



SAGRA MUSICALE
MALATESTIANA

76A EDIZIONE - 2025
TEATRO GALLI

MONTEVERDI CHOIR

ORCHESTRE
RÉVOLUTIONNAIRE
ET ROMANTIQUE

DIRETTORE

PABLO HERAS-CASADO

21 SETTEMBRE 2025 -
ORE 21
TEATRO AMINTORE GALLI
RIMINI

Il prossimo appuntamento
al Teatro Galli:

28 SETTEMBRE 2025
ORE 21
LES MUSICIENS DU PRINCE - MONACO
SOPRANO CECILIA BARTOLI

SOSTIENI IL PROGETTO MENTORE!

Quando pensiamo ai giovani, nei grandi numeri i loro consumi culturali sono molto lontani dalle pagine della musica "colta" che si programmano nei nostri teatri e festival.

A questi giovani scriviamo proponendo loro di prestarsi a una particolarissima forma di adozione culturale da parte di aziende, privati cittadini o associazioni, semplicemente per aprire loro uno squarcio da cui possano vedere che esiste anche dell'altro, altre musiche, altre emozioni, altri percorsi. I risultati sono più che positivi, con una richiesta di partecipazione superiore ad ogni aspettativa.

Abbiamo chiamato tutto questo **Progetto Mentore**, pensando alla guida spirituale a cui Ulisse affida Telemaco prima della sua partenza, un Mentore che potesse adottare culturalmente quei giovani che vogliono dare un'occhiata a un mondo, a molti di loro, sconosciuto.

A questi ragazzi stiamo dedicando una buona fetta del nostro entusiasmo e delle nostre energie nervose, li curiamo, li osserviamo, offriamo loro altre opportunità di consumi culturali, guide all'ascolto, occasioni di incontro con altri linguaggi artistici a Rimini e fuori Rimini.

Esiste una ragionevole possibilità di poter pensare a un futuro per la grande musica che sta fuori dai circuiti commerciali e per questo ripartiamo da quella dimensione della vita che il futuro ce l'ha ancora tutto davanti a sé.

Abbiamo pensato che il bandolo della matassa per ripartire siano proprio i giovani, da loro può venire energia, freschezza, a loro si possono indurre provocazioni e riceverne, loro che sono la speranza per una indispensabile articolazione del pubblico musicale nelle nostre sale da concerto.

Per maggiori informazioni:
www.sagramusicalemalatestiana.it/progetto-mentore

Per aderire o sostenere il Progetto Mentore:
0541.704294 – 96
progettomentore@comune.rimini.it

I ragazzi del Progetto Mentore 2024 al Teatro San Carlo di Napoli



I RAGAZZI DEL PROGETTO MENTORE 2025

GIACOMO ALESSANDRONI
MARGHERITA ADA AMBROSANI
AGATA AMBROSETTI
KEVIN ANDREANI
ISABELLA BALDAZZI
SIMONE BALDUCCI
IRENE BASENGHI
GABRIELE BELOTTI
EMMA BERTOZZI
TOMMASO BERTOZZI
ALESSANDRO BEZZI
NICOLÒ BLASI TOCCACELI
ALBERTO BLASI TOCCACELI
SARA BOLOGNA
ELIO ALESSANDRO BOLOGNA
TOMMASO BONETTI
FEDERICA BONVICINI
ALISSA CALDARI
EMILY CALDARI
ENEA CAPPELLO
SOFIA CICCIONI
GABRIELE CICCIONI
GIOELE COATTI
ELIA COLOMBO
MATTEO CONTI
MARINA COSACCO
GIUSI COSACCO
ALESSANDRO ENNIO GALLO
ELENA LAURA GALLO
ELISA CHIARA GALLO
ELENA GIOVANNARDI
LUCIA GNANI
AGATA GRAVÉ
GIOVANNI GRECO
SOPHIA ANNA LOSITO
BEATRICE LUTA
MARZIA MARCONI
OSCAR MASCI
ALESSANDRO MAZZA
GIULIA MAZZA
MARIA SOFIA MEZARIS
STEFANO MINGHETTI
LORENZO MINI
MIRTILLA MONTEMAGGI
CATERINA MONTESI

