



UNIVERSITAT DE BARCELONA

Inauguració del curs Acadèmic 1991/92

Mozart

B i c e n t e n a r i



RR-858



RR-828



BIBLIOTECA DE LA UNIVERSITAT DE BARCELONA



0701461919

X

INAUGURACIÓ DEL CURS ACADÈMIC 1991/1992

CELEBRACIÓ DEL BICENTENARI DE MOZART



UNIVERSITAT DE BARCELONA

PUBLICACIONS

Entitat Editora
UNIVERSITAT DE BARCELONA

Òrgans Rectors

Rector
JOSEP M. BRICALL

President del Consell Social
JOSEP M. PUIG SALELLAS

© UNIVERSITAT DE BARCELONA
Servei d'Informació i Publicacions

Producció
Publicacions Universitat de Barcelona

Disseny
Cesca Simón

Impressió:
GRAMAGRAF SCCL
Sant Joan, 22-24
08923 Santa Coloma de Gramanet
D.L.: B-34.840-91

ÍNDEX

Discurs inaugural: La veu de Mozart	pàg. 7
La música vocal de Mozart	26

LA VEU DE MOZART

Discurs inaugural del

Dr. ORIOL MARTORELL

Catedràtic d'Història de la Música
de la Universitat de Barcelona



LA VEU DE MOZART

Excel·lentíssim i Magnífic Senyor Rector,
excel·lentíssimes autoritats,
professors i alumnes,
senyores i senyors,
amics tots.

*[...] no sé escriure poèticament: no sóc poeta; no sé organitzar les formes perquè juguin artísticament amb les llums i les ombres: no sóc pintor; tampoc no puc expressar els meus sentiments o les meves idees ni amb gestos ni amb mímica: no sóc ballarí; però, en canvi, sí que puc fer-ho amb les notes: sóc músic [...]*¹.

Aquesta autodefinició tan precisa i tan contundent, feta per un jove de vint-i-un anys anomenat Wolfgang Amadeus Mozart, pertany a una de les moltíssimes i interessantíssimes cartes que al llarg de la seva curta vida va escriure al seu pare. En aquest cas, la carta era, sobretot, el relat minuciós d'una sèrie d'èxits obtinguts a la cort de l'Electeur Carles Teodor, a Mannheim, i gràcies als quals –com tantes i tantes vegades li passaria en la seva constant i incansable lluita per la dignitat i la llibertat de l'artista– confiava en va poder obtenir definitivament un càrrec on la seva feina fos ben considerada i ben remunerada.

No cal dir que avui en dia ens és absolutament innecessària aquesta autodefinició, ja que en tota la història de la nostra cultura occidental hi ha ben pocs noms que, com el de Mozart, s'identifiquin tan d'immediat amb la música; però si ja des d'un bon començament –i quasi com a personalíssima tarja de presentació– he volgut esmentar unes paraules seves és perquè quedi ben clara quina serà la tònica essencial de tot aquest parlament: deixar que sigui la mateixa veu de Mozart la protagonista absoluta d'aquesta primera lliçó del nostre curs 1991-1992.

D'un curs que només en un parell de mesos coincideix amb l'any durant el qual arreu del món, i amb motiu del bicentenari de la seva mort (5 de desembre de 1791), s'ha homenatjat constantment i

1. Mannheim, 8.11.1777.



des de tots els angles imaginables un dels més grans i més indiscutibles genis humans d'entre tots els que mai hagin existit. I tot i que homes com Mozart no necessiten ni efemèrides ni aniversaris per a ser recordats, sempre és bo acollir-se a alguna d'aquestes festives tradicions a fi d'aprofundir-ne l'estudi i el coneixement, i de difondre'ls cada vegada més i més.

De totes maneres, però, cal tenir ben present que aquest acte d'avui, si bé és el més solemne i protocol·lari de tots, no és ni el primer ni l'últim de tots ells amb què la Universitat de Barcelona s'ha sumat, se suma i se sumarà a les commemoracions del bicentenari mozartià. La nostra Universitat els va iniciar multitudinàriament amb un concert celebrat en aquest mateix Paranimf el passat 27 de gener (coincidint amb el cent trenta-cinquè aniversari del naixement)², els ha anat desenvolupant en circumstàncies i marcs força diferents³, i finalment els tancarà amb un gran concert vocal simfònic el proper dia 2 d'octubre⁴. Així doncs, la Universitat de Barcelona no sols haurà palesat, una vegada més i sense cap classe de dubtes, que vol sintonitzar del tot amb els corrents que es respiren i es puguin anar respirant en els ambients culturals i científics del món sencer, sinó que aquesta vegada ho haurà fet cenyint-se a un tema –la música– que, ben al contrari d'allò que malauradament passava temps enrera, ara ja comença a merèixer l'altíssima consideració que de veritat li pertoca. Una nova situació que, de tan evident, quasi ni calia que l'hagués recordada, però que m'ha semblat que no podia deixar de fer-ho com a personal i institucional testimoni de gratitud envers tothom, des de les més altes autoritats acadèmiques fins a molts professors i estudiants, que ha maldat i malda perquè això sigui així.

He dit, i ho repeteixo, que vull donar tot el protagonisme a la mateixa veu de Mozart, però aquesta afirmació cal que sigui matisada,

2. Cinc Cànon: *Difficile lectu* (K.559), *Ave Maria* (K.554), *Heil dem Tag* (K.347), *Lebet wohl* (K.228) i *V'amo di core* (K.348); sis Nocturns: *Luci care* (K.346), *Due pupille amabile* (K.439), *Più non si trovano* (K.549), *Se lontan, ben mio, tu sei* (K.438), *Mi lagnerò tacendo* (K.437) i *Ecco quel fiero istante* (K.436); tres Motets: *God is our refuge* (K.20), *Misericordias Domini* (K.222) i *Ave verum* (K.618); i la *Missa en Si bemoll* (K.275). Clarinets: Francesc Puig, Queralt Roca i Albert Gumí. Solistes vocals: Roser Garrell, Montserrat Martorell, Pere Caminal i Julià Pastor. Coral Sant Jordi i Orquestra de cambra. Direcció: Oriol Martorell.

3. Principalment, amb les *Jornades Mozart a la Universitat*, organitzades per un grup d'estudiants de la Facultat de Geografia i Història del 10 al 19 d'abril, amb una sèrie de concerts a càrrec dels mateixos estudiants i amb projeccions –comentades per alguns professors– de diverses òperes en vídeo; amb un concert –el 23 d'abril– de la Coral de la Facultat de Biologia dirigida per Enric Azuaga i amb els solistes vocals Núria Losada, Neus Pi, Jordi Torio i César Núñez i una Orquestra de cambra (*Nocturns*, *Divertimenti* i *Motets*, i la *Missa en Re menor*, K.65); i amb el breu recital *liederístic* d'avui (vegeu pàgina 26).

