

Mozart e il suo Requiem - Sesta parte - di Francesco Zicari del 14 Luglio 2012

"Tra tutti i lavori del nostro glorioso Mozart, difficilmente se ne trova uno che susciti più generale ammirazione e addirittura venerazione come il Requiem. Stranamente, tra tutti i suoi lavori mirabili, questo è quello che più definirsi il meno perfetto e il meno completo. Anzi, sarebbe addirittura scorretto chiamarlo un lavoro di Mozart." (G.Weber in un articolo del 1825)

Chi ha scritto il Requiem? Chiederselo non è affatto banale, dato che - come ben sappiamo - l'autore principale della musica che correda il tradizionale testo latino è mancato nel bel mezzo della sua composizione, e che da quel momento rimaneggiamenti, leggende e false attribuzioni hanno subito cominciato a prendere il posto della storia. Qualcuno direbbe che non vale la pena dissertare troppo su queste questioni, basterebbe godere della musica nella maniera che ognuno ritiene più consona al proprio gusto. Spesso sulle pagine di Operadisc ci si è interrogati su quali fossero i reali intendimenti dei compositori rispetto alle loro opere, le prassi esecutive, le modifiche al testo che si sono succedute nei decenni e via di seguito, e non certo per vacuo e masturbatorio esercizio filologico, quanto per cercare di scrostare "la tradizione" dall'essenza stessa della musica nel tentativo di pervenire ad una visione più potente e rivelatrice della stessa. Mai come in questo caso la domanda "cosa aveva in testa Mozart, cosa ha buttato giù su carta, e cosa invece ascoltiamo oggi?" è spinosa e intrigante al tempo stesso. Per rispondere a questa e alle altre domande, nell'intento di riuscire successivamente a districarci tra le tante edizioni critiche (e relative incisioni in disco) in circolazione, dobbiamo ripercorrere in breve le fasi che vanno dalla composizione dell'Introitus da parte di Mozart fino alla consegna del manoscritto completo al suo committente da parte di sua moglie ormai vedova. Lasciando ad altri trattati l'aneddotica, premettiamo soltanto che la messa fu commissionata da un certo conte Walsegg che avrebbe voluto suonarla ai funerali della defunta moglie (qualcuno dice arrogandosene la paternità). Mozart, che era sempre a corto di danaro, benchè pieno di lavoro fu ben felice di accettare la commissione, dato che il conte gli promise una cifra cospicua ed un altrettanto cospicuo anticipo. Il maestro quindi, probabilmente già dall'estate di quell'anno, si mise subito a lavoro, seppur nei ritagli di tempo.

Il lavoro di Mozart

Partiamo col rispondere ad una domanda che apparirà sciocca: come si scrive una messa? Era uso nel '700, nella stesura delle opere vocali, comporre in prima battuta la così detta "particella", ossia la parte completa delle voci corredata di basso numerato. Questa pratica permetteva di provare l'opera con i cantanti (che potevano studiare con un basso continuo improvvisato al cembalo) mentre nel frattempo si componevano le parti orchestrali. In un'epoca in cui intere opere liriche dovevano spesso essere scritte in poche settimane, questo era un buon espediente per ottimizzare i tempi. Mozart non faceva eccezione. Il Requiem fu quindi scritto tutto in particella fino all'Offertorium (eccezion fatta per il Lacrimosa, interrotto - vedremo poi perchè - all'ottava battuta). Tutte le voci e il basso continuo (contrabbassi e organo) che ascoltiamo fino all'Hostias sono quindi interamente opera di Mozart. Ovviamente il compositore, laddove era presente un passaggio strumentale caratteristico, o laddove le voci tacevano, poteva abbozzare qualche idea di massima. Nel caso del Requiem, Mozart scrive spesso la parte dei primi violini, talvolta anche delle viole e/o dei violoncelli, specie nelle introduzioni e nelle prime battute del cantato (Dies Irae, Lacrimosa), compone l'inizio di passaggi solistici (l'assolo di trombone del Tuba mirum), e in alcuni casi comincia addirittura la stesura delle parti dei

