

MIGUEL ÁNGEL MARÍN

EL «RÉQUIEM»
DE MOZART

UNA HISTORIA CULTURAL

PRÓLOGO DE JUAN JOSÉ CARRERAS

BARCELONA 2024



A C A N T I L A D O

Publicado por
A C A N T I L A D O
Quaderns Crema, S. A.

Muntaner, 462 - 08006 Barcelona
Tel. 934 144 906
correo@acantilado.es
www.acantilado.es

© 2024 by Miguel Ángel Marín López
© del prólogo, 2024 by Juan José Carreras
© de esta edición, 2024 by Quaderns Crema, S. A.

Derechos exclusivos de edición:
Quaderns Crema, S. A.

Este libro es resultado del proyecto I+D «La música como interpretación en España: historia y recepción (1730-1930)» (PID2019-105718GB-I00) financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación y la Agencia Estatal de Investigación (10.13039/501100011033).

En la cubierta, fragmento de *La muerte de Mozart* (1888),
de Mihály Munkácsy

ISBN: 978-84-19036-88-9
DEPÓSITO LEGAL: B. 2466-2024

AIGUADEVIDRE *Gràfica*
QUADERNS CREMA *Composició*
ROMANYÀ-VALLS *Impresió y encuadernación*

PRIMERA EDICIÓN *febrero de 2024*

Bajo las sanciones establecidas por las leyes,
quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización
por escrito de los titulares del copyright, la reproducción total
o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento mecánico o
electrónico, actual o futuro—incluyendo las fotocopias y la difusión
a través de Internet—, y la distribución de ejemplares de esta
edición mediante alquiler o préstamo públicos.

CONTENIDO

<i>Prólogo. El «Réquiem» de Mozart, al inicio de un nuevo tiempo</i> , por JUAN JOSÉ CARRERAS	9
<i>Prefacio</i>	35
<i>Introducción. Una obra eterna</i>	39
I. El <i>Réquiem</i> , de Viena al mundo	49
1. Entre el mito y la historia	51
2. La obra más sublime: estructura y descripción	66
3. A la conquista de Europa y América	85
4. ¿Quién compuso el <i>Réquiem</i> de Mozart?	122
II. Mozart llega a España	142
5. Del salón al teatro	145
6. Cantar a Dios	168
7. Un estreno misterioso	177
8. La construcción de una imagen	183
III. Honrar al difunto o deleitar al oyente	201
9. Caídos por la patria	202
10. El rey ha muerto	214
11. Ostentación y representación	238
12. El concierto transformador	255
IV. Escuchar el pasado	277
13. Ensamblar la música: del ensayo a la interpretación	279
14. La escucha emocionada	294
15. Instrumentos modernos	323

v. De archivos y ciudades: las fuentes musicales	343
16. Los primeros testimonios	347
17. La periferia innovadora	359
18. Las grandes ciudades	378
19. Ciudades medianas	405
20. Fin de siglo	425
<i>Cronología</i>	435
<i>Apéndices</i>	441
<i>Bibliografía</i>	461
<i>Índice onomástico y toponímico de ciudades</i>	495

[Acantilado no se responsabiliza del contenido de ninguno de los portales de la red mencionados en el libro].

Opus summum viri summi.

Anotación del *Thomaskantor* Johann Adam Hiller en su copia manuscrita de la obra

El *Réquiem* de Mozart. Un soplo del más allá planea sobre él. ¿Cómo se puede pensar, después de semejante audición, que el universo no tiene ningún sentido? *Debe* tener uno.