4. Inauguració del *V Cicle de Música*, amb la soprano Margaret Price, l'Orquestra Simfònica del Gran Teatre del Liceu i el director Uwe Mund (fragments de *Le nozze di Figaro*, *Così fan tutte* i *La flauta màgica*).

ja que l'autèntica veu de Mozart només la sentirem de veritat quan, d'aquí a uns moments, tindrem ocasió d'escoltar dues mostres del seu inconfusible i personalíssim geni creador, dues d'aquelles puríssimes joies d'or en les quals –com un nou rei Mides– convertia totes les seves creacions. Fins aleshores, només ens haurem acostat a Mozart a través d'un gènere –l'epistolar– que sempre acostuma a plantejar molts problemes i que en el seu cas particular ho fa d'una manera especialment complexa. Les seves moltíssimes cartes o, més ben dit, les moltíssimes cartes que se n'han conservat⁵, ens poden fer pensar erròniament que tanta i tanta documentació autobiogràfica ens obrirà de bat a bat les portes que ens permetran de conèixer les més íntimes pregoneses de l'home Mozart i que potser ens donaran alguna pista per a trobar la tan buscada explicació al miracle incompreensible de la seva obra única i excepcional. Però malgrat tanta i tanta documentació autobiogràfica, el miracle de Mozart continua essent un indesxifrable i misteriós enigma, ja que a través d'aquesta copiosíssima correspondència –i segons la intencionalitat o els mòbils de cada carta, segons qui en sigui el destinatari o segons el seu propi estat d'ànim– li anirem descobrint aspectes i cares molt diverses i fins i tot aparentment contradictòries. Unes cares molt diverses i fins i tot aparentment contradictòries –i d'aquí una de les més grans dificultats amb les quals ens trobem–, però totes elles igualment autèntiques, amb la veritat i l'autenticitat de l'actor que encarna, identificant-s'hi de ple, diferents personatges que quasi mai no tenen res a veure l'un amb l'altre. I això ho fa un Mozart que, no ho oblidéssim pas, sentia el teatre en el més profund de la seva ànima, i que s'identificava –si més no, parcialment– amb tots els diversos personatges que creava, en cadascun dels quals sempre podrem veure-hi algun dels molts Mozarts –tots igualment autèntics i veritables, tots molt semblants i tots molt diferents!– que també se'ns aniran apareixent en les seves cartes, tan sovint inesperades i desconcertants. Això no obstant, aquesta aparent versatilitat tampoc no és tan rara si recordem que ens estem referint a un home que era capaç de simultanejar com si res la composició de les obres més personals i més diverses. I, en aquest sentit, potser l'exemple més clar i més conegut –i que més ens endinsa en les profunditats del prodigiós i enigmàtic miracle mozartian– sigui el dels últims mesos de la seva vida, quan, al mateix temps, creava no solament els celebèrrims *Requiem* i *La flauta màgica*, sinó també l'últim dels *Concerts per a piano*, el *Concert per a clarinet*, *La clemenza di Tito*, o –i la llista no és exhaustiva ni de bon tros– tota una llarga sèrie d'obres teòricament menors, entre les

5. L'edició bàsica de les cartes de Mozart és la de W.A. Bauer i O.E. Deutsch: *Mozart: Briefe und Aufzeichnungen* (Bärenreiter, Kassel, 1962-63). Aquests quatre volums varen ser completats per J.H. Eibl (1971 i 1975) amb dos volums més de comentaris i un d'índex.

quals, la misteriosa bellesa d'un simple i breu motet per a un molt discret cor parroquial (l'incomparable *Ave verum*, una de les seves més emotives i transparents grans obres mestres), algunes pàgines d'extraordinària i íntima expressivitat dedicades fraternalment als ritus maçònics, i les rutinàriament acadèmiques però delicioses i personalíssimes *danses*, *minuets* i *contradanses* per als balls a les *Redoutensäle* amb les quals complia les seves senzilles i mal pagades obligacions de *Kapellmeister* imperial i que un dia, en firmar-ne el corresponent rebut, li van fer escriure amb dolguda ironia:

*Massa pel que he fet i massa poc pel que podria fer*⁶.

Si bé amb uns quants anys de retard, però amb un cert paral·lelisme amb la sorprenent precocitat com a compositor (les seves primeres obres daten dels cinc anys), també l'epistolari de Mozart s'inicia molt aviat, ja que les primeres cartes són de quan tot just en tenia tretze i, des d'Itàlia –i en alguna ocasió bo i fent gala, amb gran ingenuïtat, del seu rudimentari domini de l'italià–, escrivia amorosament a la seva mare i a la seva germana que aquesta vegada, trencant la tradició dels anteriors viatges amb tota la família, s'havien quedat a Salzburg. Quant a les últimes cartes, són les que un parell de mesos abans de la mort, i sovint amb un molt imaginatiu i atrevit llenguatge de tendre i apassionat enamorat de la primera volada, enviava a la seva esposa Constanze, que feia cures de repòs al balneari de Baden, molt pròxim a Viena.

I pel que fa als destinataris del copiosíssim epistolari que s'ha pogut recuperar, en destaquen, sobretot, quatre: el pare, l'esposa, la cosina Bäsle i el *germà* de lògia Michael Puchberg. En les cartes al pare, les més nombroses i les que comprenen més anys –hi ha èpoques durant les quals li escriu quasi diàriament–, és on trobem més varietat temàtica i més sorprenents modulacions tonals –objectives descripcions puntuals i subjectives opinions estètiques i crítiques, respectuoses mostres d'amor filial i molt aferrissades polèmiques i discussions, projectes utòpics (personalíssimes versions del conte de la lletera!) i negres realitats, disquisicions filosòfiques i vulgars quotidianitats, etc.– i, per tant, aquelles on trobem Mozarts més diferents, ja que fins i tot unes mateixes qüestions són tractades, segons les circumstàncies i segons que les plantegi l'infant que mai no va deixar de ser o bé l'adult prematurament madur i desenganyat de les il·lusions juvenils, des d'angles molt contraposats. Les cartes a Constanze, tant les d'abans com les de després del casament, ens recorden quasi sempre (Mozart no deixa mai de ser un compositor!) un

6. Rebut avui perdut, però esmentat en la biografia de Georg Nikolaus Nissen (1828).

calidoscòpic *Tema amb variacions*, essent el tema principal– tal com lògicament era d’esperar– l’amor, un amor que genera les més imaginatives i sorprenents variacions, que en cada moment és tractat des de punts de vista molt diversos, i que constantment és enriquit amb molts altres temes secundaris, tal com feia en les seves òperes en enriquir-les amb alguns importantíssims personatges episòdics. De les cèlebres i pretesament escandaloses cartes a Bäsle, jo en voldria subratllar ara –molt més que no pas les brutals i divertides procacitats escatològiques o un erotisme molt pròxim a la pornografia– el juganer virtuosisme estilístic que converteix moltes d’elles en delicioses formes i estructures musicals, amb els seus *ritornelli*, els seus *da capo*, els seus diàlegs *tutti-soli*, els seus contrastants motius melòdics, els seus intensos *crescendo* i *diminuendo* o els seus sobtats canvis de ritme. Finalment, les patèticament dramàtiques cartes a Puchberg –amb les angoixades i quasi humiliants peticions de diners i les fantasioses i utòpiques argumentacions sobre un ben pròxim i favorable canvi en l’economia familiar i professional– també ens porten el ressò d’algun d’aquells inconfusibles *andantes* mozartians, plens d’infinita i desolada malenconia i, al mateix temps, amb una finestra sempre oberta cap a uns nous horitzons veladament lluminosos i esperançats. A més d’aquests quatre destinataris principals, també s’han conservat cartes molt interessants (de vegades només una de sola) a la seva germana, al pare G.B. Martini de Bolonya, a Joseph Bullinger, a Aloysia Weber, a la baronessa de Waldstätten, a Hyeronimus Colloredo (el cèlebre i autoritari príncep-arquebisbe de Salzburg), a Gottfried von Jacquin, al Consell Municipal de Viena, a Lorenzo da Ponte, etc.

