

El *Réquiem* de Mozart por Ton Koopman

Amadeo Estrada y Julio Estrada

La historia del *Réquiem* de Mozart, su misa inconclusa y más conocida, está envuelta por anécdotas verídicas y también por la leyenda: Mozart ve la muerte aproximarse, representada por un mensajero vestido de gris que encarga de manera anónima la obra. Las referencias más rigurosas (Hildesheimer, 1979, y *Dictionnaire Mozart*, 1990)¹ no encuentran en las cartas de Mozart motivos para pensar que estuviese enfermo, a juzgar por la robustez del pulso en su escritura en aquel momento. Contradictoriamente, esas biografías dan una idea aséptica que intenta negar la enfermedad que vive el compositor: escribir el *Réquiem* sería una tarea más en este caso atractiva por el estímulo económico. La realidad fue distinta.

Es posible que Mozart tuviera dificultades considerables para escribir obras dramáticas, aun si legó algunas paradigmáticas. Su producción denota una mayoría de obras en modo mayor y un ínfimo número de obras en modo menor con un frecuente énfasis dramático.² Al revisar sus obras inconclusas, las escritas en modo menor constituyen la quinta parte. Si correlacionamos algunas de las composiciones sobresalientes en modo menor con los sucesos de su vida encontraremos *coincidencias* notables con el drama personal: *Sonata para violín y piano en Mi menor*, y *Sonata en La menor*, 1778: enfermedad y muerte de la madre; *Idomeneo, Ré di Creta*, 1780-1781, en la cual, Mozart decía, se encuentra el único pasaje que le llevaba a romper en llanto; *Concierto para piano en re menor*, K466, de comienzos de 1785: el viaje de Leopoldo a Viena amenaza la libertad del hijo, momento cercano a la peor enfermedad de Mozart –fiebre reumática, septiembre de 1784–; *Don Giovanni –re menor–*, 1787: muerte del padre; *Réquiem, re menor*, 1791.

Mozart estuvo enfermo durante cuatro meses: enfermó en agosto de 1791, se agravó el 18 de noviembre y murió el 5 de diciembre. Desde los primeros síntomas creyó haber sido envenenado con *acqua toffana* –veneno lento de origen italiano– por el mismo personaje misterioso que le había encargado el *Réquiem* (*Dictionnaire Mozart*, 1990). Nunca sabremos con rigor histórico las causas de su muerte, pero él y Constanza acusaron a Antonio Salieri (1750-1825), quien confesó al final de su vida que lo había envenenado. Aunque el mismo tratamiento médico de la época haya sido quizá lo que le condujera a la muerte, agravando un episodio de fiebre reumática o una infección renal, la percepción de Mozart contrarresta la visión aséptica y abunda en una sensación autobiográfica de extinción. La aflicción de los últimos días de Mozart es notoria en la versión del *Réquiem* de Ton Koopman –1990, Erato, ASIN: B000005E74, grabación de un concierto en vivo–, cuyo carácter se liga al terror en el *Dies Irae*, al ritmo estertóreo en el *Confutatis* o al llanto que copia la *Lacrimosa*.

La trayectoria de este clavicembalista, organista, director de orquesta y sobresaliente académico, se caracteriza por un rigor musicológico del que proviene una de las más extensas colecciones de microfilmes de documentos musicales antiguos. La *Amsterdam Baroque Orchestra* que dirige ejecuta con instrumentos de la época, es congruente cronológicamente con Mozart y con la interpretación del *Réquiem* apegada a la discreción del estilo que recurre a una pequeña cantidad de músicos, algo común en el periodo clásico, en el cual los instrumentos, sin perder identidad, forman un todo. El coro es también pequeño, riguroso en las calidades sonoras y en la pronunciación del latín que prevalecía en Austria en el siglo XVIII. Los cantantes, Barbara Schlick -soprano–, Carolyn Watkinson -contralto–, Christoph Prégardien -tenor–, y Harry van der Kamp -bajo– mantienen un terso equilibrio en el ensamble.

¹ Hildesheimer, W., 1991. Landon, H.C.R. (dir), 1990.

² El porcentaje de obras en modo menor acabadas frente al total de obras terminadas es de 9.27% aproximadamente.

Koopman nos ubica en el mundo clásico: los sonidos se reconocen como pequeñas micelas perfectamente independientes dentro de un conjunto acuo-oleaginoso. Lejos de las protagónicas interpretaciones a la *Karajan* mezcladas a la tradición de la orquesta de Mahler, la interpretación de Koopman es refinada y, como se ha dicho, coherente con las proporciones de grupo instrumental de la época. La estrecha relación entre partitura y sentido dramático del texto litúrgico se refleja a través de la arquitectura arquetípica del templo que evocan los metales y percusiones, voces inflexibles del poder y la furia divinas, como en el *Dies Irae* que juzga y amenaza, todo dentro de una velocidad vertiginosa y violenta. Las cuerdas parecen identificar con fragilidad el duelo, como se escucha desde la introducción hecha por el violonchelo solo. La intención emotiva no prolonga un sepelio –como han hecho tantas otras versiones–: la muerte no es el funeral, sino el moribundo, testigo del propio fin, quebranto de la pérdida de realidad y de la momentánea cordura. Filosóficamente, el sentido del duelo en Mozart revela a un dios más cercano al hombre y a sus pasiones, iracundo o compasivo, equidistante entre el templo límpido del barroco en Bach y el ideal ético de Beethoven.