EMIL CIORAN, *Cuadernos, 1957-1972*,
«27 de mayo de 1961»

INTRODUCCIÓN

UNA OBRA ETERNA

No hay oyente curioso que desconozca el *Réquiem* de Mozart. En la historia de la música, literalmente milenaria, son contadas las obras que han alcanzado tal popularidad. Una aclamación universal que no descansa tanto en su incontestable grandeza estética, como en el efecto reconfortante que produce ante el terrible momento de enfrentarse a la muerte. Cuando aún no existía la tecnología de la grabación, quienes tuvieron el privilegio de escuchar esta obra en vivo durante el siglo XIX quedaban extasiados al poder contemplar, a través de la música, la travesía del alma en busca del descanso eterno. La maestría mozartiana dibuja en las distintas secciones del *Réquiem* las etapas de este peregrinaje con una elocuente imaginería sonora, casi pictórica: el abandono de la materialidad del cuerpo, la ira aparejada al Juicio Final, la angustia del pecador amedrentado, el fuego eterno del infierno, la súplica humilde de misericordia, el sollozo por el descanso eterno, el logro de la paz celestial. Estas imágenes excitaban la fantasía del oyente y le inducían a una meditación sobre la mortalidad. La experiencia transformadora de escuchar el *Réquiem* provocaba en los asistentes reacciones conmovedoras que, plasmadas en documentos de naturaleza muy diversa, pronto contribuyeron poderosamente a la creación de una cierta aureola mística alrededor de la obra. Quizá sólo la *Novena* de Beethoven, con su potente carga ideológica de apelación a la libertad y la fraternidad, puede equipararse en el significado y la trascendencia que una composición musical ha tenido para la cultura europea.

En el caso del *Réquiem* se añade otra coyuntura específica que explica su posición predominante en la historia de la música: la leyenda a que dio lugar desde el mismo momento

de su composición. Las narraciones míticas en torno a Mozart habían empezado a propagarse ya en su infancia, promovidas por su propio padre durante las exhibiciones del hijo prodigio por las cortes europeas. La intención evidente de Leopold era activar una maquinaria propagandística que generara beneficios económicos. En poco tiempo, aparecieron los primeros encomios a su talento sobrenatural en forma de poemas. Pero fue la leyenda en torno a las circunstancias del encargo y la composición del *Réquiem* la que acabaría condicionando, hasta el presente, las visiones que se han formado sobre esta composición. Su estatus de obra inacabada suscitó encendidos debates sobre su verdadera autoría, y su condición de música de difuntos para el funeral del propio autor alimentó la fantasía gótica de haberse convertido en una especie de maldición o profecía. Se suma a ello que la supuesta muerte temprana de Mozart (que no es tal, teniendo en cuenta la media de esperanza de vida en Europa antes de 1800) coincidió justamente con su trabajo en esta composición y fue imputada a los celos enfermizos de sus colegas. Sobre estos ejes se asentó el mito del *Réquiem*. A tal punto que durante el siglo XIX esta obra se escuchaba, inevitablemente, como una especie de narración biográfica de los días finales de Mozart.

Este proceso se desató en el mismo momento de su muerte en diciembre de 1791 y se intensificó durante la centuria siguiente a través de un número desorbitado de fuentes diversas: historias, biografías, testimonios, anécdotas, correspondencia, e incluso cuadros y obras teatrales. Fuentes que mezclaban, a veces de forma interesada, la historia con la ficción, los hechos reales con los imaginados, alimentados por la visión exaltada del Romanticismo. Distinguir el dato del espejismo ha sido desde entonces el principal empeño de la musicología. Pese a sus evidentes logros, la empresa ha tenido también algo de vano esfuerzo quimérico. El deslinde nítido entre hechos y ficción es imposible en todos los casos, porque la evidencia histórica a veces es incompleta o aparece en un

terreno gris. Pero es que, además, la operación es hermenéuticamente irrealizable, tanto más cuanto que la historia del *Réquiem* no es sólo la de su composición: también forma parte de ella su representación, escucha e interpretación como actos culturales repetidos a lo largo de los últimos dos siglos, que no han cesado de redefinirlo. Las imágenes sobre la personalidad de Mozart son múltiples, en ocasiones contradictorias entre sí, y puede decirse que cada género y cada obra ha tenido su propia historia de la interpretación.¹ Como se propone mostrar este libro, los oyentes españoles del siglo XIX tampoco pudieron desprenderse de esta herencia histórica, cuyos efectos ni siquiera hoy han desaparecido por completo.