YURI MORELLI
ANA MORGAGNI
MARTA MOROLLI
GIADA REBECCA MOSCA MOSCHINI
CHIARA MULAZZANI
UMBERTO NAVACCHI
PIERLUCA NAVACCHI
DAVID NUCCIARELLI
ENEA NUCCIARELLI
ELISABETTA PARMA
MICHELE PATRIGNANI
ANNA PECCI
FRANCESCA PEROTTI
LAVINIA PUCILLO
MATILDE PUCILLO
SVEVA PUCILLO
SOFIA RIGHETTI
MATTEO RONCONI
MARIA ELETTRA SELVA
EMMA SELVA
VIOLA SELVA
ALEXANDRA SEPE
LEONARDO SEVERI
GIADA SGARIGLIA
VIKTORIIA SHUPARSKA
FRANCESCO TOGNI
FEDERICO TORRISI
LARA UBALDI
SARA UBALDI
ALEXANDRA VARGA
CHIARA ALLEGRA ZAMAGNI
NICOLE ZAMPONI
ANNA ZANCHINI
SARA ZANNONI
FRANCESCO ZEMA
SILVIA ZOLI

LA SAGRA MUSICALE MALATESTIANA RINGRAZIA

A.M.M.I.
(ASSOCIAZIONE MOGLI MEDICI ITALIANI SEZIONE DI RIMINI)
AETNA GROUP - ALFREDO AURELI
ALTERECHO
BANCA MEDIOLANUM DI RIMINI
BENZI MARINA
CAMPANA NATALIA E PROSPERI GIUSEPPE
CAVICCHI CAMILLA E MALTARELLO MARISA
CELLUCCI ALESSANDRA
CLINICA NUOVA RICERCA
CONFINDUSTRIA ROMAGNA
COOP ALLEANZA 3.0
DARI ZENO E MARIA SOLE
FABBRI PATRIZIA
FAMA INDUSTRIE SRL
FOCCHI SPA
FORMICONI ALDO E LOMBARDI PATRIZIA
GAMBINI SERGIO
GRUPPO MAGGIOLI
HOTEL CARD
HOTEL NAPOLEON
INGENIO
INNERWHEEL RIMINI RIVIERA
LIONS CLUB RIMINI HOST
LITORANEO SUITE HOTEL
MARIOTTI BONFIGLIO
PELLICCIONI FERNANDO E MARIA CRISTINA
RICCIOTTI ANDREA
RIMINI CLASSICA
ROMAGNA ACQUE SOCIETÀ DELLE FONTI
SERAFINI MARIA CRISTINA
UNIVERSITÀ PER LA TERZA ETÀ

ORCHESTRE RÉVOLUTIONNAIRE ET ROMANTIQUE MONTEVERDI CHOIR

DIRETTORE **PABLO HERAS-CASADO**

SOPRANI **LOUISE ALDER**
MEZZOSOPRANO **EVA ZAÍCIK**
TENORE **LAURENCE KILSBY**
BASSO **WILLIAM THOMAS**



ph Eric Devillet

JOHANN SEBASTIAN BACH

SINGET DEM HERRN EIN NEUES LIED!
MOTTETTO IN SI BEMOLLE MAGGIORE PER DOPPIO CORO BWV 225
SINGET DEM HERRN EIN NEUES LIED
LOBET DEN HERRN IN SEINEN TATEN
ALLES, WAS ODEM HAT, LOBE DEN HERRN

FRANZ SCHUBERT

SINFONIA N. 5 IN SI BEMOLLE MAGGIORE, D 485
ALLEGRO
ANDANTE CON MOTO
MENUETTO. ALLEGRO MOLTO. TRIO
ALLEGRO VIVACE

WOLFGANG AMADEUS MOZART

REQUIEM
REQUIEM AETERNAM
KYRIE
DIES IRAE - TUBA MIRUM - REX TREMENDAE -
RECORDARE - CONFUTATIS - LACRIMOSA
DOMINE JESU - HOSTIAS
SANCTUS - OSANNA - BENEDICTUS
AGNUS DEI
LUX AETERNA

SINGET DEM HERRN EIN NEUES LIED!

