Marín, Miguel Ángel. *El "Réquiem" de Mozart. Una historia cultural*. Prólogo de Juan José Carreras. Barcelona: Ed. Acantilado, 2024, 510 pp.

Cuando pensábamos que estaba todo escrito acerca del *Réquiem* de Mozart, Miguel Ángel Marín nos sorprende con un libro que lo que menos tiene es ser predecible. El autor nos presenta una dimensión distinta y novedosa de las vicisitudes de esta misa de difuntos a lo largo de un siglo, en la que resulta ser la historia no solo de este *Réquiem* en sí, sino también de su interpretación durante el siglo XIX, así como de las audiencias, de los compositores españoles y de las sociedades europeas y americanas que, al cobijar y hacer suya una de las obras más icónicas del clasicismo vienés, trazaron rumbos insospechados de su propia historia.

Antes de adentrarnos en el texto que nos convoca, conozcamos un poco más a su autor. Miguel Ángel Marín es un musicólogo español formado en su tierra natal e Inglaterra, catedrático de la Universidad de la Rioja y, desde 2009, director del Programa de Música de la Fundación Juan March. Entre sus libros se destacan *Joseph Haydn y el cuarteto de cuerda* (2009), la edición musical de la zarzuela *Clementina* para la Boccherini Complete Edition (2013), así como la coedición de *Instrumental Music in Late Eighteenth-century Spain* (2014) y *Remapping the Classic: Haydn, Mozart and Beethoven in Spain in the long Nineteenth Century* (2024).

En los trabajos mencionados podemos notar un común denominador que veremos desarrollado en el libro que estamos comentando. En primer lugar, la atención puesta a la música y los músicos pertenecientes al clasicismo vienés; en segundo lugar, el impacto, difusión o permanencia de estos repertorios a lo largo del siglo XIX y, finalmente, la vinculación de estos temas con la vida musical de España.

El "Réquiem" de Mozart. Una historia cultural está organizado de tal manera que permite al lector transitar por la historia de esta magnífica obra desde el espacio acotado de su composición en 1791 hasta su expansión sin precedentes durante el siglo XIX y tocando los albores del siglo XX de una manera ingeniosa, entretenida, rigurosa y estimulante. Comencemos nosotros este recorrido.

El texto se organiza en cinco secciones antecedidas por un muy interesante prólogo titulado "El '*Réquiem*' de Mozart, al inicio de un nuevo tiempo" escrito por Juan José Carreras quien, por una parte, nos habla del compositor desde sus problemáticas cotidianas, la percepción que se tenía de su música y su inserción en la sociedad como músico independiente y, por otra, nos

Licencia Creative Commons 4.0 "Reconocimiento-Sin Derivar- No Comercial" http://doi.org/10.7764/res.2025.56.14.

muestra desde diversos ángulos el panorama intelectual, político y musical de Europa Central de finales del 1700, próxima a comenzar un nuevo siglo. Carreras sintetiza la sensación de movimiento y cambio reinante describiéndola como: "la metáfora de la aurora o del inminente amanecer, insistiendo con renovado optimismo y cierta teatralidad en una imagen típica de la retórica de la Ilustración" (p. 16-17). El *Réquiem* –no terminado por Mozart– está justo ubicado en este espacio de transición a la siguiente centuria, lo que permitió que fuera terminado casi tantas veces y de tan diversas maneras como intérpretes, compositores y audiencias tomaron contacto con él.

Luego, en el prefacio y la introducción, el autor nos anuncia el mapa del libro y nos muestra el foco que tendrá este relato señalando que: "La historia del *Réquiem* no es solo la de su composición: también forma parte de ella la representación, la escucha e interpretación como actos culturales repetidos a lo largo de los últimos dos siglos, que no han cesado de redefinirlo" (p. 41).

Con ello vemos que, desde el inicio del texto, Marín nos prepara para una lectura caleidoscópica que entremezcla los aspectos musicales y culturales, no solo de España sino además de los espacios geográficos por los que transitó el *Réquiem* hasta llegar a España y América. Los cinco capítulos van dando cuenta de los caminos recorridos por esta obra incluso desde antes de su gestación.

En la primera parte, titulada "El *Réquiem*, de Viena al mundo", el foco de atención está en Mozart como un músico inquieto, de estudio constante que, entrando en la adultez, intenta trabajar profesionalmente sin estar bajo el alero de una corte. Es interesante cómo Marín nos abre los ojos acerca de aspectos domésticos que indudablemente afectaban la productividad de un músico. Por ejemplo: cuáles eran las alternativas de trabajo a las que Mozart se vio enfrentado en una ciudad como Viena en la segunda mitad del siglo XVIII o los vaivenes políticos que determinaban qué tipo de música sería mejor recibida, más allá de las preferencias particulares de los compositores que querían abrirse paso en dicha ciudad.

