenda, le prime otto battute del *Lacrimosa* non sono l’ultima parte dell’opera che scrive. L’autografo si interrompe in quel punto, ma la penna non «cadde dalle mani» di Mozart. Se egli interruppe il *Lacrimosa*, fu per abbozzare sulla parola «Amen» una fuga che avrebbe dovuto concludere questa parte. La leggenda vuole che sabato 3 dicembre, verso le due del pomeriggio, Mozart stesso e tre amici, tra cui i primi interpreti dei ruoli di Tamino e Sarastro del *Flauto magico*, cantassero al suo capezzale alcuni brani del *Requiem*: cosa possibile, ma non provata. Mozart morì di una malattia mal curata nella notte tra il 4 e il 5 dicembre.

L’autografo mostra che egli aveva composto tutto l’Introito e gran parte del Kyrie, e che aveva scritto tutte le parti vocali e il basso continuo delle sei sezioni della Sequenza e le due dell’Offertorio (Domine Jesu e Hostias), aggiungendovi preziose indicazioni relative alla strumentazione. Il 10 dicembre fu celebrata una messa funebre in sua memoria nella chiesa di San Michele, con l’esecuzione del *Requiem* frammentario: le spese furono pagate in parte da Schikaneder, il librettista del *Flauto magico*. Per terminare l’opera, Constanze, la vedova di Mozart, si rivolse in un primo momento a un discepolo del suo defunto sposo, Franz Jakob Freystädler (1761-1841). Dopo il pronto rifiuto di questi, si affidò al compositore Joseph Eybler (1765-1846), che il 21 dicembre confermò di aver ricevuto dalla «vedova Constanze Mozart la messa funebre cominciata dal defunto marito» e si dichiarò disposto a «completarla entro metà della prossima Quaresima», impegnandosi a fare in modo che essa non fosse «né copiata né consegnata ad altre mani se non a quelle della vedova». Forse fu richiesto anche il contributo dell’abate Stadler (1748-1833), compositore e futuro storico della musica. Ad ogni modo, anche Eybler rinunciò, per la qual cosa Constanze si rivolse a un terzo discepolo di Mozart, Franz Xaver Süssmayr (1766-1803). Fu lui a svolgere gran parte del lavoro e a fornire dunque la versione che viene eseguita più spesso ai giorni nostri. Porta a termine il compito in due mesi: Constanze aveva un termine da rispettare e il bisogno urgente di ricevere il resto della somma dovuta.

Il conte Walsegg, del quale non è escluso che Mozart conoscesse l’identità, ricevette il suo *Requiem*, probabilmente dal leggendario “uomo in nero”, al più tardi alla fine di febbraio del 1792. In effetti, il 4 marzo,

con l'autorizzazione di Walsegg, ma sempre ignorando l'identità di quest'ultimo, Constanze vendette per 100 ducati una copia dell'opera a Constans Jacobi, barone von Klöst, ambasciatore di Prussia a Vienna. Jacobi non si limitò a questo: in nome del re di Prussia Federico Guglielmo II, comprò a Constanze otto opere di Mozart per 3600 fiorini. La prima esecuzione del *Requiem* ebbe luogo a Vienna il 2 gennaio 1793 in occasione di un concerto a beneficio di Constanze e dei suoi due figli. Antonio Salieri (1750-1825) assistette alle prove. Questa esecuzione fu organizzata dal barone Gottfried van Swieten (1733-1803), una delle grandi personalità musicali di Vienna, futuro librettista della *Creazione* (1798) e delle *Stagioni* (1801) di Haydn. Probabilmente senza farlo passare per suo, il conte Walsegg-Stuppach lo diresse il 14 dicembre 1793 nella chiesa cistercense di Wiener-Neustadt, e il 14 febbraio 1794 nella propria chiesa parrocchiale, nell'ambito dei servizi liturgici per il secondo e il terzo anniversario della morte della moglie. Non fece più uso dell'opera, ma la trascrisse per quintetto di corde. A Lipsia il Requiem fu ascoltato per la prima volta il 20 aprile 1796, alla presenza di Constanze, e a Parigi il 21 dicembre 1804 sotto la direzione di Luigi Cherubini (1760-1842).

Fino al 1799-1800, Constanze tentò di far credere che Mozart avesse ultimato la composizione del *Requiem*. Nella primavera del 1799 la casa editrice di Lipsia Breitkopf & Härtel, non senza qualche sospetto, intavolò delle trattative con lei per la pubblicazione dell'opera. Il 15 giugno la donna inviò una copia della partitura a Lipsia, alquanto preoccupata per la possibile reazione del committente (e quindi proprietario) dell'opera. Il 29 settembre scrisse di nuovo a Breitkopf & Härtel: «Quanto al Requiem, vi prego di non far sapere che ne avete ricevuta una copia da me». Poi mise l'editore in contatto con Süßmayr. In una lettera a Breitkopf & Härtel dell'8 febbraio 1800, il compositore scrisse che prima di lui il completamento del *Requiem* era stato affidato a “diversi maestri”, aggiungendo che alcuni non avevano potuto prendere in carico il lavoro perché già impegnati, mentre altri non avevano osato misurarsi con il talento di Mozart. Si attribuiva in maniera esclusiva la composizione del Sanctus, del Benedictus e dell'inizio dell'Agnus: «Allo scopo di dare all'opera maggiore unità formale, mi sono solo permesso di riprendere la fuga del Kyrie sulle parole “cum Sanctis” etc.». Permangono comunque alcune incertezze, e purtroppo Süßmayr morì il 17 settembre 1803. Non poté quindi contribuire a chiarire ulteriormente i fatti, né partecipare alle controversie scaturite dalla messa in questione, nell'agosto 1825, da parte del teorico e compositore Gottfried Weber (1779-1839), dell'autenticità