La grandiosidad del *Réquiem* también puede medirse por la impronta que dejó en muchos de los grandes compositores que le sucedieron. La admiración del joven Beethoven por Mozart se materializó en el préstamo de algunos temas para construir variaciones y en el uso de modelos mozartianos en sus primeras obras camerísticas. Es igualmente revelador que tuviera en su biblioteca un ejemplar de la partitura del *Réquiem* y, entre sus materiales de trabajo, unos esbozos que analizaban hasta el detalle más ínfimo el tema del *Kyrie*.² Más contundente resulta el caso de Mendelssohn, «el Mozart del siglo XIX», como lo definió Schumann en 1840 al señalar en su obra rasgos típicamente mozartianos, como el equilibrio, la gracia y el refinamiento.³ Justo en ese mo-

¹ Keefe, *Mozart's Requiem*, pp. 14-34; Mueller, «Mythmaking»; Bauman, «Requiem, but No Piece»; Gruber, *Mozart & Posterity*. Con este libro en prensa, apareció la monografía de Keefe, *Haydn and Mozart*.

² Churgin, «Beethoven and Mozart's *Requiem*»; y Meredith, «What did Beethoven really say about Mozart Requiem?». La presencia mozartiana es evidente en las siguientes obras tempranas: *Cuartetos con piano WoO 36* (1785), *Trío de cuerda op. 3* (antes de 1794), *Quinteto para viento y piano op. 16* (1796) y *Cuarteto de cuerda op. 18, n.º 5* (1798-1800).

³ Todd, «Mozart according to Mendelssohn»; Dahlhaus, *La música del siglo XIX*, pp. 35-36.

mento empezaba a acuñarse la idea de que existía en la historia de la música un *período clásico* al que pertenecía Mozart y del que Mendelssohn era heredero directo. Que este compositor sufriera igualmente una muerte temprana—en 1847, a los treinta y ocho años—sirvió para reforzar esta conexión. Su triple actividad como compositor, pianista y director se desarrolló en estrecha relación con la obra del salzburgués y confirma su contribución clave en el proceso de canonización de Mozart y la «escuela clásica». Bajo la batuta de Mendelssohn sonó el *Réquiem* en Berlín, París, Düsseldorf y Birmingham, y dejó huella en su propio *Kyrie en Re menor* (1825), no por casualidad en la misma tonalidad que había elegido Mozart. El mismo Schumann, tras escuchar el *Réquiem* en Viena junto al hijo de Mozart en 1838, dejó anotada una misteriosa frase en su diario en la que daba a entender que se sentía epígono del salzburgués.¹ Otro gigante del siglo XIX como Brahms también penetró en la obra mozartiana a través de esta misma triple faceta. Es llamativo que hasta la década de 1870 rechazara publicar obras en dos géneros medulares del Clasicismo como el cuarteto de cuerda y la sonata para violín y piano. Sólo decidió dar ese paso después de haber estudiado a fondo los modelos clásicos de Mozart y Haydn, y de haber desarrollado plenamente su estilo personal. Pero destaca más su devoción por adquirir y estudiar fuentes mozartianas, estableciendo una estrecha relación con la investigación de su tiempo y publicando en 1878 la edición definitiva—para el estándar decimonónico—del

¹ Schumann, *Tagebücher*, p. 74. La entrada completa, fechada el 3 de octubre de 1838, dice así: «El jueves temprano en la iglesia de los Agustinos [de Viena], *Réquiem* de Mozart por Mikschik [secretario del Tribunal Penal de Viena y miembro de la Junta Directiva de la Musikverein]. Me encontraba al lado del hijo de Mozart; pensé en que también vi *Faust* sentado al lado del nieto de Goethe; y en cómo nosotros éramos realmente valientes epígonos», en traducción inédita de Luis Gago, a quien agradezco que llamara mi atención sobre esta referencia.