**CANTATE AL SIGNORE
UN CANTO NUOVO!**

Cantate al Signore un nuovo cantico!
Cantate la sua lode nell'adunanza dei pii,
Si rallegrì Israele in Colui che lo ha creato.
Esultino i figli di Sion nel loro re,
Lodino il suo nome con danze,
Gli salmeggino con timpano e la cetra
Dio, prenditi cura di noi!
Poiché senza di te non valgono
Tutte le nostre opere.
Sii il nostro scudo e la nostra luce,
E se la nostra speranza non ci inganna,
Continuerai a esserlo in futuro.
Beato colui, che saldo e fermo
Si abbandona a te e alla tua grazia.

Come un padre è pietoso,
Verso i suoi figlioli,
Così il Signore è pietoso verso di noi,
Che lo temiamo come fanciulli.
Egli conosce la povera creatura,

Il Signore sa che siamo solo polvere,
Simili all'erba rastrellata,
Un fiore e foglia caduca!
Se il vento gli passa sopra,
Ecco non c'è più nulla!
Così l'uomo muore,
La sua fine è vicina.

Lodate il Signore per le sue opere potenti,
Lodatelo nella sua immensa grandezza.
Tutto ciò che respira lodi il Signore.
Halleluja.

MOTTETTO

Il mottetto è la forma più antica della musica polifonica europea. La sua storia inizia nel XII secolo e si sviluppa senza interruzione fino ai nostri giorni, pur con i mutamenti dovuti alle diverse epoche e alle varie scuole, come ad esempio quella fiamminga di Guillaume Dufay e quella rinascimentale di Orlando di Lasso, di Palestrina e di Andrea e Giovanni Gabrieli. Nel mottetto il contrappunto delle voci gioca un ruolo fondamentale per consentire al compositore una sempre più completa aderenza al testo poetico. Nel Settecento il mottetto era un elemento fisso dei servizi religiosi e veniva eseguito dopo il preludio d'organo introduttivo, mentre la cantata, che era il pezzo musicale più importante, veniva inserita tra la lettura del Vangelo e la predica. In quel periodo le voci erano esclusivamente bianche maschili, sostenute da un basso continuo formato dall'organo e dagli archi bassi, come la viola da gamba e il violone. Per questa sua specifica caratterizzazione l'esecuzione dei mottetti era riservata a soprannisti, contraltisti, tenori e bassi di particolare qualità e timbro vocale. Lo stesso Bach mostrò interesse verso il genere e ne scrisse molti di notevole valore espressivo e non destinati necessariamente alla funzione religiosa. Infatti i mottetti bachiani furono composti per eventi speciali, secondo quanto risulta agli studiosi della produzione del musicista di Eisenach.

Dei sei pervenutici (gli altri sono andati smarriti), il mottetto "*Singet dem Herrn ein neues Lied*" fu composto probabilmente per la Messa di Capodanno del 1746, che fu celebrata in modo festoso per via del trattato di pace di Dresda, stipulato pochi giorni prima tra la Prussia e l'Austria. Gli altri cinque mottetti furono scritti tra il 1723 e il 1729, nello stesso arco di tempo nel quale furono elaborate molte Cantate sacre e le grandi Passioni. Nei mottetti bachiani non ci sono arie, duetti e parti strumentali obbligate; d'altra parte, è presente la forma dell'aria con il da capo, che è la più italianizzante fra quelle entrate nei generi sacri e profani della musica tedesca e di altri paesi. L'elemento fondamentale e coagulante del mottetto di Bach è la melodia di corale in una struttura polifonica di ampia articolazione e arricchita da episodi fuggati o da vere e proprie fughe. Questo mottetto risponde a questa ricchezza polifonica, unita ad una fresca ispirazione melodica che a suo tempo fu ammirata dallo stesso Mozart durante una visita nel 1789 alla Thomasschule di Lipsia, come ha lasciato scritto un testimone oculare, l'allora scolaro della Thomasschule Friedrich Rochlitz. Mozart esaminò con cura le parti delle voci, si rese conto dell'invenzione bachiana e poi chiese una copia dei mottetti. Il mottetto "*Singet dem Herrn ein neues Lied*" è destinato a due cori distinti a quattro voci. La vasta pagina si innerva intorno al nucleo centrale, costituito da un Corale a quattro voci affidato al secondo Coro mentre il primo Coro inserisce, nelle lunghe pause fra un versetto e l'altro, delle ricche variazioni contrappuntistiche. Il Corale è preceduto da un grande coro che sfrutta abilmente e grandiosamente gli effetti di imitazione fra i due Cori, riunendo poi questi in una fuga spettacolare.