legni (Confutatis, Recordare). In ogni caso lascia vacanti, all'inizio di ogni sezione, i pentagrammi necessari per completare la strumentazione, indicandoci così la strumentazione che intende utilizzare. Le indicazioni del compositore sono quindi, per una buona metà della messa, molto precise. Fino all'Hostias (eccettuato il Lacrimosa, completo solo nelle prime battute) quello che ascoltiamo, nelle trame vocali e nei passaggi strumentali più importanti e peculiari, è sicuramente opera di Mozart. Ma il 20 novembre 1791 le malattie che affliggevano il genio Salisburgo si aggravano e lo costringono a letto. Mozart non compone più, e poco tempo dopo morirà lasciando la sua opera a metà. Cosa successe a questo punto?

Il lavoro di Eybler

Secondo le teorie più accreditate, Costanze Mozart cercò di persuadere "i migliori maestri" in circolazione, tra i (pochi) amici del defunto marito, ad accollarsi l'opera di completamento della partitura. In più d'uno rifiutò, tant'è ch'ella dovette ripiegare sul fido pupillo di Mozart, Joseph Leopold Edler von Eybler, che sarà il primo ad accettare l'arduo compito del completamento. Eybler sa già che l'impresa sarà difficoltosa, anche perchè la vedova del maestro precisa che, al fine di incassare l'altra metà del compenso promessa dal committente (con cui alleviare ulteriormente i debiti che il marito aveva lasciato), l'opera dovrà apparire come fosse scritta interamente da Mozart stesso. Essendo l'Introitus completo e il Kyrie già arrangiato da Franz Jacob Freystadler (un altro allievo di Mozart, che si era limitato a copiare i contrappunti delle voci nelle parti strumentali, salvo poi mollare l'impresa immediatamente), Eybler comincia dal Dies Irae. Fa un ottimo lavoro, e lo strumentala nella sua totalità, ottoni e timpani compresi. Stessa cosa farà col Confutatis, che nella sua versione appare completo. Eybler era evidentemente più a suo agio con i pezzi drammatici dallo stile "teatrale", molto meno con le strumentazioni di passaggi lirici e/o contrappuntistici. Se il Recordare presentava dettagliate indicazioni nella partitura mozartiana, il Rex invece aveva solo una timida traccia di primo violino, alla quale Eybler riesce ad aggiungere soltanto viole e violoncelli. Come inserire i fiati in contrappunto? E come arrangiare il Tuba mirum? proseguire l'assolo di trombone? inserire i legni? come? quando? Eybler è in difficoltà. Lascia vuoto. Arrivato al Lacrimosa nota che la musica si interrompe all'ottava battuta. Probabilmente va in crisi. Scrive altre due battute, ma poi molla. Circa tre settimane dopo aver ricevuto il suo incarico raccoglie tutte le partiture e le riconsegna alla vedova Mozart. Costanze probabilmente è presa dal panico. Non si aspettava certo un lavoro lasciato a metà, proprio ora che aveva trovato qualcuno che era disposto a farlo. Si rivolge all'amico Stadler (l'abate musicista cui è dedicato il Concerto per clarinetto), che è incantato dalla bellezza di quella musica. Per prima cosa la ricopia, e poi tenta di strumentare l'Offertorium, laddove Eybler aveva mollato. Ma anche lui si arrende.