dell'opera stessa, sui cui dettagli non possiamo soffermarci qui. Il *Requiem* fu pubblicato a Lipsia presso Breitkopf & Härtel nell'estate del 1800, e la riduzione per pianoforte nel 1801 presso André, a Offenbach sul Meno.

Il *Requiem* di Mozart è una sintesi di elementi operistici, massonici e sapienziali. Deve i suoi toni oscuri all'assenza di strumenti come il flauto, l'oboe e il corno, a favore del corno di bassetto (clarinetto basso), del fagotto, della tromba e del trombone. La Comunione finale («Lux aeterna luceat eis, Domine») riprende, come volle Süßmayr, l'Introito e il Kyrie: soluzione allora relativamente comune, che aveva in questo caso specifico il vantaggio di far sentire degli accenti autentici nella conclusione. Mozart aveva diversi modelli a disposizione, il più importante dei quali era il *Requiem in do minore* MH 155 composto (o almeno completato) nel dicembre 1771 da Michael Haydn per i funerali di Sigismund von Schrattenbach, principe-arcivescovo di Salisburgo. Mozart lo conosceva bene, come dimostra appunto il suo Requiem, scritto vent'anni dopo. Nelle due opere si osserva la stessa struttura per alcune sezioni, e anche diverse somiglianze tematiche. I due compositori utilizzano inoltre lo stesso testo, spesso con le medesime tecniche. Mancano in entrambi il Tractus, il Graduale e il Libera me. Mozart si ispirò anche (all'inizio del Recordare) a una sinfonia di Wilhelm Friedemann Bach, o ancora a Haendel: nelle prime battute e nella fuga del Kyrie, che ricordano, rispettivamente, il coro iniziale dell'Inno funebre per la regina Carolina (1727) e il coro finale dell'Inno per la vittoria di Dettingen (1743).

Un *Requiem* polifonico comprendeva tradizionalmente cinque parti: (1) Introito e Kyrie, (2) Sequenza, (3) Offertorio, (4) Sanctus con Benedictus, (5) Agnus Dei e Comunione. I due *Requiem* di Cherubini contengono un Graduale, quello di Verdi un Libera me finale. In Michael Haydn, Cherubini e Verdi le diciannove strofe della Sequenza costituiscono un blocco solo, mentre in Berlioz sono divise in cinque parti. In Mozart la Sequenza è in sei parti: Dies irae, Tuba mirum, Rex tremendae, Recordare, Confutatis e Lacrimosa; le parti 2 (Tuba mirum) e 4 (Recordare) sono affidate a un solista vocale, le altre quattro al coro. Nel gennaio del 1821, durante il suo soggiorno a Rio de Janeiro in Brasile, il compositore Sigismund Neukomm (1778-1858), originario di Salisburgo, aggiunse al *Requiem* di Mozart un Libera me, Domine.

Da maggio 1791, e mentre lavorava al suo *Requiem*, Mozart mirava al posto di maestro di cappella della cattedrale di Santo Stefano a Vienna, che avrebbe ottenuto solo alla morte del suo titolare, il compositore Leopold Hofmann. Quest'ultimo morì nel 1793 all'età di 54 anni, ma è probabile che Mozart avesse considerato il suo

Requiem come parte del futuro repertorio della cattedrale. Constanze afferma che Mozart le avrebbe dichiarato di perseguire con quest'opera uno "stile patetico" nella musica sacra, ovvero oscuro e tragico, in opposizione alla musica religiosa salisburghese. Ed è proprio l'impressione che si ha all'ascolto di questo capolavoro enigmatico. Il 22 aprile 1801, dopo averlo ascoltato due volte, il diplomatico svedese Fredrik Samuel Silverstolpe (1769-1851), di stanza a Vienna dal 1796 al 1803, scrisse a suo padre a Stoccolma: «Non ho mai sentito prima d'ora una musica sacra come questa. [...] Allo stesso tempo abbiamo scoperto per caso che l'anonomo gentiluomo che aveva commissionato il Requiem a Mozart e non voleva farsi conoscere era un certo conte Waldseck [sic]. Gli amanti della musica si sono sforzati per anni di fare luce su quest'ultimo aneddoto dell'esistenza di Mozart. Ho avuto tra le mie mani l'autografo di Mozart, e questa musica è stata eseguita ora dalla mia copia a stampa».

MARC VIGNAL

Traduzione: Paolino Nappi





Rachel Redmond, Marianne Beate Kielland, Mingjie Lei, Manuel Walser, La Capella Nacional de Catalunya
et Le Concert des Nations dirigés par Jordi Savall en concert à la Philharmonie de Paris le 9 mai 2022.
Photo : Philippe Matsas