Naturalment, és del tot impensable que avui em refereixi a tots els aspectes de l’epistolari mozartià i que deixi que la seva veu ens parli de tot el seu amplíssim temari i que ens ho faci amb els accents tan diversos i fins i tot contraposats als quals molt breument ja m’he referit. Així doncs, i dels moltíssims i interessantíssims temes que hauria pogut escollir, em centraré bàsicament en l’operístic –afegint-hi una petita *coda*–, ja que, com deia fa un moment, la identificació de Mozart amb el teatre, amb l’òpera, és total i, per tant, aquest és un tema essencial en moltes de les seves cartes, des d’algunes en les quals ens fa confessions de tipus general però molt significatiu fins a moltes d’altres en les quals

[...] *només parlant d’una òpera, només anant al teatre a escoltar-ne les veus, oh!, ja em sento totalment transportat i fora de mi, [...]*⁷

s’entreté explicant-ne més o menys minuciosament els processos de creació i de muntatge i, encara que no amb tanta insistència, alguns aspectes de les estrenes i successives representacions.

7. Munic, 11.10.1777.

Per exemple, parlant de l'*Idomeneo*, i en unes cartes al pare (una desena en un parell de mesos), fa tota una sèrie de comentaris molt interessants que ens permeten de conèixer, entre d'altres aspectes, alguns dels seus criteris sobre la teatralitat d'una òpera, sobre la seva relació amb els cantants per als quals componia, i sobre la seva habitual manera de crear i de treballar mentalment:

[...] *I ara una petició per al mossèn⁸: per allò que jo vull, caldria canviar una mica l'ària d'Ilia de la segona escena del segon acte, ja que si bé l'estrofa Se il padre perdei in te lo ritrovo [Si el pare vaig perdre en tu el retrobo] no pot ser millor, hi ha una cosa que sempre m'ha semblat antinatural en una ària: un a part; això està molt bé en un recitatiu dialogat, en el qual es poden dir ràpidament algunes frases al marge, però no en una ària, en la qual causarien mal efecte [...]. I encara que no fos així, aquesta ària, tal com jo la penso, ha de ser una ària que flueixi amb absoluta naturalitat i que, en no sentir-me gens lligat per les paraules, pugui anar-la desenvolupant fàcilment; a més, havíem quedat que seria una ària andantino, amb quatre instruments de vent concertants: una flauta, un oboè, una trompa i un fagot [...]*⁹.

[...] *també caldria fer un altre canvi, suggerit per Raaf¹⁰, que té tota la raó, però que encara que no la tingues també se li hauria de donar en atenció als seus cabells blanquinosos. Ahir va venir a casa, li vaig ensenyar la seva primera ària i li va agradar molt. Ara bé, és un home ja gran que no es pot lluir en una ària com la del segon acte (Fuor del mar ho un mare in seno [Fora del mar, tinc un mar dins del pit]) i, per tant (i tenint en compte que tampoc la del primer acte no pot ser massa cantabile si no es vol perdre l'expressió del text), desitja que en el tercer acte, en el qual no té cap ària, després del seu últim recitat O Creta fortunata! O me felice! [Oh Creta afortunada! Oh feliç de mi!] es canviï el quartet per una ària ben bonica, amb la qual cosa, a més, s'eliminarà un fragment innecessari i hi sortirà guanyant aquest tercer acte. D'altra banda, en l'última escena de l'acte segon, *Idomeneo* té, intercalada entre dos cors, una ària, o més ben dit, una espècie de cavatina, i en aquest cas serà millor convertir-la en un simple recitatiu amb un bon acompanyament instrumental, ja que durant aquesta escena (la millor de tota l'obra, amb la seva moguda acció i tots els cantants que hi intervenen) hi haurà tan de soroll i de confusió en el teatre que una ària no hi faria cap bon paper; a més, també hi ha tot el rebombori de la tempestat, que no es pot acabar de cop per deixar cantar una ària. No hi ha dubte, doncs, que l'efecte d'un recitat intercalat entre els dos cors serà incomparablement molt millor [...]*¹¹.

8. Giambattista Varesco, sacerdot de la cort de Salzburg i llibretista de l'*Idomeneo*.

9. Munic, 8.11.1780.

10. Anton Raaf, tenor, que en els últims temps de la seva carrera, va cantar el paper protagonista en l'estrena de l'*Idomeneo*.

11. Munic, 15.11.1780.

[...] perdoni'm si li escric molt curt, però és que estic ficat en la meua feina fins al coll. Encara no he acabat el tercer acte que [...], n'estic segur, agradarà tant com els dos primers o, fins i tot, encara més, i del qual, amb raó, es podrà dir: finis coronat opus [...] Bé, acabo, perquè haig de treballar molt; compost ho tinc tot, però encara no he escrit res [...]¹².

Aquesta darrera i lapidària frase és una referència indirecta però molt significativa a la seva increïble capacitat d'audició interna i a la seva prodigiosa memòria (recordem-nos de la tan coneguda anècdota vaticana del *Miserere* d'Allegrì), de les quals també en parla, ni que sigui de passada, en una altra carta al pare amb un breu comentari que, d'altra banda, ens serveix molt per saber quins eren els criteris i problemes que hi havia aleshores pel que fa a la propietat intel·lectual i als drets d'autor:

[...] les dues Obertures i la Simfonia concertant me les ha comprades Le Gros¹³, que es creu que les tindrà per a ell tot sol, cosa que no és certa, ja que les conservo tan fresques en la memòria que així que torni a casa les escriuré de nou [...]¹⁴.

L'altra òpera de la qual també tenim moltes i molt interessants referències epistolars, sobretot gràcies a dues molt llargues i conegudes cartes dirigides, com d'habitud, al pare, és *Die Entführung aus dem Serail* [*El rapte en el serrall*], l'obra que en certa manera és el pòrtic que dona pas a una de les seves més íntimes i estimades il·lusions: l'òpera alemanya (il·lusió que només va veure plenament realitzada poc abans de morir amb la cèlebre *Flauta màgica*) ja que si bé el *Rapte* era un *Singspiel* o sigui una modesta peça teatral en la qual s'afegien als monòlegs i diàlegs parlats alguns números cantats i, per tant, operísticament era un gènere menor, una vegada més el geni de Mozart sublima allò que fa i supera amb escriu el model que segueix. D'altra banda, el *Rapte* també és una obra que testimonia molt eloqüentment sobre l'estricta criteri de contemporaneïtat que en aquelles èpoques regia sense quasi cap excepció en tot allò que es referia a la vida musical: només es tocava música del moment. El *Rapte* se li va encarregar per a una de les festes que es preparaven en honor del Gran Duc de Rússia, el futur tsar Pau I, i aleshores hauria estat totalment impensable –ben al contrari d'allò que passaria avui– que a un tan noble visitant se li oferís una òpera ja coneguda. A més,