QUINTA SINFONIA

La Quinta sinfonia in si bemolle maggiore, composta fra il settembre e l'inizio d'ottobre del 1816, reca impresso il sigillo di un omaggio a un grande della musica classica viennese: Mozart. "O Mozart, immortale Mozart" - Si legge scritto nel diario di Schubert alla data 13 giugno 1816 - «quante, o quanto infinite, benevole impronte di una vita migliore, più luminosa, hai stampato nella nostra anima!». In queste parole di un diciannovenne straordinariamente precoce eppure capace di commuoversi come un bambino è già presente l'intero Schubert, nelle cui espressioni di una spontaneità disarmante nulla v'è di retorico. E ancora sentiamo come la presenza del grande collega, l'unico che veramente gli somigliasse per intimi tratti, entrasse, coi suoi mille richiami, nei pensieri che il giovane artista maturava sulla propria opera creativa. Guardare a Mozart per imparare a guardare dentro se stesso. E dimenticare, per il momento, l'inquietante Beethoven. Già durante il suo apprendistato come ragazzo cantore nella imperiale e regia Cappella di Corte, Schubert aveva avuto modo di familiarizzarsi, nelle variopinte esercitazioni dell'orchestra degli allievi del Convitto, col florido mondo della produzione strumentale classica viennese, grande e meno grande. Dal suo imparare direttamente dall'esperienza, dal suono nelle sue multiformi combinazioni, dalla consuetudine pratica con i singoli strumenti, dal disuguale avvicinarsi di placide colline e di ardue cime: Ouvertures e Sinfonie, l'orecchio drizzato al nome di Haydn e Mozart, il cuore in tumulto di fronte a Beethoven. «La benedizione della musica vivente, della esperienza pratica», commenta Paumgartner. Quale profitto Schubert ne abbia tratto, si capisce già dalla sottile differenziazione timbrica delle Sinfonie giovanili, dalla relativa scioltezza della scrittura per archi nei primi Quartetti.

Insieme con il padre mediocre dilettante di violoncello, Schubert e i suoi fratelli Ignaz e Ferdinand facevano musica - quartetto - anche fra le mura domestiche. Quando Franz nel 1813 lasciò il Convitto per iniziare la sua breve carriera di assistente di scuola, il quartetto divenne, col concorso di amici (tutti musicisti dilettanti), una piccola orchestra d'archi, che si riuniva due volte alla settimana nella casa di Schubert in Säulengasse n. 3. Di lì, fattasi più numerosa, passò negli spazi più ampi della ricca casa del mercante Franz Frischling: una piccola ma vera orchestra al completo in grado di suonare Pleyel, Salieri, Haydn e soprattutto Mozart, davanti a un pubblico scelto. Il pubblico, ecco l'elemento che fino ad allora era mancato. La prima, ristretta cerchia degli ascoltatori di Schubert creatore. Alla fine del 1815 anche la casa di Frischling era diventata troppo piccola. Si traslocò così in quella di Otto Hatwig, violinista e attore del Burgtheater, allo Schottenhof: fu qui che, nell'autunno 1816, la Quinta sinfonia di Schubert venne eseguita per la prima ed unica volta durante la sua vita. Egli la udì, se la udì davvero, suonando tra le viole.