Réquiem.¹ La influencia de esta misa de difuntos también se dejó sentir, de un modo u otro, en compositores tan distintos como Rossini, Liszt, Wagner, Janáček, Rimski-Kórsakov y, ya en el siglo xx, Richard Strauss, Bartók, Szymanowski, Britten o Ligeti.²

La popularidad de la obra fue tal que acabó provocando un punto de inflexión en la historia del género. Concebida por Mozart como misa de difuntos para una celebración religiosa, pronto se interpretó, sorprendentemente, como pieza de concierto tanto o más que como música de iglesia. La singularidad del *Réquiem* radica, entre otros aspectos, en su presencia ininterrumpida en ambas esferas, en distintos grados según la tradición interpretativa de cada país. De este modo, se quebró la función litúrgica exclusiva que el réquiem había tenido durante siglos, a fin de integrarse en la floreciente sala de conciertos decimonónica. Es justo esta transferencia la que le ha permitido ocupar un puesto destacado en el canon musical y en los programas de conciertos, una excepción en el ámbito de la música sacra del clasicismo junto a la *Missa solemnis* de Beethoven. De esta situación paradójica, pero hoy aceptada con normalidad, se beneficiaron las misas de réquiem que vendrían después, como las de Hector Berlioz (1837), Giuseppe Verdi (1874) y Gabriel Fauré (primera versión en 1887-1888). El impulso creativo de estas composiciones era servir de homenaje a distinguidos difuntos (la de Berlioz, al militar Charles-Marie Denys Damrémont, y la de Verdi, al novelista Alessandro Manzoni). En consecuencia, conocieron su primera interpretación en funerales celebrados en iglesias de París y Milán. Pero no transcurrió mucho tiempo—en el caso de Verdi tan sólo tres días—para que pasaran a la sala de conciertos o al teatro, convertidos sin demora en sus lugares

¹ Fellinger, «Brahms's view of Mozart». La referencia completa a la edición de Brahms aparece en la Bibliografía.

² Keefe, *Mozart's Requiem*, pp. 5-6.

naturales. El caso de *Ein deutsches Requiem* (*Un réquiem alemán*) de Johannes Brahms (1865-1868) supuso otro punto de inflexión en la historia del género, por tratarse de una de las composiciones fúnebres más difundidas e interpretadas que se apartaba del latín y adoptaba el alemán, con un texto del propio compositor a partir de la Biblia traducida por Lutero. También fue estrenado en un recinto religioso—la catedral de Bremen—, aunque el espíritu sacro con que nació la obra no estaba pensado, claramente, para un servicio litúrgico.

ARTE, PODER Y MITO

Este libro estudia la recepción del *Réquiem* de Mozart en la España del siglo XIX como un fenómeno musical y cultural. Ofrecer una panorámica amplia de un proceso complejo, que presenta multitud de matices y se desarrolla en conexión con dinámicas europeas es el objetivo de estas páginas. Acostumbrados como están los melómanos a considerar las obras canónicas que tanto adoran y la historia del patrimonio musical español como dos dimensiones incompatibles, quizá les resultará extraño descubrir el papel tan relevante que esta composición tuvo entre los aficionados españoles de entonces. Tanto que, *de facto*, ocupa un lugar relevante en la historia de la música en España. Algunos datos resultan elocuentes. Son más de cinco decenas las fuentes españolas del *Réquiem*, manuscritas o impresas, datadas en ese siglo (recogidas en el Apéndice 5, pp. 451-459). Pero estas partituras son, además, una parte mínima de las que debieron de existir, pues las interpretaciones documentadas en esa centuria, casi siempre en honras fúnebres, alcanzan algunos centenares. Su misa de difuntos fue, de lejos, la obra de Mozart más interpretada entonces en España. La cronología de los estrenos en distintas ciudades del mundo tras la publicación del *Réquiem* en 1800 ilustra, igualmente, la posición española en la difusión temprana de

la obra: Berlín (1800), Londres (1801), Salzburgo (1801), Lisboa (1803), Praga (1803), París (1804), Sevilla (1806), Douai (1806), Madrid (c. 1806), Málaga (1808), Caracas (¿1808?), Orihuela (c. 1813), Olot (c. 1815), Birmingham (1817), Río de Janeiro (1819), Derby (1822), Oxford (1823), York (1823), Lille (1824), Nueva York (1835) y Filadelfia (1852).¹