12. Munic, 30.12.1780.

13. Jean Le Gros, fundador i director dels *Concerts Spirituels* de París.

14. Nancy, 3.10.1778.

aquestes cartes, de les quals val molt la pena de recordar uns quants fragments *in extenso*, també testimonien amb tota claredat la manera com Mozart sempre creava els seus personatges pensant amb molta cura en les característiques vocals i expressives de qui els havien d'interpretar:

[...] l'òpera començava amb un monòleg, però he demanat a Stephanie¹⁵ que el convertís en una arietta, i que el diàleg parlat de l'escena que segueix a la cançoneta d'Osmin el convertís en un duo. El paper d'Osmin està pensat per al senyor Fischer¹⁶, que realment té una excel·lent veu de baix, i quan l'arquebisbe em va dir que la té massa greu [...], jo li vaig respondre que ja m'espavilaria per fer-lo cantar més amunt, però que cal aprofitar un home com ell, sobretot perquè el públic d'aquí l'aprecia moltíssim. Ara bé, com que en el llibret original Osmin només tenia aquesta cançoneta i la participació en un tercet i al final, li afegirem una ària en el primer acte i una altra en el segon. Li vaig dir a Stephanie com hauria de ser una de les àries i jo ja n'havia acabat quasi tota la música quan ell encara no havia tingut temps d'escriure'n res [...].

Estic segur que agradarà molt, perquè la fúria i la ira d'Osmin es transformen en una escena còmica gràcies a la música turca¹⁷, i en l'ària –i malgrat allò que en pensí l'arquebisbe– li faig ressaltar les seves magnífiques notes greus; el fragment Drum, beim Barte des Propheten! [Per les barbes del Profeta!] té sempre el mateix tempo, però amb valors cada vegada més ràpids, i com que la seva ira va creixent i creixent sense parar, quan tothom cregui que l'ària ja s'acaba, l'allegro assai farà un gran efecte en canviar de compàs i de tonalitat, ja que així com un home que de tan enfadat sobrepassa qualsevol mesura i ordre sembla tot un altre, així també la seva música ha de semblar tota una altra. No obstant, i de la mateixa manera que per més intenses que siguin les passions mai no s'han de traduir amb expressions que puguin repugnar, tampoc la música, fins i tot en els moments més terribles, mai no ha de ferir les oïdes sinó que sempre ha de continuar essent agradable, o sigui que sempre ha de continuar essent música [...].

Quant a l'ària de Belmonte, en *La major*, O wie ängstlich, o wie feurig [Oh quina angoixa!, oh quina ardor!] sap com l'he realitzada?, fent que tots els violins –octavats– evoquin les palpitations d'un cor amorós; aquesta és l'ària preferida de tothom que l'ha escoltada –i també la meua–, i l'he adaptada del tot a les característiques de la veu d'Adamberger¹⁸; a més, també he fet que la música traduís les seves vacil·lacions i els seus temors,

15. Gottlieb Stephanie, un dels responsables del Burgtheater (Teatre Nacional Alemany) i llibretista del *Rapte*.

16. Ludwig Fischer, un dels baixos més famosos d'aleshores a Viena.

17. Per música turca s'entenia aleshores, sobretot, l'exòtica i ingènua utilització en l'orquestra d'una sèrie d'inhabituals instruments de percussió: platerets, triangle, bombo, etc.

18. Valentin Adamberger, típic tenor de l'escola italiana i un dels cantants predilectes de Mozart.

que fes veure –amb un crescendo– com després de parar-se-li la respiració se li eixampla el pit, i que expressés –gràcies als primers violins amb sordina i una flauta a l'uníson– els seus plors i els seus sospirs[...].

El cor dels geníssers només és allò que cal demanar a un cor d'aquest tipus: breu i ben divertit, tal com els agrada als vienesos. I pel que fa a l'ària de Constanze, m'he hagut de sacrificar una mica per adaptar-la a l'agilitat vocal de mademoiselle Cavalieri¹⁹ i al fragment Trennung war mein banges Los, und nun schwimmt mein Aug' in Tränen [La separació fou el meu trist destí, i ara tinc els ulls plens de llàgrimes] he procurat donar-li tota l'expressió necessària dins de les possibilitats que permet una ària di bravura italiana [...] De veritat, no sé pas què pensen els nostres poetes alemanys; si no saben què és el teatre –sobretot en relació amb l'òpera–, almenys que no facin parlar la gent com si tinguessin davant seu tota una cort de porcs. I passem ara al tercet del final del primer acte. Pedrillo ha fet creure que el seu amo, Belmonte, és arquitecte, perquè així pugui entrar al jardí i trobar-se amb Constanze. El Patxà l'ha acceptat al seu servei, però Osmin, que no ho sap i que com a guardià és molt bèstia i gran enemic de tots els forasters, es posa impertinent i no vol deixar-los passar al jardí. La primera escena és molt breu i, com que el text m'ho permetia, l'he poguda pensar fàcilment a tres veus; comença en major, amb un gran pianissimo, i ha d'anar avançant molt ràpidament i, tot seguit, ve el final, que serà molt sorollós, com cal que siguin sempre els finals d'acte: com més sorollosos millor i com més breus també millor...; així no es refreden els aplaudiments [...] L'Obertura també és molt breu, amb contínues alternances entre el forte i el piano i fent de manera que el forte coincideixi sempre amb la música turca; a més, modula constantment i em sembla que ningú no podrà adormir-se encara que no hagi dormit gens ni mica la nit abans.

Així doncs, ja fa tres setmanes que està totalment acabat el primer acte i, a més, una ària del segon i el duo de la borratxera [...] ²⁰.

De la segona d'aquestes dues llargues cartes esmentades parlant del *Rapte*, n'he extret uns fragments en els quals, responent a unes observacions que li havia fet el seu pare, insisteix de nou sobre la problemàtica dels llibrets d'òpera i, a partir d'uns quants detalls concrets, fa tota una sèrie d'interessantíssimes observacions de tipus general:

[...] Vostè té tota la raó amb les seves crítiques a Stephanie, però cal tenir en compte que el seu text s'adapta perfectament al caràcter d'Osmin, home bast, groller i malvat. Ja sé que els seus versos no són cap meravella ni de bon tros, però s'adiuen tan bé amb les meves idees musicals (que ja feia temps que em rondaven pel cap) que és natural que m'agradi, i m'hi juga-

19. Caterina Cavalieri, una de les més grans dives dels teatres vienesos i amant de Salieri, i per a qui Mozart va escriure els papers de la protagonista del *Rapte* i el de Donya Elvira del *Don Giovanni*.