En este diálogo entre lo social y lo musical, Marín nos ilustra sobre las fases del "método creativo de Mozart", la estructura, instrumentación y textura de la obra, elementos musicales distintivos que serán la base o punto de partida de los capítulos siguientes, ya que, como veremos más adelante, son precisamente estos aspectos los que serán minuciosamente tratados en el recorrido de esta misa de difuntos a lo largo del siglo XIX.

En la segunda parte de este primer capítulo, se nos ofrece una vista panorámica de la expansión del *Réquiem* en Europa y América, sorprendiendo al lector el gran alcance que tuvo la misa en tan poco tiempo. Los datos entregados en esta parte del texto están siempre debidamente contextualizados señalando la ocasión y el lugar donde ocurrió la interpretación. Por ejemplo, al dar un listado de los compositores y artistas que fueron homenajeados luego de su muerte con esta misa (Beethoven, Haydn y Goethe, entre otros), Marín nos habla de la importancia que esta obra alcanzó en las primeras décadas después de su composición; o, al detenerse en la edición francesa de 1800 –la primera de tantas–, nos muestra el inicio de una serie de transcripciones y ediciones que se sucedieron a lo largo del siglo. El autor también nos ofrece esa mirada distinta de la historia que lo caracteriza, observando detalles reveladores que le ofrecen los datos, como, por ejemplo, la descripción de la biblioteca de Mozart –que incluía *El Mesías* de Haendel– o de autores posteriores que tenían el *Réquiem* en sus estantes. ¿Nos

habíamos detenido a pensar en toda la información que podemos obtener de una persona a través de la conformación de su biblioteca en una época donde el acceso a libros y partituras era mucho más limitado que hoy en día? El capítulo concluye con una pregunta interesante: ¿Quién compuso el *Réquiem* de Mozart? En el transcurso de los siguientes capítulos, nos daremos cuenta de que la respuesta no es tan obvia como parece.

El segundo capítulo "Mozart llega a España" nos instala en el corazón del estudio de Marín. ¿Qué ocurre con determinadas obras al pisar suelo español? Quizás el lector piense que el relato se tornará localista y con ello pierda interés para quien no haya nacido en esas latitudes. Nada más alejado de ello. El autor aquí da cuenta de la segunda parte del título de este libro: *una historia cultural*. Cuán distinta fue la propagación del *Réquiem* en tierras españolas respecto a otros países europeos. Para hablar de la misa de difuntos, Marín no se limita a ella, sino que necesita abarcar otras obras de Mozart, como la ópera *Don Giovanni*, por ejemplo, para dar cuenta de cómo el mundo musical español acogió esta obra y a su compositor.

Algunas sorpresas que nos presenta este capítulo son: la mayoría de las veces el *Réquiem* no se interpretó con la instrumentación original ni con todas sus partes. Esta afirmación está generosamente documentada con programas de concierto, notas de prensa, fuentes primarias y secundarias, información que el autor maneja con soltura y transmite a través de una escritura dinámica y clara, que seguramente permite a cada lector hacer su propio mapa de acontecimientos respecto al *Réquiem* en España. Acompañan este recorrido un sinnúmero de músicos –compositores e intérpretes– españoles o avecindados en la península, cuya identificación establece un relato entretejido entre la expansión de la obra de Mozart, otros compositores extranjeros como Haydn y Boccherini y la vida musical española del siglo XIX. En estas páginas nos damos cuenta de que esta obra de Mozart definitivamente ya no es solo suya. El mundo, y España en particular, tempranamente se iban apropiando de una misa que, sin ser española, se manifestaba empática con un pueblo y su sentir.

En el capítulo III, "Honrar al difunto o deleitar al oyente", Marín instala la historia del *Réquiem* en directa relación con la historia política y cultural decimonónica española. Hay datos muy interesantes que explican la representación o ausencia del *Réquiem* en las distintas ocasiones citadas en el libro. También nos informa acerca del protocolo de las ceremonias fúnebres reales del Antiguo Régimen y cómo ello fue cambiando a través del siglo, cuándo y dónde estaba "permitido" interpretar la misa de un extranjero como Mozart y las conmemoraciones patrióticas en las que el *Réquiem* estuvo presente a pesar de no ser una obra de compositor español. Asimismo, el autor aborda la aparición del *Concierto sacro*, o *Concierto espiritual,* que se instala en esta época como una manera adicional de hacer confluir obras o partes de obras sacras en determinados momentos del año litúrgico, especialmente Semana Santa. El autor no deja fuera a las organizaciones musicales que estaban a cargo de estos ciclos de música y que cumplieron un rol muy importante en la difusión del *Réquiem* y otras obras de carácter similar. Todo ello nos habla de un espacio complejo y rico de estudio donde la gestión musical se entremezcla con la obra artística, los intérpretes y las audiencias.