Composizione dal carattere intimo, raccolto - quasi un raccoglimento dopo l'ardita, temeraria impennata beethoveniana della *Tragica* in do minore (aprile 1816) - la Quinta sinfonia guarda a Mozart, si diceva, e a un modello preciso: la Sinfonia in sol minore K. 550. A prescindere dalle somiglianze della tecnica compositiva e dagli stessi espliciti riferimenti tematici - nel Minuetto addirittura una citazione letterale dal «Minuetto» di quella Sinfonia -, la veste strumentale ne ricalca perfettamente l'organico senza trombe e timpani e senza i clarinetti, che Mozart aveva aggiunto

solo nella seconda versione: ma, dal punto di vista armonico-tonale, l'ambientazione sonora è spostata dalla tonalità minore alla relativa maggiore, si bemolle; ed è un tratto che modifica profondamente il tono di fondo del ripensamento schubertiano di Mozart.

Già l'esordio è significativo. Quattro battute dei fiati che condensano le note polari del sublime incipit mozartiano conducono senza mutamento di tempo alla figura del primo tema in si bemolle maggiore: slanciata, elegante nella fluente linea dei primi violini, essa è imitata umoristicamente dai bassi, per presentarsi nella riesposizione in forma rovesciata. La transizione ha già in sé i tratti di un energico sviluppo, che sfrutta in primo luogo l'elemento puntato; il secondo tema in fa maggiore appare perciò una conseguenza di questa elaborazione, a rapporti invertiti: esposto dapprima dagli archi, viene successivamente ripreso dai fiati e contrappuntato parodisticamente dai primi violini, fino a che l'intera compagine orchestrale si ritrova unita, come all'inizio, nelle quattro ultime battute dell'Esposizione, quasi a stabilire un nesso ciclico. Le quattro battute introduttive aprono simmetricamente la sezione dello Sviluppo ma compaiono definitivamente nella Ripresa, assorbono nella nuova individualità delle figure tematiche: e dalla Coda scomparirà anche l'elemento puntato che ne era stato l'elemento simbolicamente caratteristico.

Gli elementi stilistici schubertiani - alcuni dei quali diverranno col tempo veri e propri tratti idiomati - si innestano naturalmente sul tronco mozartiano e ne fioriscono rigogliosi: c'è in questa Sinfonia quella serena consapevolezza che discende dal tranquillo, gioioso operare su solide basi. Se nell'«Andante con moto» in mi bemolle maggiore Schubert si concede ampi spazi di meditazione lirica divagando alla sua inimitabile maniera, nel Minuetto in sol minore l'inequivocabile citazione mozartiana vale come un perentorio richiamo all'ordine; appena temperato dal tono rude e popolare, intriso di memorie haydniane, del Trio in maggiore (il carattere cullante di Ländler è qui timbricamente irrobustito dalla preminenza del fagotto, che canta la melodia in ottava coi violini). Il Finale, in forma sonata, raggiunge il culmine drammatico nelle sveltanti imitazioni dello sviluppo, nel quale Schubert sembra volersi mettere alla prova come un maestro dell'elaborazione tematica. L'intenzione di dare alla Sinfonia una conclusione positivamente affermativa si palesa nella stessa condensazione del processo formale e nella densità dello spessore orchestrale, ossia nel trattamento, poco differenziato, della massa strumentale a piena orchestra: e forse il più autentico Schubert finisce con la prima esposizione, tenuemente cameristica e pervasa di suggestioni liederistiche, del primo tema. Quel che segue, a quanto pare, è soltanto il gesto, levigato e puro, di un entusiasta ammiratore dello stile classico. E la concisa, innodica chiusa della Sinfonia in si bemolle maggiore del diciannovenne Schubert lo celebra dimostrativamente. Partito dalle sottili inquietudini di Mozart, passato attraverso le non più placide acque dello stile supremo dei classici, vivificato dal terribile accostamento a Beethoven, non gli rimaneva ora che tentare, in campo sinfonico, la sua piccola, immatura e stupenda, *Jupiter* Poi sarebbe stato, tragicamente, solo: Schubert.