Il lavoro di Sussmayr

Vistasi probabilmente alle strette, Costanze Mozart si gioca l'ultima carta: Franz Xaver Sussmayr. Sussmayr, che era stato principalmente allievo di Salieri, era diventato il copista di Mozart nell'ultimo suo anno di vita; lui non ne aveva grande stima, in realtà. Però Sussmayr aveva due qualità importanti: conosceva presumibilmente la messa ed era abbastanza mediocre e senza scrupoli per non farsi tanti problemi a completarla come meglio (o dovremmo dire più rapidamente) poteva. La vedova si raccomanda: che sembri tutta opera di una mano sola! Sussmayr obbedisce. Ricopia tutto il requiem, per non destare sospetti riscrive ex-novo la strumentazione di Eybler semplificandola (e rendendola il più impersonale possibile), la completa nelle parti mancanti (aggiunge in pratica legni, ottoni e timpani dappertutto indiscriminatamente), completa con nonchalance il Lacrimosa e "compone" (poi vedremo come) le parti mancanti. Voilà! In meno di un mese

il Requiem è pronto, in due copie, una da conservare, l'altra da dare al conte, corredata di una grossolana firma falsa di Mozart, datata stupidamente 1792! E infatti la beffa durò ben poco, giacché già nel 1800, negli uffici dell'avvocato viennese Sortschan, ci fu la prima riunione di tutti questi personaggi (committente compreso) atta a stabilire e notificare la paternità (e la proprietà legale) delle varie parti della messa. In realtà sarà lo stesso Sussmayr in quel periodo a "vuotare il sacco" con i primi editori, anche se negli anni si succederanno versioni contrastanti da parte dei vari protagonisti (e non), volte ora ad arrogarsi la paternità di alcune parti (Sussmayr, Eybler), ora a rivendicare la figura di Mozart come principale compositore dell'opera (Costanze, Stadler). Quel che cercheremo di fare, nel nostro piccolo, è di capire, attraverso i pochi dati di fatto in nostro possesso, qual'è la verità più plausibile e come si è mossa la filologia rispetto alle medesime questioni. Per far ciò partiremo dai due personaggi principali della nostra storia: Eybler e Sussmayr.

Una messa per due

Che Eybler fosse compositore più fantasioso di Sussmayr sarebbe fuori discussione anche senza le vivide parole che lo stesso Mozart vergava in quella che, probabilmente, era una lettera di raccomandazione per il giovane allievo: "Ho trovato il sig Joseph Eybler un allievo degno del suo noto maestro Albrechtsberger, un compositore colto, altrettanto abile nella musica da camera quanto nello stile della chiesa, esperto nell'arte del canto, e anche ottimo organista e cembalista, insomma un musicista giovane come pochi ve ne sono al suo pari". (W. A. Mozart, 1790). Basterebbe infatti confrontare le due diverse orchestrazioni per accorgerci di quanto il primo fosse infinitamente più abile del secondo. Lungi dal voler rendere quest'articolo un trattato di composizione, è interessante però prendere a modello quattro battute scritte dai due per ricavare, dal confronto delle due versioni, qualche considerazione generale sul lavoro compiuto dai due allievi. La figura 2 mostra le parti dei fiati e dei timpani nelle prime quattro battute del Dies Irae. In alto la strumentazione di Eybler, in basso quella di Sussmayr.

Queste le considerazioni generali che ne ricaviamo:

1 - Sussmayr tende a semplificare le figurazioni ritmiche e a ripeterle più volte senza modifiche, laddove Eybler utilizza maggiore varietà nella costruzione e nella variazione delle stesse durante lo svolgersi della partitura.

es: TIMPANI (IV rigo)

La strumentazione di Sussmayr prevede 2 quarti (semiminime) nella prima battuta, alternati da pause, e 6 ottavi (crome) nella seconda, con una pausa iniziale. Le successive due battute ricalcano un modello identico, nel complesso molto elementare.

Eybler invece inserisce, prima degli ottavi, 2 sedicesimi (biscrome), rendendo il ritmo più vario e movimentato. Inoltre si noti come la quarta battuta non è assolutamente uguale alla seconda.