El libro aparece estructurado en cinco bloques desglosados en veinte capítulos que pueden leerse con cierta independencia unos de otros, ya que abordan su tema central desde distintos enfoques. El primer bloque (capítulos 1-4) pone el foco en la propia obra: su contenido musical, el enrevesado proceso de gestación, su meteórica difusión por Europa y América, y la enorme polémica que se suscitó en torno a su autoría. El segundo (capítulos 5-8) aborda la llegada de los diversos géneros musicales del catálogo mozartiano a España, desde la música de cámara hasta la ópera, pasando por los repertorios sacros. El presumible estreno del *Réquiem* en Madrid alrededor de 1806 fue el desencadenante de su inmediata circulación por toda la península. Los tres bloques restantes se centran específicamente en distintas dimensiones de la recepción del *Réquiem* como fenómeno cultural en la España del siglo XIX: las funciones que desempeñó en función de los espacios interpretativos (capítulos 9-12), los modos en que se interpretó y se escuchó la obra (capítulos 13-15) y las fuentes musicales como parte de la historia de las ciudades en que se conservan (capítulos 16-20). La intención es que cada lector pueda encontrar en estas páginas una visión que despierte su interés. Unos capítulos están pensados como guía de la audición para los melómanos interesados en disfrutar de la obra con un mayor conocimiento. Otros persiguen estimular el estudio de la música como una manifestación cultural y social, ya que el *Réquiem* de Mozart desem-

¹ Las fechas de Orihuela (Alicante) y Olot (Girona) hacen referencia a la datación aproximada del manuscrito.

peñó un papel relevante en esos momentos de especial emotividad de la vida ciudadana que eran los funerales. Mientras que, en fin, también hay capítulos de carácter más técnico que analizan las fuentes musicales y desvelan su dimensión material y funcional.

Las grandes creaciones artísticas nunca se entienden aisladas en el vacío o desde una posición neutral. Su sentido se despliega, más bien, a través de las comunidades y las instituciones específicas que las *interpretan* según sus visiones y peculiaridades, moldeando su significado de resultados de esta operación. Este estudio aspira, pues, a entender el *Réquiem* de Mozart desde una perspectiva hispana de la que, irremediablemente, hoy, nosotros somos herederos. Sorprenderá a muchos lectores descubrir la mezcla de cotidianidad y fascinación con que críticos y oyentes describían sus impresiones cuando se acercaban a esta misa de difuntos, rodeada como estaba de una gigantesca leyenda. En la mayoría de las ocasiones, el texto musical que se interpretaba no era la versión original publicada en 1800, sino una adaptada a las necesidades y posibilidades locales, cuando no directamente un arreglo. Esta práctica, que fue sorprendentemente común en toda la Europa decimonónica, no venía provocada sólo por tratarse de una obra inacabada y, como tal, abierta. Era, más bien, tanto un sentido pragmático para amoldarse a la disponibilidad de recursos, como un ideal estético para actualizar la sonoridad a la estética romántica. De tal modo que podría argumentarse que se formaron tantas ideas del *Réquiem* de Mozart como fuentes y contextos interpretativos se encuentran documentados. Pero casi todas estas interpretaciones coincidían en un rasgo: la presencia de esta obra implicaba un acto de ostentación, un vehículo para exhibir una posición de poder. Se detecta con claridad, por ejemplo, en el perfil de los difuntos despedidos de este mundo con esta misa. Lograr superar las dificultades para conseguir la partitura y reunir los intérpretes suficientes (a veces más de

ción) dotaba de pompa y suntuosidad a una ceremonia pensada para mayor gloria del finado y, consecuentemente, también de los herederos que le sobrevivían. La lista de personas ilustres para las que se organizó la interpretación del *Réquiem* incluye posiciones sociales muy diversas, desde reyes y aristócratas hasta militares y políticos, pasando por artistas de diversos ámbitos. Pero en todos los casos, sin excepción, eran personas de sólido estatus económico o figuras ejemplares para la sociedad.