Sergio Sablich

REQUIEM, LA VERA STORIA

I

Possiamo trascurare le migliaia di pagine scritte tra il 1792 e il 1963 sul Requiem, perché non fu prima del 1964 che Otto Erich Deutsch sconvolse il mondo degli studiosi con il ritrovamento di un lungo e sensazionale manoscritto sulle origini del Requiem redatto da qualcuno che aveva vissuto la vicenda in prima persona. Alla fine, 172 anni dopo le prime cronache su questo lavoro, stampate nel 1792, la verità venne alla luce con il seguente testo firmato Freyberger.

“Il 14 febbraio 1791 la morte portò via al conte von Walsegg la sua amata moglie, nel fiore degli anni [non aveva ancora ventun anni]. Volle erigerle un duplice monumento, e in modo distinto. Tramite il suo incaricato d'affari, il dott. Johann Sortschan, avvocato di corte e giurista di Vienna, commissionò un epitaffio a uno degli scultori più eminenti di Vienna, Johann Martin Fischer (1740-1820), e un requiem a Mozart, per i quali si riservò, come di consueto, diritti di proprietà esclusivi. Il Requiem, invece, che doveva essere eseguito ogni anno il giorno della morte della contessa, durò più a lungo; perché la morte sorprese Mozart nel mezzo di questo glorioso compito. La questione era delicata. Chi oserebbe imitare Mozart? E tuttavia l'opera doveva essere completata, perché la vedova Mozart, che, come sappiamo, non si trovava in condizioni ottimali, avrebbe dovuto ricevere per essa la somma di cento ducati. Non sapevamo con precisione se fossero stati versati degli anticipi, anche se c'erano buone ragioni per pensarli. Süßmayr si lasciò infine convincere a portare a termine la grande opera iniziata e nelle sue lettere agli editori musicali di Lipsia [Breitkopf & Hartel] riconosce di aver spesso suonato e cantato i brani già musicati, vale a dire il Requiem, il Kyrie, il Dies irae, il Domine e così via, durante la vita di Mozart, e che quest'ultimo gli aveva parlato molto spesso del completamento di quest'opera e gli aveva condiviso i progressi e le basi della strumentazione. Lascio aperta la questione se ci si sia comportati in modo - non dico onesto - ma corretto con il conte von Walsegg in questa faccenda. Quando, più tardi, feci copiare le parti per mio uso personale dalla partitura pubblicata a Lipsia, chiesi al Conte la parte d'organo del suo Requiem, perché questa, come sappiamo, non è numerata nella partitura e volevo risparmiarmi la fatica di numerarla; ma mi disse che non potevo certo usare la sua parte d'organo, perché aveva un altro Agnus Dei. Convinsi però il conte del contrario, perché conoscevo ogni nota del suo Requiem e dell'Agnus Dei, e mi aveva particolarmente colpito anche l'abile collegamento con le due composizioni successive di Mozart, il Requiem e il Cum Sanctis. Il Conte cercò di dimostrarci che nella sua partitura c'era un altro Agnus Dei rispetto a quello contenuto nella partitura di Lipsia, dicendo che aveva sempre affermato di essere uno studente di Mozart e che gli aveva inviato la partitura in frammenti a Vienna perché la esaminasse. Poco prima della morte di Mozart, disse, gli aveva appena inviato