La versión de Koopman incluye las partes escritas cronológicamente después de la *Lacrimosa* –cuyo octavo compás es el último escrito de Mozart– atribuidas a quien tuvo el encargo mozartiano de concluir el *Réquiem*, Franz Xaver Süssmayr (1766-1803): *Sanctus*, *Benedictus* y *Agnus Dei*, si bien difícilmente acabará la discusión acerca de la autoría de estos últimos movimientos. Existe una clara desigualdad cualitativa entre las partes que podrían atribuirse a la fantasía del alumno de Mozart y todo lo que antecede. Los puristas piden interpretar sólo las partes y la orquestación del *Réquiem* que escribió Mozart, lo cual hace que el *Confutatis* comience sólo con un contrabajo, al que se acopla el coro y, posteriormente, el corno junto a unos pocos instrumentos más. Por su parte, la tradición occidental no transige con la *imperfección* de lo inacabado, *falla* congruente con la vida misma. Koopman incluye todas las partes que habitualmente se atribuyen al *Réquiem*, pero hace una discreta frontera, silenciosa, entre el final de la *Lacrimosa* y el resto para recordar que cronológicamente –no en el orden de la obra– aquella es lo último escrito por Mozart.³

Algunas otras interpretaciones del *Réquiem* son de interés: -La grabación de Franz Brüggen (2000), aun si su orquesta

duplica a la de Koopman, es cercana a la de éste en intención y aporta una nueva vertiente en la búsqueda histórica al intercalar los *proprios* gregorianos de la liturgia.

-Jordi Savall grabó en 1991 el *Réquiem*, versión que sobresale también por el carácter historicista, la sobriedad de los tiempos y de la instrumentación, además de una cuidadosa selección de voces.

Otras dos versiones, la de Christopher Hoogwood y la de Bernard Labadie, ensayan concluir la obra:

-Hoogwood ejecuta la versión del *Réquiem* de Richard Mauder, quien rechaza el *Sanctus*, el *Benedictus* y la continuación de la *Lacrimosa* y se da a la tarea de terminar la obra en un estilo más congruente con lo que cree que Mozart hubiese hecho. Bernard Labadie interpreta la versión acabada por Robert D. Levin y da una opción distinta de la que ofrece Süssmayr. No obstante, ninguna de esas dos versiones es más lograda que la de este último ni tampoco se aproximan a la intención dramática lograda por Koopman. Incluso, la versión escrita de Levin es en varios momentos más superficial en intención dramática que la de Süssmayr. Un punto interesante de ambos ensayos por terminar el *Réquiem* es que retoman el *Amen* iniciado por Mozart para suceder a la *Lacrimosa*.

La versión de la New Berlin Chamber Orchestra, dirigida por Christoph Spering, ofrece el interés de interpretar la versión de Süssmayr para, posteriormente, ejecutar sólo lo escrito por el puño y letra de Mozart. Apenas la orquestación escasamente especificada. Este documento histórico, atractivo para quienes buscan adentrarse en la biografía del compositor, no deja de impactar al ser idéntico en instrumentación y contenido a la versión que hicieron los amigos de Mozart cinco días después de su muerte en la pequeña capilla de San Esteban. A la *Lacrimosa* siguen el *Domine Jesu*, el *Hostias* y el *Communio* y *Amen* fugado, en otro orden pero tal como lo escribió Mozart, parte que se pensaba perdida o a la que se le negó importancia y que no incluyó Süssmayr. Algunos tiempos en esta versión, como ocurre con otras versiones historicistas posteriores a Koopman, parecen inspirados en la de éste; incluso exageran la velocidad sin aportar mayor interés, salvo el *Confutatis* en la versión de Brüggen, que introduce un carácter vertiginoso.⁴

³ También escribió el *Domine Jesu*, el *Hostias* y el *Amen* fugado –que no se toca en las versiones tradicionales, incluyendo ésta.

⁴ Entre los intérpretes historicistas, Gustav Leonhardt no ha grabado aún esta obra, de la cual se esperaría su reflexión profunda y rigor habitual. A su vez, Wilhelm Furtwängler, un reconocido intérprete del drama en música, no dejó una grabación del *Réquiem*.

La abundancia de datos históricos que aporta Ton Koopman proviene de una búsqueda musicológica que sirve de modo fiel al sentido dramático del *Réquiem*. Su interpretación es una lección de música que se aproxima lo mismo al estilo, al instrumental o al texto de la obra que a la emoción que emana de su proceso creativo, una visión que ensaya integrar la percepción del imaginario mozartiano y de su época.

Referencias bibliográficas

Hildesheimer, W. *Mozart*. Faber, M. (trad), Londres: Farrar, Straus and Giroux, Paperback 1991.

Landon, H.C.R. (dir), Collins, D.(trad). *Dictionnaire Mozart*, París: J. Clattès, 1990.