20. Viena, 26.9.1781.

*ria qualsevol cosa que quan s'interpreti el Rapte ningú no hi tindrà res a dir [...]L'ària de Belmonte O wir ängstlich... [Oh quina angoixa!...] és immillorable per a ser traduïda musicalment i excepte la frase Kummer ruth in meinem schoos [Les penes reposen a la meua falda]—ja que les penes no poden reposar a cap falda—²¹ no és un text gens dolent, sobretot la primera part. I és que en totes les òperes cal que la poesia sigui una filla obedient de la música; si no, com s'explicaria que malgrat que els seus llibrets siguin tan dolents les òperes còmiques italianes tinguin tant d'èxit a tot arreu, fins i tot—i tal com jo mateix vaig poder comprovar— a París? Doncs bé, això només s'explica perquè en elles la música domina totalment i, per tant, en escoltar-la oblidem tota la resta. Allò que compta, doncs, i allò que ens donarà més plaer és que la música estigui ben feta i que les paraules hagin estat pensades de veritat per a la música i no per a fer-nos l'obsequi, aquí i allà, d'alguna miserable rima que, per Déu!, no aportarà absolutament res a l'acció teatral, sinó que més aviat la perjudicarà. Hi ha versos que són capaços de tirar per terra totes les idees que pugui tenir el millor músic! Els versos només han de ser els absolutament necessaris per a la música, i no hi ha res pitjor que la rima per la rima [...]*²².

Sobre *Le nozze di Figaro*, si bé en tenim força documentació coetània de primera mà (sobretot, les *Memòries* de Da Ponte i les de Michael Kelly²³ i algunes cartes del pare), pràcticament no en tenim res del propi Mozart, ja que, per desgràcia, s'han perdut totes les cartes que durant els anys 1785 i 1786 va escriure al seu pare, que—com sabem—era el principal interlocutor epistolar dels seus projectes, problemes i inquietuds; i he dit pràcticament perquè, de totes maneres, se n'ha conservat alguna més tardana i ocasional referència com, per exemple, el comentari que en fa en una carta al seu amic Gottfried von Jacquin, en la qual—després de bromejar una mica sobre la bellesa de les assistents a un ball cortesà—li diu:

*[...] Jo no vaig ballar ni papallonejar gens, perquè estava molt cansat i, d'altra banda, per la meua innata tímidesa. En canvi, vaig veure—amb molta alegria per part meua—com tothom—amb gran satisfacció per part seva—saltava i ballava al so de la música del meu Figaro, transformada en una simple contradansa, ja que aquí no es parla de res més que del Figaro, no es representa res més que el Figaro, les orquestretes no toquen res més que el Figaro, tothom taral·lareja i xiula melodies del Figaro, i no es va a veure cap altre espectacle que no sigui el Figaro i sempre el Figaro! Realment, me'n sento molt honrat [...]*²⁴.

21. Finalment, aquesta frase va ser suprimida.

22. Viena, 13.10.1781.

23. Lorenzo da Ponte és, quasi ni caldria recordar-ho, el celebèrrim llibretista de *Le Nozze... Don Giovanni* i *Così fan tutte*, i Michael Kelly el tenor que va interpretar els papers de Don Basilio i Don Curzio en l'estrena de *Le Nozze di Figaro*.

24. Praga, 15.1.1787.

Així mateix –recordem que el pare havia mort el 28 de maig de 1787–, tampoc no n’hem conservat res parlant del *Don Giovanni*, del *Così fan tutte* o de *La clemenza di Tito*, però en canvi tenim algunes interessants referències a les representacions de *Die Zauberflöte* [*La flauta màgica*] en les darreres cartes a Constanze, quan aquesta feia les seves cures de repòs al balneari de Baden. En una d’elles li diu:

[...] *en aquests moments torno de l’òpera, que estava plena com sempre i on, també com sempre, s’han hagut de repetir el duo i el joc de les campanetes del primer acte, i el tercet dels nens del segon. De totes maneres, allò que de debò em fa més content és l’aplaudiment silenciós que demostra que aquesta òpera agrada cada vegada més i més [...]. He rebut una carta de Stadler²⁵ des de Praga [...] i em diu que ja els ha arribat la notícia del magnífic èxit de la meua òpera alemanya. Curiosament, la mateixa nit que es va estrenar aquí amb tant d’èxit La flauta, es va representar a Praga, per última vegada i també amb un èxit extraordinari, el Tito [...]*²⁶.

I en una altra:

[...] *l’òpera continua representant-se amb el teatre sempre ple, amb gran èxit i amb les repeticions habituals [...]. Ahir, quan va arribar l’ària de Papageno amb les campanetes, em van agafar ganes de tocar-les jo mateix, me’n vaig anar darrera l’escena i vaig gastar una mala passada a Schikaneder²⁷. Quan anava a parlar, jo vaig tocar un arpegi i ell es va quedar parat i sense saber què fer, va mirar cap als bastidors i em va veure; quan de nou havia de tornar a parlar jo no vaig tocar res i ell es va tornar a quedar parat i no volia continuar; aleshores, endevinant els seus pensaments, vaig tocar un altre acord i ell es va enfadar, va donar un cop a les seves campanetes i va cridar-me: calla!. Tothom es va posar a riure i em sembla que gràcies a aquesta broma molts es van adonar per primer cop que no era ell qui tocava l’instrument. Per cert que no pots imaginar-te com és de charmant escoltar la música des d’una llotja que estigui tan a prop de l’orquestra; resulta molt millor que no pas des de la gallerie; així que tornis cal que en facis la prova [...]*²⁸.

I finalment, en l’última de les cartes de Mozart que s’han conservat i en la qual, a més de parlar llargament i amb profunda preocupació dels problemes escolars del fill Carl, fa una sèrie de comentaris molt interessants –i que demostren com n’apreciava les opinions– sobre les reaccions de Salieri en escoltar *La flauta màgica*:

25. Anton Stadler, gran clarinetista molt amic de Mozart, al qual li va dedicar, entre d’altres obres, els extraordinaris *Quintet K. 581* i *Concert K. 622*.

26. Viena, 7/8.10.1791.

27. Emanuel Schikaneder –vell amic de Mozart i company seu de lògia, i novel·lesc home de teatre (empresari, director, actor, cantant...)–, promotor i autor del llibret de *La flauta...* i intèrpret del paper de Papageno.

28. Viena, 8/9.10.1791.

[...] a les sis vaig anar a recollir amb cotxe en Salieri i la Cavaliere i els vaig acompanyar a la llotja [...] No pots imaginar-te fins a quin punt tots dos van ser amables amb mi, i com els va agradar no solament la meua música, sinó també el llibret i tot en general. Tots dos van dir que era una gran òpera, digna de representar-se en les festes més importants i davant dels monarques més importants, i que pensaven anar-la a veure molt sovint, ja que mai no havien vist cap espectacle tan bonic i tan agradable. Ell va escoltar-la i va observar-ho tot amb molta atenció, i des de l'obertura fins a l'últim cor no hi va haver cap fragment que no li fes exclamar bravo! o bello! [...] ²⁹.