Disponer de una copia de la partitura era igualmente una señal de prestigio entre los músicos, y mostrar un juicio de valor articulado, un signo de distinción entre los críticos. Por estas mismas razones se lamentaban los entendidos cuando detectaban entre los aficionados desconocimiento o desconsideración, o cuando las instituciones, desde catedrales hasta salas de conciertos, no preparaban con esmero la ejecución del *Réquiem*. Durante décadas, estuvo considerada como una pieza de complejidades técnicas que exigían la competencia de los músicos y la diligencia de los organizadores. El prestigio que atesoraba el *Réquiem* era análogo a la estima de que eran objeto quienes conocían la obra, la habían escuchado en vivo, poseían un ejemplar o habían participado en alguna interpretación. En definitiva, para los aficionados españoles del siglo XIX, el *Réquiem* de Mozart no era únicamente una creación musical genial, sino también una obra dotada de un aura de gloria y rodeada de una leyenda extraordinaria. Aunaba, en pocas palabras, arte, poder y mito.

EL «RÉQUIEM», DE VIENA AL MUNDO

Acaba de anochecer. Mozart yace en el lecho de muerte. El hilo delgado que le une a la vida está a punto de romperse. Presa de una actividad febril acentuada por la enfermedad, dicta contra reloj su testamento musical a Antonio Salieri, el maestro de capilla en la corte de Viena. El italiano, entre la envidia y la admiración, es consciente de estar presenciando un momento único: la muerte está llamando a la puerta para arrebatarse de este mundo a uno de los grandes genios de la música. En estos alientos finales, Mozart siente la presión de cumplir con el encargo de un misterioso mecenas para componer un réquiem y así aliviar la delicada situación económica que atraviesa su familia. Al borde de la extenuación física, el enfermo canturrea con aparente facilidad las distintas partes del *Confutatis*, como si vinieran susurradas por la divinidad. Salieri, papel y pluma en mano, permanece a los pies de la cama y toma nota apresurada de todo cuando balbucea el moribundo; lo que quede sin anotarse se perderá en el limbo de la historia. El dictado procede siguiendo su práctica compositiva habitual: primero las voces, con bajos y tenores en escritura imitativa doblados por trombones y fagotes, luego el acompañamiento de la cuerda describiendo las mismas llamas del infierno que él parece sentir ahora tan cercanas y, por último, el toque de color marcial de clarines y timbales. Al despuntar el alba, Mozart cae vencido por el sueño. Sólo despertará para una fugaz y definitiva despedida de su mujer, Constanze, que acaba de regresar a casa tras unos días de viaje. Se confirma con dolor el trágico desenlace que ella ya intuía (y secretamente quizá también Wolfgang): la composición del *Réquiem* estaba acabando con la salud de su marido. Un periódico de Berlín se apresuró a publicar la noticia

de su fallecimiento pocos días después, y añadía una extraña información: «Dado que su cuerpo se hinchó tras su muerte, se cree incluso que fue envenenado. Una de sus últimas obras resultó, al parecer, una misa de difuntos que se interpretó en su funeral».¹ En el mismo momento en que terminaba su vida, comenzaba el mito.

Ésta era una de las escenas finales de la oscarizada película *Amadeus*, dirigida por Miloš Forman en 1984, que popularizó entre el público la historia de los últimos días del compositor en clave novelesca. Con esta creación fílmica, el director checo se insertaba en una larguísima tradición de leyendas y especulaciones en torno a Mozart que las visiones románticas del siglo XIX no habían hecho más que inflamar. Seguramente ningún otro compositor ha sido objeto de tantos relatos ficcionales, no sólo a través de noticias de prensa o biografías más o menos hagiográficas, sino también en forma de cuadros, novelas, obras teatrales y, ya en el siglo XX, películas. La obra de Forman se hace eco de dos de las principales leyendas mozartianas: el encargo de un mecenas misterioso y la superstición de que el *Réquiem* habría de sonar en su propio funeral. Pero hubo otros dos relatos más de igual fuerza imaginativa: el supuesto envenenamiento por parte de un Salieri devorado por la envidia y la verdadera autoría de la obra en sus movimientos finales.²

La respuesta a estas incógnitas, tan espinosas para los investigadores como cautivadoras para el aficionado, ha sido objeto de disputas académicas desde los días posteriores a la muerte de Mozart. El desarrollo de una musicología crítica y el descubrimiento de nuevas fuentes, fruto de incesantes

¹ *Musikalisches Wochenblatt*, vol. 12, 1791, p. 94, citado en Leibnitz, «Mozarts Requiem: Legenden, Spekulationen, Hintergründe», p. 823.