2 - Sussmayr tende ad omologare il ritmo nelle varie parti e ad armonizzare in maniera meccanica e ripetitiva abusando di terze, quinte e seste parallele, laddove Eybler costruisce ritmi diversi per ogni strumento incastrandoli con quelli delle voci (costruzione "a blocchi"), osservando tra l'altro la condotta armonica delle parti in maniera più corretta.

es: TROMBE e FAGOTTI (III e II rigo)

Sussmayr risolve le trombe rapidamente ricalcando esattamente la ritmica dei timpani. Eybler inventa invece, in seconda e in quarta battuta, un ritmo puntato (croma col punto + semicroma) seguito da due quarti, uno schema diverso e complementare al suo pattern per i timpani. L'incastro con quest'ultimo, ovviamente, risulterà molto più interessante. Altra considerazione, mentre Sussmayr prevede che gli strumenti omologhi suonino sempre "parallelamente" (ossia un raddoppio praticamente costante in quinta o in sesta delle trombe e in terza nei fagotti), nella partitura di Eybler le trombe suonano ora all'unisono (battute 2 e 3) ora in armonia (battute 1 e 4), così come le parti dei fagotti, che vengono trattate in maniera indipendente secondo corretta condotta armonica, in modo da creare diversi intervalli e una armonia meno statica e ingombrante.

3 - Quando possibile, Sussmayr tende a ricalcare le figure melodico-ritmiche delle voci umane, laddove Eybler di rado utilizza il raddoppio delle voci.

es: CORNI DI BASSETTO (I rigo)

Sussmayr ricopia la condotta di due voci nelle parti dei corni di bassetto, che in sostanza si trovano a "raddoppiare" le voci in maniera pedante (un artificio grossolano usato "cum grano salis" dai compositori più smalizati). Eybler invece, oltre a sfoggiare la solita varietà ritmica (l'avvicinarsi irregolare delle pause nelle battute 2-3-4, totalmente assenti nella partitura del collega), propone una armonizzazione diversa, in questo caso essenziale ed ossessiva (il secondo corno è praticamente inchiodato sulla nota mi, che funge quasi da bordone).

Le edizioni Robbins Landon e Beyer

Su quale delle due strumentazioni preferire si è aperto un lungo dibattito. Per molti la strumentazione Eybler è il completamento ideale (seppur parziale) dell'opera:

- Eybler, per i motivi espressi sopra, era palesemente più abile del collega; la sua scrittura appare più sobria e fantasiosa (oltre che più corretta), probabilmente più in linea con lo stile del maestro.
- Eybler era risaputamente uno degli allievi preferiti di Mozart e godeva ai suoi occhi di sincera stima, come egli stesso sottolinea in una lettera privata.
- Eybler fu il primo ad accettare l'incarico del completamento, e non a caso la vedova Mozart si rivolse a lui, fido allievo del marito, ma pure ex-allievo degli amici stimati Haydn e Albrechtsberger; qualcuno ha suggerito che lo stesso Mozart in fin di vita potrebbe aver fatto il nome di Albrechtsberger come possibile prosecutore dell'opera. Era ovvio quindi che Costanze, al rifiuto di questi, si rivolgesse poi a Eybler, in qualità di artista "più vicino" alle volontà del marito. Inoltre, egli ebbe per questo motivo più tempo di Sussmayr per dedicarsi alla composizione delle parti mancanti, ed è probabile che, avendo meno fretta, vi si dedicò con maggiore attenzione.

Howard Chandler Robbins Landon pare essere di quest'avviso. Il musicologo ha infatti curato la prima edizione "ibrida" del Requiem, che di fatto si rifà al tradizionale completamento di Sussmayr laddove non vi sono alternative (ovvero dal Sanctus in poi), ma ripristina la strumentazione di Eybler intervenendo personalmente con dei completamenti spesso solo parziali (nel Rex ad esempio si limita ad aggiungere fagotti e tromboni, ignorando corni di bassetto, trombe e timpani presenti nella versione Sussmayr, anche perchè previsti dallo stesso Mozart). Per il resto non apporta alcuna modifica sostanziale alla struttura, eccetto la chiusa improvvisa dell'Osanna sostituita con una risoluzione "meno drastica". Il risultato è nel

complesso certamente interessante, e ci dà più o meno l'idea di cosa sarebbe stato il Requiem se Sussmayr si fosse limitato ad aggiungere alcune parti mancanti senza riscrivere ex-novo la strumentazione composta dal più abile collega. Non ci fornisce però nè una visione unitaria dell'opera nè tantomeno una versione "più mozartiana".