Aquesta objectivitat narrativa que malgrat episòdiques excepcions domina en quasi totes les cartes que he esmentat, és una tònica molt generalitzada en l'epistolari mozartian que, de vegades, arriba a extrems d'una aparent fredor veritablement impensable sobretot en l'etapa juvenil, quan haurien estat més naturals uns subjectius i espontanis comentaris que expressessin els seus sentiments, els seus entusiasmes o les seves decepcions. Molt sovint sembla com si Mozart sentís un íntim pudor i no volgués deixar entreveure ni les seves emocions ni els seus estats d'ànim i, en canvi, preferís que fossin els destinataris qui interpretessin el neutre relat d'uns simples fets o d'uns impersonals i grisos comentaris. Els exemples podrien ser moltíssims i, amb independència del tema operístic, no em sé estar de reproduir-ne alguns de veritablement xocants per la severa sobrietat i brevetat de les seves referències a Roma, Nàpols i el Vesuvi, en unes cartes de quan va fer el seu primer viatge a Itàlia, que s'estenen llargament en molts altres temes i que són un testimoni més –tot i que en aquest cas no quedi gaire explicitat– que de les ciutats que anava descobrint allò que de veritat l'interessava eren els homes i, sobretot, la seva conducta, els seus costums i, no cal dir-ho, la seva música:

[...] Em sap molt de greu que la meua germana no pugui ser amb nosaltres a Roma; estic segur que aquesta ciutat li agradaria, ja que l'església de Sant Pere és força bonica i altres coses de Roma també ho són [...] ³⁰.

[...] Ahir vàrem veure el Rei i la Reina, i també vàrem veure el Vesuvi. Nàpols és una ciutat molt bonica i hi ha tanta gent com a Roma o com a París [...] ³¹.

[...] Avui, el Vesuvi treu molt de fum [...] ³²

29. Viena, 14.10.1791.

30. Roma, 14.4.1770.

31. Nàpols, 19.5.1770.

32. Nàpols, 21.8.1770.

o, del segon viatge, aquesta esfereïdora frase d'un noi de setze anys a la seva germana:

[...] *T'escric aquestes dues línies perquè no et pensis que estic malalt. Avui, a la plaça del Duomo, he vist penjar quatre homes; aquí a Milà els penegen de la mateixa manera que a Lió [...]*³³.

Ja definitivament fora del camp de l'òpera –tot i que encara podríem trobar-hi moltes altres mostres interessants, sobretot referint-se, i donant-nos-en les seves opinions crítiques, a moltes obres d'altres autors– voldria reproduir i comentar ara, a tall de coda i abans de l'autèntica *stretta* final, algunes referències seves a aspectes diversos de la vida concertística d'aleshores, tan diferent de l'actual i tan diferent, de vegades, de les imatges que erròniament ens n'hem anat creant.

Per exemple, sobre l'ambient que regnava durant l'execució d'una obra i sobre les plantilles orquestrals (que si bé acostumaven a ser força reduïdes, això no era degut a criteris estètics o problemes tècnics sinó únicament a raons econòmiques i, també, d'espai), fixem-nos què escriu Mozart al seu pare en referir-se a un concert benèfic en el Kärntnertortheater en el qual, en un d'aquells llarguissims programes habituals d'aleshores i davant de la presència de l'emperador Josep II, ell mateix va actuar com a pianista i, a més, es va tocar una Simfonia seva³⁴:

[...] *vaig quedar molt content del públic vienès que, amb els seus inacabables aplaudiments, em va obligar a començar de nou. Però allò que encara em va agradar més van ser els crits de bravo! i el sorprenent silenci que es va fer mentre jo tocava. Tractant-se de Viena, on hi ha tants i tan bons pianistes, ja no em podia anar millor [...]*³⁵

[...] *A l'orquestra hi havia quaranta violins, deu violes, vuit violoncels, deu contrabaixos, sis fagots i els altres instruments de vent tots doblats [...]*³⁶.

Cal destacar, a més a més dels crits de *bravo!* durant l'audició, que Mozart parla d'un *sorprenent silenci* (cosa que vol dir que en general no n'hi havia), i pel que fa a la plantilla orquestral, tinguem present que, avui en dia, ni la més gran orquestra simfònica del món té quaranta violins i, d'altra banda, fixem-nos en el desconcertant desequilibri numèric entre els diferents grups instrumentals.

33. Milà, 30.11.1771.

34. Segons sembla, la Simfonia núm. 31, de París, K. 297.

35. Viena, 8.4.1781.

36. Viena, 11.4.1781.

Sobre les interrupcions i mostres d'entusiasme durant un concert, també és molt important una carta al pare en la qual li comenta l'estrena, als *Concerts Spirituels*, de la *Simfonia de París*, K. 297, una obra molt ben adaptada als gustos i a les modes del públic francès i que és un testimoni més de la gran capacitat que tenia per a fer-se totalment seus qualsevol llenguatge i qualsevol estil:

[...] *durant l'assaig vaig passar molta por, perquè en tota la meua vida mai no havia escoltat res de pitjor; no es pot arribar a imaginar com van destrossar la meua Simfonia!* [...] *Fins i tot havia pensat no anar al concert [...] però finalment vaig canviar d'opinió. I, eccce!, va començar la Simfonia [...] i ja a la meitat del primer Allegro, on hi havia un passatge que estava segur que els havia d'agradar molt, tot el públic, meravellat, es va posar a aplaudir; i com que quan la vaig escriure ja ho havia previst, al final vaig repetir da capo aquest fragment. També l'Andante va agradar molt, però encara més l'últim Allegro. Jo sabia que aquí tots els últims Allegri acostumen a començar, com els primers, amb tots els instruments a la vegada i generalment a l'uníson, i jo, en canvi, el començo molt piano i només –durant vuit compassos– amb els violins sols; tot seguit ve un gran crescendo i –tal com em pensava– tothom va callar durant el piano i quan va arribar el forte es van posar a aplaudir tot d'una. Així doncs, tan bon punt es va acabar la Simfonia me'n vaig anar molt content al Palais Royal, em vaig menjar un bon gelat, vaig resar el Rosari que havia promès, i me'n vaig tornar cap a casa [...]*³⁷.

Quant a la llargada dels programes de l'època, a la qual ja m'he referit i dels quals en tenim moltíssima i molt variada documentació, una de les cartes al pare ja no pot ser més eloqüent en precisar, amb tota classe de detalls, el d'un concert fet al Burgtheater de Viena el 23 de març de 1783 i que cal considerar com el més gran triomf que fins aquell moment mai no hagués obtingut Mozart a la capital austríaca:

[...] *Em sembla que no cal que li escrigui gaire sobre l'èxit del meu concert, perquè suposo que ja n'ha sentit parlar. El teatre estava ple de gom a gom i totes les llotges estaven ocupades. Per a mi, la cosa millor és que també hi havia Sa Majestat l'Emperador, que estava molt content i que em va aplaudir molt [...] El programa va ser el següent: 1r., la nova Simfonia Haffner³⁸. 2n., Madame Lange³⁹ va cantar l'ària amb quatre instruments Se il padre perdei [Si el pare vaig perdre] de la meua òpera de Munic⁴⁰. 3r., jo vaig tocar*

37. París, 3.7.1778.

38. La núm. 35, en Re, K. 385.

39. Aloysia Weber, germana gran de Constanze, casada amb Joseph Lange, cantant molt famosa i el primer amor de veritat de Mozart.