² Leibnitz, «Mozarts Requiem: Legenden, Spekulationen, Hintergründe», recopila las primeras fuentes de estas leyendas, mientras que Jam (ed.), *Mozart. Origines et transformations d'un mythe*, analiza la construcción, transformación y recepción del mito mozartiano.

pesquisas, han servido para ofrecer, en las últimas décadas, el diagnóstico bien documentado que fundamenta las siguientes páginas. El contexto histórico y vital de la composición del *Réquiem* (capítulo 1), la explicación de los principios musicales que articulan la obra (capítulo 2), su veloz difusión por todos los rincones del mundo para adaptarse a los usos y prácticas de cada lugar (capítulo 3) y el problema de la disputada autoría (capítulo 4) ayudan a desenmarañar el relato sobre esta obra mítica. La pretensión no es tanto separar la especulación y la leyenda de los hechos y sus interpretaciones como entenderlos como dos realidades interrelacionadas que han conformado, por igual, la historia del *Réquiem*.

I. ENTRE EL MITO Y LA HISTORIA

Es muy probable que Mozart no hubiera compuesto una misa de difuntos de no haber recibido un encargo específico. La última década de su vida transcurrió en Viena, adonde se había trasladado definitivamente en 1781 desde su Salzburgo natal. Este cambio ha sido tomado simbólicamente como un trascendental punto de inflexión de su condición de sirviente a la de artista libre.¹ Durante esta etapa subsistía con las ganancias que procedían de las cuatro fuentes de ingresos posibles para un músico sin una posición estable como él: la composición de obras en los géneros más demandados, la actividad como intérprete en conciertos y salones, la labor como profesor y la negociación con los editores para publicar sus obras.² Su nombramiento como *Kammermusicus* de

¹ Elias, *Mozart: sociología de un genio*; Blanning, *El triunfo de la música*, pp. 54-75.

² Para el caso beethoveniano, Carreras, «Beethoven: ganarse la vida», resumió sus fuentes de ingresos con las tres ces en referencia a la composición, las clases y los conciertos.

la Corte Imperial en diciembre de 1787 implicaba pocas obligaciones más allá de escribir para los bailes cortesanos a cambio de una remuneración modesta pero segura, y un vínculo más estrecho con los círculos musicales vieneses. Y, sin embargo, el puesto tendría importantes consecuencias vitales y musicales más allá de las docenas de minuetos destinados a la corte, al abrir un período prolífico de producción artística y unas prometedoras expectativas económicas.¹ En estos años sería también cuando menos música sacra compuso tras la intensa producción de etapas anteriores. Del medio centenar de obras vocales religiosas que conforman su catálogo (Apéndice 2, pp. 446-448), sólo cuatro—además del propio *Réquiem*—datan del período vienés: las canciones *O Gottes Lamm* y *Als aus Ägypten* KV 343, dos misas (el *Kyrie en Re menor* KV 341 y la inconclusa *Misa en Do menor* KV 427) y el famoso motete *Ave verum* KV 618.² No es que Mozart no tuviera inclinación o querencia por los géneros sacros: le sucedía más bien lo contrario. Su primer biógrafo, el filósofo y crítico musical checo Franz Xaver Niemetschek, que tiende a ser considerado fuente fiable en muchas de sus observaciones, sentenció: «La música religiosa era la forma de composición predilecta de Mozart».³ Con la reforma ilustrada de los servicios litúrgicos del emperador José II de Austria, conocida como la *Gottesdienstordnung*, en la década de 1780

¹ Según la tesis formulada por Wolff, *Mozart en el umbral de su plenitud*. Fruto directo de esta posición son unas tres docenas de minuetos (KV 568, 585, 599, 601 y 604) y un número similar de *Deutscher y Ländler* (KV 536, 567, 571, 600, 602, 605 y 606).