il “Benedictus” completato per questo scopo. Dopo la morte di Mozart, fu ritrovata la partitura del Requiem dall'inizio fino all'Agnus Dei”, e si pensò che fosse opera di Mozart, perché si riteneva che i due scritti [quello di Walsegg e quello di Mozart] avessero una somiglianza ingannevole tra loro. La signora Mozart e la sua cerchia forse non erano a conoscenza dell'accordo che il suo defunto marito aveva concluso con il dottor Sortschan, in base al quale il conte von Walsegg sarebbe stato l'unico proprietario del Requiem commissionato; perché altrimenti, al momento dell'invio dello spartito allo sponsor, senza la sua conoscenza e il suo consenso, non ne avremmo inviato una copia in vendita all'editore musicale di Lipsia. Si può immaginare la reazione del conte quando venne a sapere che lo spartito in suo possesso era stato stampato a Lipsia. [Constanze, nel consegnare il punteggio a Walsegg, aveva posto come condizione il diritto. Dopo aver ricevuto la partitura del Requiem, il conte von Walsegg la copiò subito di suo pugno, nota per nota, come di consueto, con molta cura, e poi la affidò in frammenti al suo violinista Benaro, affinché ne copiasse le parti. Durante questo lavoro, spesso sedevo per ore accanto a Benaro, seguendo con crescente interesse lo svolgimento di questo eminente lavoro, poiché tutta la storia precedente del Requiem mi era ben nota, grazie al nostro alto funzionario [Franz Anton] Leitgeb [1744-1812] al quale era stato ordinato di pagare le tasse tramite l'Ufficio del gesso di Vienna [la famiglia Walsegg possedeva cave di gesso a Schottwein]. L'ensemble fu diretto personalmente dal conte von Walsegg. Per quanto ne so, al momento in cui scrivo, di tutti i musicisti che vi hanno preso parte, nessuno è ancora in vita, tranne io e il signor Anton Plaimschauer, attualmente direttore della banda municipale [Thurnermeister] qui a Wiener Neustadt. Dopo la morte del conte von Walsegg [l'11 novembre 1827], la sorella e unica legataria, la contessa von Sternberg, vendette l'intero patrimonio musicale all'intendente Leitner, che comprendeva anche molti pezzi musicali di valore.”

Tutto quel che fece Walsegg conserva una dimensione infinitamente commovente e ingenua; Come Nelson, Walsegg potrebbe aver mormorato, alla sua morte: “Non sono stato un grande peccatore, dottore?” Non era un grande peccatore, ma certamente soffriva di una leggera demenza che lo faceva vivere come una specie di caricatura di un grande signore del XVIII secolo, nel suo superbo castello isolato, con la sua magnifica vista sulle austere montagne del Semmering, fingendo (ma a malapena) di essere un grande compositore fallito. Sappiamo che era molto amato dai suoi sudditi e, dopotutto, dobbiamo il Requiem, in cui la sconcertante maestà si fonde con un profondo senso di conforto, alla sua dolce follia e alla morte della sua bella e giovane moglie.

Se la mia stima è corretta, il periodo in cui Mozart compose il Requiem, o ciò che ne è sopravvissuto (alcuni schizzi devono essere andati perduti), si estende solo dall'8 ottobre al 20 novembre (giorno in cui fu costretto ad abbandonare); Da questo bisogna anche sottrarre il tempo impiegato per la composizione e la scrittura della Kleine Freymaurer Kantate (KV 623), che rappresenta comunque trentasei pagine autografe del compositore. Se contiamo quattro o cinque giorni per la cantata (aveva composto la Sinfonia di Linz (K. 425), molto più lunga, in

cinque giorni nel 1783, ma nel novembre 1791 scriveva molto più lentamente) e due giorni per andare a prendere Constanze a Baden il 16 ottobre, per poi tornare a stabilirsi nell'appartamento di Vienna, resta solo poco più di un mese durante il quale venne scritta la maggior parte del Requiem. Soltanto il Requiem aeternam – ripetiamolo – fu orchestrato da Mozart; tutti gli altri brani, dalla fuga del Kyrie alla fine dell'Hostias, furono abbozzati, come di consueto, in forma parziale. Così il Lacrymosa - che precede l'offertorio - rimase incompiuto, con solo otto battute di abbozzo: senza dubbio l'ultima musica composta da Mozart.

Robbins Landon

II

L'analisi filologica è capace di distinguere nettamente nelle fonti originali del Requiem, le parti autografe di Mozart da quelle di coloro che furono incaricati di finirlo. Una critica stilistica orientata filologicamente ci consente di farci un'idea della metodologia operata da chi ha maggiormente contribuito al completamento: Franz Xaver Süssmayr. In tal modo possiamo acquisire alcune importanti conoscenze sulla genesi del lavoro, ma non abbiamo ancora soluzioni definitive riguardo ad alcuni problemi cruciali, come per esempio l'esatta definizione del contributo di Mozart, alla partitura del Sanctus, dell'Agnus Dei. I confini tra ciò che è mozartiano e ciò che non lo è rimangono ancora incerti. Laddove la costruzione era stata fissata da Mozart, cioè nei movimenti dell'Offertorio, con l'eccezione del Lacrymosa, la strumentazione e le altre aggiunte composte da Eybler e Süssmayr sono chiaramente individuabili. È negli ultimi movimenti che ci troviamo di fronte all'insolubile dilemma se correggere troppo correndo il rischio di scartare materiale mozartiano, o intervenire troppo poco, distorcendo così le intenzioni di Mozart. Ma le stesse intenzioni di Mozart continuano ad essere solo materia di ipotesi.