40. L'*Idomeneo*.

*el tercer dels meus Concerts de subscripció*⁴¹. 4t., *Adamberger va cantar l'escena per a la Paumgarten*⁴². 5è., *la petita Simfonia Concertant de la meua última Musique*⁴³. 6è., *jo vaig tocar el Concert en Re, que aquí els agrada molt i del qual li envio el Rondó amb variacions*⁴⁴. 7è., *Madame Teyber*⁴⁵ *va cantar l'ària Parto, m'affretto [Me'n vaig, m'apresso] de la meua última òpera de Milà*⁴⁶. 8è., *jo tot sol vaig tocar una breu fuga (perquè hi havia l'emperador) i vaig fer unes variacions sobre una ària d'una òpera titulada I filosofi immaginari [Els filòsofs imaginaris]*⁴⁷, *em van fer tocar de nou, i vaig fer unes altres variacions, aquesta vegada sobre l'ària Unser dummer Pöbel meint... [El nostre estúpid poble pensa...]* de Pilgrimme von Mekka [Els pelegrins de la Meca]⁴⁸. 9è., *la Lange va cantar el meu nou Rondó*⁴⁹. I 10è., *l'últim moviment de la simfonia del començament [...]*⁵⁰.

Totes les intervencions solístiques al piano, en aquest i en molts altres concerts i, sobretot, en les mundanes vetllades en palaus i cases particulars (on la música molt sovint no era res més que un simple decorat sonor de fons que amb prou feines sobresortia per damunt de les animades converses) acostumaven a ser més o menys improvisades. Sobre aquest fet de la improvisació ens en parla, per exemple, en aquestes dues cartes:

[...] *després van dir al prior que m'havia d'escollar tocant l'orgue; jo li vaig dir que em proposés un tema [...] i, tot anant cap a l'església, vaig anar-hi pensant, però quan em vaig posar a tocar-lo a l'orgue ho vaig fer transpor-*

41. És el *Concert* núm. 13, en Do, K. 415, la partitura del qual, juntament amb les dels altres dos anteriors, es venia per subscripció (procediment molt normal a l'època) i, de cara a la major difusió possible (sobretot, de caràcter domèstic), amb una nota del propi Mozart que deia: *Es poden interpretar tant amb una gran orquestra que tingui instruments de vent com només a quatre, amb dos violins, una viola i un violoncel.*

42. L'ària de concert *Misera, dove son [Pobre de mi, on sóc?]*, K. 369, dedicada a la comtessa Maria Josepha Paumgarten.

43. Es tracta dels moviments tercer i quart de la *Serenata en Re*, K. 320.

44. Es refereix al primer dels seus *Concerts per a piano* (K. 175, del 1773)—en aquesta ocasió, excepcionalment, va incloure obres d'anys enrera— i al *Rondó* K. 382, compost expressament per a aquest dia.

45. Therese Teyber, cantant que va interpretar el paper de Blonde en *El rapte en el serrall*.

46. *Lucio Silla*.

47. L'òpera és de Paisiello i les *Variacions* es van catalogar posteriorment (K. 398) amb el títol de *Salve, tu, Domine*.

48. L'òpera és de Gluck i les *Variacions*, amb el mateix títol de l'ària, són les K. 455.

49. Recitatiu i Rondó *Mia speranza adorata [La meua adorada esperança]* i *Ah, non sai [Ah, no saps!]*, K. 416.

50. Viena, 29.13.1783.

tant-lo a major i donant-li un aire molt més graciós; a més se'm va ocórrer convertir-lo en una fuga i em va resultar tan bé que ja no es podia demanar res millor. El prior, fora de si, anava dient: "Mai no hauria cregut una cosa semblant; veritablement, vostè és tot un mestre i tenia tota la raó el meu bisbe quan em deia que mai no havia escoltat ningú tocar tan meravellosament l'orgue" [...] Aleshores, van portar-me una sonata-fuga i jo els vaig dir: "Senyors, això ja és massa; els haig de confessar que aquesta sonata no puc tocar-la tan fàcilment"; "És veritat –va respondre'm el prior–, ningú no podria tocar-la a primera vista". "De totes maneres –vaig dir–, ho intentaré". I mentre la tocava sentia com, darrera meu, el prior anava dient: "Increïble! Quin gran pillastre!". I vaig seguir tocant fins a les onze, ja que el prior no em deixava plegar i m'anava proposant temes i més temes [...]"⁵¹

[...] les Cadences i les Introduccions ja les enviaré a la meva germana amb la pròxima carta; no he inclòs les Introduccions en el Rondó perquè quan interpreto aquest Concert⁵² sempre toco allò que se m'acut en aquell moment [...]"⁵³

Insistent encara en el tema de les plantilles orquestrals, un cas veritablement extrem el trobem en la carta que diu:

[...] aquí hi ha una societat⁵⁴ que celebra concerts benèfics per a les vídues dels músics; tothom toca de franc i l'orquestra està formada per cent-vuitanta músics [...]"⁵⁵

Finalment, m'ha semblat que, en l'any del bicentenari de la seva mort, també calia que Mozart ens parlés –i els exemples possibles serien molt abundants– d'aquest insondable misteri que tant preocupa des de sempre la humanitat sencera i al qual ell ja es referia prematurament en una carta escrita quan només tenia catorze anys:

[...] em sap molt de greu la llarga malaltia que sofreix la senyoreta Marta i que cal que suporti amb paciència. Confio que amb l'ajuda de Déu es curarà i, si no, tampoc no ens n'hem d'entristir massa, ja que Déu ens desitja sempre les millors coses i Ell sap molt bé si és millor que estiguem en aquest món o en l'altre [...]"⁵⁶

51. Augsburg, 23.10.1777.

52. Es refereix a un dels tres Concerts esmentats en la nota 39, però no sabem a quin d'ells (K. 413, 414 o 415).

53. Viena, 22.1.1783.

54. Es refereix a la vienesa *Tonkünstler-Societät*, que tenia un gran prestigi i que anualment celebrava dos concerts a benefici de les vídues i els orfes dels músics. Diverses fonts documentals parlen de la seva nombrosíssima orquestra.

55. Viena, 24.3.1781.

56. Bolonya, 29.9.1770.

Un insondable misteri –la mort– que, de manera especialíssima, va presidir els seus últims dies, quan es va obsessionar amb la idea que, veritablement, estava escrivint el seu propi *Requiem*⁵⁷.

Però potser un dels millors exemples epistolars d'allò que pensava sobre la mort, siguin uns comentaris que va fer al seu pare tan bon punt va saber que estava molt malalt i amb els quals la veu de Mozart (tancant, així, aquesta primera lliçó del nostre curs 1991-1992) ressonarà avui aquí per última vegada:

*[...] acabo de rebre unes notícies que m'han entristit molt, sobretot quan la seva última carta em feia suposar que, gràcies a Déu, vostè es trobava molt bé. I ara, en canvi, sé que està molt malalt! No cal que li digui amb quin neguit espero rebre notícies més tranquil·litzadores, i que espero rebre-les tan aviat com sigui possible, tot i que ja m'he acostumat a imaginar-me sempre el pitjor. D'altra banda, mirant-ho bé, la mort és el veritable objectiu final de les nostres vides i, per això, des de fa uns anys m'he familiaritzat tant amb aquesta veritable i bona amiga de l'home –la millor que l'home té– que la seva imatge ja no m'espanta sinó que, ben al contrari, em tranquil·litza i em consola! I dono gràcies a Déu per haver-me proporcionat l'ocasió de conèixer-la com la clau de la nostra veritable felicitat (i vostè ja em compren⁵⁸). Mai no me'n vaig a dormir sense pensar que, malgrat que sigui molt jove, potser ja no veuré el dia de demà. I, no obstant això, ningú dels qui em coneixen no pot dir que estic malhumorat o trist. Aquesta gran felicitat l'agraïxo cada dia al meu Creador i la desitjo de tot cor a tots els homes [...]*⁵⁹

57. En realitat, no tenim cap document autobiogràfic que ens parli d'aquesta idea, però, en canvi, hi ha els dos textos de primera mà de la biografia (1828) ja esmentada de Nissen (*El dia que va morir va demanar que li portessin al llit la partitura del Requiem*. "No us havia dit que l'estava escrivint per a mi mateix?"). I ens ho va dir mirant-nos a tots i amb les llàgrimes als ulls. Va ser l'últim i dolorós adéu al seu estimat Art) i del diari de l'editor londinenc Vincent Novello i la seva esposa, en el qual recullen les converses que el 1829 varen mantenir amb Constanze (*estic escrivint el Requiem per a mi mateix*).