² Las dos canciones fueron compuestas en Viena o en Praga en 1787-1788, y el *Ave verum*, en Baden el 17 de junio de 1791. Se desconoce el momento preciso de la composición de la *Misa en Re menor* KV 341, que los expertos sitúan entre 1780 y 1781 en Múnich y finales de esa década en Viena, mientras que la *Misa en Do menor* KV 427, de cronología también incierta, oscila entre 1782 y 1783.

³ Niemetschek, *Life of Mozart*, pp. 85-86.

se suprimieron monasterios y cofradías, se reorientaron las funciones de muchas iglesias hacia la educación y se abreviaron las celebraciones litúrgicas. Todos estos cambios desincentivaron la composición de música sacra y se dejaron sentir en las prioridades del propio Mozart.¹ El alejamiento de la música sacra no fue, por tanto, una decisión personal, sino una consecuencia dictada por los encargos remunerados que recibía y las oportunidades que ofrecía el mercado para estrenar o publicar.

A finales de la década de 1780, sin embargo, Mozart retomó el interés por la música sacra y por el estudio de la rica tradición vienesa en este ámbito. En 1788 pidió a su hermana Nannerl que le mandara con urgencia desde Salzburgo dos misas de Michael Haydn, justo cuando el propio compositor estaba copiando tres composiciones latinas de Johann Georg Reutter, *Kapellmeister* en la catedral de San Esteban y una autoridad en la música religiosa. También en estos mismos años, entre 1789 y 1791, Mozart comenzó a escribir al menos cinco nuevos movimientos de misas, todos abandonados en estado fragmentario. Es evidente que esta renovada atención a los géneros sacros tuvo que venir motivada por algún impulso en la promoción de su carrera, al tiempo que matiza la idea de un alejamiento definitivo del ámbito religioso que la investigación había asumido hasta no hace mucho tiempo. El nombramiento de Antonio Salieri como *Hofkapellmeister* en 1788 podría facilitar—pensaría el compositor—la ejecución de su música en la capilla de la misma corte y las celebraciones por el ascenso al trono del nuevo emperador Leopoldo II de Austria en febrero de 1790 demandarían obras nuevas. Incluso Mozart se atrevió esa primavera a postularse ante el nuevo emperador al puesto de segundo *Kapellmeister*, por debajo de Salieri, para ocuparse precisamente de la música sacra, estilo con el que «me he familiarizado completamente

¹ Jones, «Vienna», p. 95.

desde mi juventud». ¹ Su petición finalmente no fue atendida, pero es otro indicio más para explicar su interés por los géneros religiosos.

Estas especulaciones para intentar comprender su reorientación compositiva pasan al terreno de la certeza con la solicitud cursada al Ayuntamiento de la ciudad en abril de 1791 para ocupar la posición de adjunto al *Kapellmeister* en la catedral de San Esteban. El magisterio lo ocupaba entonces Leopold Hofmann, sucesor de Reutter, y el puesto se ejercía sin remuneración, pero con la presunción, según dictaba la práctica, de suceder al titular tras su fallecimiento. Las conexiones de Mozart con miembros de la capilla catedralicia seguramente le permitieron tener noticia anticipada de la grave enfermedad que padecía Hofmann. La confirmación de su nombramiento por las autoridades locales el 9 de mayo (después de la negativa inicial) abría, así, una oportunidad en el horizonte para conseguir, al fin, una posición estable a la altura de su talento. En esta coyuntura, sería importante para Mozart poder demostrar un buen conocimiento de la tradición local en el ámbito de la música religiosa y estar preparado para eventuales obras nuevas apropiadas para un espacio catedralicio. No está claro, sin embargo, que Mozart llegara a poder contribuir de forma sustantiva a la actividad musical de San Esteban en los siete meses que le quedaban de vida. ²

¹ Según dejó escrito en el borrador de la carta que mandó a Leopoldo II, citado en Hertz, *Mozart, Haydn and Early Beethoven*, p. 257.

² Las fuentes documentales relacionadas con este acercamiento de Mozart a la música sacra aparecen en Black, *Mozart and the Practice of Sacred Music*, pp. 168-172, 183-192 y 286-294.