Altri infatti sostengono che è proprio la versione Sussmayr ad avvicinarsi alla verità:

- Sussmayr è l'unico a completare l'opera in tutte le sue parti, sia nella strumentazione, sia nella composizione di nuovi numeri (per alcuni è meglio un completamento mediocre ma "unitario e filologico" di un compositore del '700 per di più vicino a Mozart che un qualsiasi completamento postumo dell'orchestrazione incompleta di Eybler).
- Sussmayr, pur essendo stato giudicato da Mozart "asino" e "leccaculo" (parole sue), fu l'allievo più vicino al maestro durante gli ultimi mesi della sua vita; aveva infatti ricopiato la partitura del Flauto Magico per le prove dei cantanti e aveva scritto, su commissione dello stesso Mozart (pressato da scadenze incombenti), gran parte dei recitativi della Clemenza di Tito. Tutt'altro che improbabile quindi che Sussmayr fosse a conoscenza di dettagli del coevo Requiem che Mozart poteva aver discusso con lui di persona.
- Sussmayr, pur avendo avuto meno tempo a disposizione per completare il lavoro (e quindi più fretta), ha goduto, essendo subentrato solo in un secondo momento, dell'accesso agli appunti eventuali del maestro che, quando Eybler mise mano alla composizione, non erano ancora stati inventariati e giacevano chissà dove nel caos dell'appartamento dei coniugi Mozart.
- La relativa inettitudine di Sussmayr può rappresentare un aspetto addirittura positivo, fungendo la sua musica priva di personalità da mero riempitivo di completamento agli intrecci vocali di Mozart, che possono quindi spiccare incontrastati senza doversi confrontare con lo stile di un'altra mano troppo diversa perchè troppo caratterizzata, che avrebbe sicuramente distorto la resa complessiva del lavoro.

La versione di Franz Beyer è, fondamentalmente, una edizione critica del completamento di Sussmayr. In particolare Beyer cercò, con il minimo intervento possibile, di eliminare dapprima gli errori grossolani della realizzazione del basso numerato, ovvero tutto quel che concerneva l'aspetto puramente legato all'armonia (alterazioni errate, dissonanze accidentali, parallelismi, uso eccessivo delle terze e delle settime, condotta delle parti interne scorretta, risoluzioni premature ecc.), suggerendo qualche alternativa "più leggera" laddove l'orchestrazione si faceva troppo pesante (raddoppi dei legni, uso sconsiderato degli ottoni e dei timpani, figurazioni ripetitive degli archi). Il suo Confutatis ad esempio, privo di trombe e timpani, è quasi conforme all'autografo (in questo caso quasi completo) di Mozart. Nel caso della fuga dell'Osanna (nell'originale palesemente troncata dopo l'esposizione), Beyer suggerisce il suo unico completamento alternativo all'originale raddoppiandone più o meno la lunghezza, mentre il Lacrimosa è lasciato quasi intonso, eccetto la riscrittura delle ultime due battute, considerate una chiusura troppo improvvisa e poco musicale. Il risultato è una versione equilibrata, più in linea con la tradizione ma corretta degli errori oggettivi che funestavano il completamento Sussmayr. In pratica l'ipotetica versione di un Sussmayr più abile e avveduto. Ma altri filologici hanno ritenuto ancora poco mozartiano il risultato. Vedremo, alla luce di ulteriori valutazioni, le strade da loro imboccate nel tentativo di cercare di avvicinarsi alla (loro) verità

Francesco Zicari (Triboulet)