58. Aquesta frase és considerada com una de les seves raríssimes i indirectes referències epistolars a la maçoneria.

59. Viena, 4.4.1787.

LA MÚSICA VOCAL DE MOZART

DIE IHR DES UNERMESSLICHEN WELTALLS SCHÖPFER EHRT (KV 619)
MISERO! O SOGNO, O SON DESTO (KV 431)

Intèrprets:
SUSO MARIATEGUÍ, tenor
EDELMIRO ARNALTES, piano



DIE IHR DES UNERMESSLICHEN WELTALLS SCHÖPFER EHRT, KV 619

Petita cantata maçònica. Text de:
Franz Heinrich Ziegenhagen (1753-1806)

Rezitativ

Die ihr des unermesslichen Weltalls Schöpfer ehrt,
Jehova nennt ihn, oder Gott, nennt Fu ihn, oder Brama,
hört, hört Worte aus der Posaune des Allherrschers!
Laut tönt durch Erden, Monden, Sonnen ihr ew'ger Schall
hört, Menschen, hört, Menschen, ihn auch ihr!

Andante

Lieb mich in meinen Werken!
Liebt Ordnung, Ebenmass und Einklang!
Liebt euch selbst und eure Brüder!
Körperkraft und Schönheit sei eure Zierd',
Verstandeshelle euer Adel!
Reicht euch der ew'gen Freundschaft Bruderhand,
die nur ein Wahn, nie Wahrheit, euch so lang entzog.

Allegro

Zerbrechet diese Wahnes Bande,
zerreisset diese Vorurteiles Schleier,
enthüllet euch vom Gewand,
das Menschheit in Sektirerei verkleidet!
In Kolter schmiedet um das Eisen,
das Menschen, das Bruderblut bisher vergoss!
Zersprengt Felsen mit dem schwarzen Staube
der mordend Blei ins Bruderherz oft schnellte!

Andante

Wähnt nich, dass wahres Unglück sei auf meiner Erde!
Belehrung ist es nur, die wohl tut,
wenn sie euch zu bessern Taten spornt,
die, Menschen, ihr in Unglück wandelt,
wenn töricht blind ihr rückwärts in den Stachel schlägt,
der vorwärts euch antreiben sollte.
Seid weise nur, seid kraftvoll, und seid Brüder!
Dann ruht auf euch mein ganzes Wohlgefallen,
dann netzen Freudenähren nur die Wangen,
dann werden eure Klagen Jubeltöne,
dann schaffer ihr zu Edens Tälern Wüsten dann
lachtet alles euch in der Natur.

(Traducció a la pàgina següent)

VOSALTRES QUE HONOREU EL CREADOR DE L'UNIVERS IMMENS, KV 619

Franz Heinrich Ziegenhagen (1753-1806)

Recitatiu

Vosaltres que honoreu el creador de l'univers immens,
dieu-ne Jehovà o Déu, dieu-ne Fu o Brama,
escolteu, escolteu els mots proclamats per la trompeta
del senyor universal!

El seu so etern retrona ben alt a través de terres, llunes i sols,
escolteu-lo, homes, escolteu-lo també vosaltres, homes!

Andante

Estimeu-me en les meves obres!

Estimeu l'ordre, l'harmonia i la concòrdia!

Estimeu-vos vosaltres mateixos i els vostres germans!

Que la força corporal i la bellesa siguin el vostre ornament,
i la intel·ligència constitueixi la vostra noblesa!

Doneu-vos la mà fraternal de l'amistat eterna que durant tant temps
us fou robada per una simple quimera,
no pas per cap veritat.

Allegro

Trenqueu els lligams d'aquesta quimera,
estripeu els vels d'aquest prejudici,
despulleu-vos de la vestidura
que disfressa de sectarisme la humanitat!

Forgeu de bell nou per a fer-ne relles d'arada el ferro
que fins ara ha vessat sang d'homes, de germans!

Feu esclatar les roques amb el polsim negre
que sovint impulsà el plom assassí cap al cor fratern!

Andante

No us afigureu que en la meva terra hi hagi autèntica dissort!

Únicament us és una instrucció beneficiosa

si us estimula vers accions millors

que vosaltres els homes convertiu en dissort
quan en la vostra cega niciesia reculeu cap a l'agulló
que hauria d'incitar-vos a avançar.

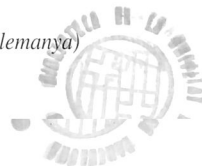
Sigueu tan savis, sigueu forts, i sigueu germans!

Aleshores tot el meu favor recaurà sobre vosaltres,
aleshores les llàgrimes que humitegin les galtes seran sols d'alegria,
aleshores els vostres laments esdevindran sons de joia,
aleshores convertireu els deserts en valls de l'Edèn,
aleshores tota la natura us somriurà.

Allegro

Aleshores s'haurà assolit
la veritable felicitat de la vida!

(Traducció: Pilar Estelrich. Secció de Filologia Alemanya)



MISERO! O SOGNO, O SON DESTO, KV 431

Recitativu i ària de concert (Viena 1783)

Misero! O sogno, o son desto?
Chiuso è il varco all' uscita.
Io dunque, o stelle! solo in questa rinchiusa
abitato dall' ombre,
luogo tacito e mesto,
ove non s'ode nell' orror della notte
che de' notturni augeli
la lamentabile voce,
i giorni miei dovrò qui terminar?
Aprite, indegne, questa porta infernale,
spietate, Aprite! Aprite. Alcun non m'ode
e solo, ne'cavi sassi ascoso,
risponde a' mesti accenti eco pietoso.
E dovrò qui morir?
Ah! negli estremi amari sospiri
almen potessi, oh Dio! dar al caro mio ben,
l'ultimo addio!
Aura, che intorno spiri,
sull' ali a lei che adoro
deh! porta i miei sospiri,
dì che per essa moro,
che più non mi vedrà.
Ho mille larve intorno, di varie voce il suono;
che orribile soggiorno! che nuovo crudeltà.
Che barbara sorte! che stato dolente!
mi lagno, sospiro, nessuno mi sente,
nel grave periglio nessuno non miro,
non spero consiglio, non trovo pietà.

(Textos proporcionats per la Dra. Encarna Roca)









UNIVERSITAT DE BARCELONA

PUBLICACIONS