Una caratteristica essenziale delle fonti originarie del Requiem pervenutoci è che Mozart ha scritto prima di tutto, e in parte soltanto, le parti vocali, e dunque le ha concepite come una cellula germinale di tutte le altre idee musicali. Tenendo conto di queste premesse stilistiche, e delle intenzioni compositive verificabili di Mozart, lo sforzo analitico deve soprattutto e necessariamente focalizzarsi sull'accertamento degli elementi registrati nelle parti vocali; nei movimenti di cui non esiste l'abbozzo mozartiano possiamo solo basarci sulla partitura di Süssmayr. Questo inestimabile documento storico, dunque, non è soltanto l'unica testimonianza sopravvissuta e accessibile di ciò che compose Süssmayr, ma anche e soprattutto la sola fonte che custodisca una chance di scoprire le idee musicali provenienti da Mozart stesso: vocaboli, motivi, raccordi, forme, tecniche.

Già solo per questo la partitura di Süssmayr meriterebbe d'esser preservata come una reliquia; essa però costituisce anche in ultima analisi tutta quanta la documentazione storica, filologica e musicale decisiva dell'opera, e in particolare su ciò che Mozart

stesso non ebbe la possibilità di portare avanti al di là del semplice schizzo. Inoltre per un ascoltatore attento la partitura di Süssmayr conserva una dimensione estetica che, non ultimo per l'influenza che ha esercitato nella storia, le più recenti edizioni non possono dare. Nel mirabile manoscritto che a suo tempo fu consegnato al conte Walsegg in quanto committente dell'opera sopravvive a tutt'oggi l'unico e incorrotto testimone della confusione che regnò nei giorni vicini e immediatamente successivi alla morte di Mozart. Questa partitura rimane di per sé l'unico interprete e giudice della verità musicale originaria di un'opera incompleta. Con la sua fragile sovrapposizione, e talora stridente giustapposizione, di finito e di non finito, ci riporta quasi per magia alla situazione della fine del 1791 e dell'inizio del 1792, all'oppressione che angustò la famiglia e gli amici di Mozart quando si trovarono di fronte al requiem incompiuto e alla responsabilità di venire a capo di uno schiacciante lascito musicale, con la netta consapevolezza di non essere in grado di farlo.

Christoph Wolff

(I testi sul Requiem sono tratti da: H.C Robbins Landon, *1791. Mozart's Last Year*, Thames & Hudson e Christoph Wolff, *Il Requiem di Mozart. La storia, i documenti, la partitura*, Astrolabio)



*Il nostro contributo attivo
per il Teatro Galli,
patrimonio della
Città di Rimini,
e alla grande musica
della Sagra Malatestiana,
che ci fa vibrare
e sentire eternamente vivi.*

Susanna e Andrea Dari



**BASTA POCO
PER AMARE LA CULTURA.**

LA MIA SPESA FA DI PIÙ.

**Coop Alleanza 3.0 sostiene
la Sagra Musicale Malatestiana
per promuovere il valore
della cultura e dell'arte.**

coop

Alleanza 3.0



**SAGRA MUSICALE
MALATESTIANA**



ROBOPAC

per la cultura.

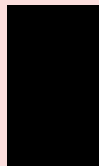
Contatti

sagramalatestiana@comune.rimini.it
0541704294 - 96

www.sagramusicalemalatestiana.it
www.teatrogalli.it

 SAGRA MUSICALE MALATESTIANA
 sagramalatestiana

Stampa
Pazzini Stampatore Editore



Grafica
studio Sonnoli

rimini



Con il contributo di MiC
e Regione Emilia Romagna





Teatro
Amintore Galli