Relatos como este –me permito señalar– son de suma relevancia para jóvenes músicos que están en las etapas iniciales de su formación, porque hablan de la importancia del espacio geográfico-temporal en el que ha vivido una composición musical, y evidencia que las obras no están aisladas sino que son una manifestación humana rica y compleja. A músicos más experimentados les abre puertas a interesantes temas de investigación que apuntan a ofrecer un

relato que observa en tres o cuatro dimensiones un mismo hecho histórico, musical y cultural: las distintas instrumentaciones que hubo de la obra dependiendo del espacio y la ocasión; una mirada a la formación de estudiantes del recién inaugurado Conservatorio en Madrid o de Barcelona; los distintos escenarios que dieron acogida a una obra que aparentemente pertenece a uno solo: la iglesia; sociedades musicales que se instalaron hacia mediados de siglo y el importante rol que cumplieron en la difusión musical en la sociedad española y tantos otros temas de interés que requieren la consideración de sus distintos actores y variedad de fuentes.

Destaco de este capítulo la mención a los intérpretes que participaron en las distintas presentaciones. Acostumbrados a historias de la música que se centran exclusivamente en los compositores, nos sorprende gratamente que en esta ocasión haya un cuidado en identificar –cuando se tiene el dato a disposición– a cada intérprete (hombres y mujeres), sus respectivas especialidades y su calidad de profesional o *amateur*, ofreciendo un panorama de las dotaciones de instrumentistas y cantantes en las distintas ciudades españolas. Tampoco se pasa por alto el hecho de que fue en este siglo que hubo un "desmoronamiento definitivo de la principal estructura musical de carácter profesional que existía en España: las capillas eclesiásticas integradas por cantantes e instrumentistas" (p. 239). Con ello, aparece el Conservatorio como una entidad que se suma a la historia musical de España y cobra importancia al momento de interpretar una obra musical, constituyéndose como una especie de "termómetro" del nivel musical que los estudiantes eran capaces de exhibir a través del repertorio que abordaban.

En el capítulo IV, "Escuchar el pasado", el foco de atención es la interpretación y las múltiples modalidades y ocasiones en las que fue presentado el *Réquiem*, o parte de él, que distan bastante de cómo se exhibe hoy en día esta obra, preferentemente en salas de concierto. En esta "escucha del pasado" también hay una consideración a la audiencia: ¿cómo se instalaba el oyente frente a una obra religiosa ejecutada en la iglesia inmersa en el rito o al interior de un teatro, siendo el único foco de atención? ¿En qué momento del siglo XIX comenzó la escucha silenciosa? Vemos cómo conforme esta obra fue ganando espacios diversos, también fue conquistando audiencias de distintos estratos sociales y, vinculado a lo anterior, cómo una obra sinfónico coral –como normalmente la podríamos imaginar– también transitó por salones en una *soirée* como música de cámara y con ello fue conquistando también el espacio doméstico.

En relación con la interpretación, hay informaciones relevantes y seguramente novedosas para la mayoría de los que hemos escuchado el *Réquiem* en un concierto. Por ejemplo, la intercalación de canto llano entre sus secciones cuya presencia fue continua y regular, como señala Marín, durante todo el siglo XIX; la entonación de melodías del canto llano ornamentadas; diversidad de instrumentaciones, tomando en cuenta que la definida por Mozart prácticamente nunca se consideró; arreglos de secciones de la misa para agrupaciones más pequeñas o para piano y canto o, incluso, solo para piano. Toda esta variedad respondía a diversas razones que el autor explica con mucho detalle evidenciando que esta fue una obra recompuesta por muchas personas. Nos preguntamos entonces, ¿habría ocurrido el mismo fenómeno si Mozart hubiese concluido su *Misa de Réquiem*?

El acceso a esta gran cantidad de versiones escritas diseminadas por el país permite "reconstruir una parte de la historia de la interpretación de esta obra en España" (p. 328). Esta especial atención a la interpretación no es casual en Marín, ya que, como sabemos, desde

2009 es director del Programa de Música de la Fundación Juan March y su preocupación por las audiencias y la programación de conciertos lo llevó, entre otras cosas, a escribir en esta misma revista un interesante artículo en 2018.[1]

La gran cantidad de versiones del *Réquiem*, algunas de ellas totalmente alejadas de la instrumentación original, nos plantea el tema de la autenticidad. De hecho, el autor lo explicita. Estamos en un momento en donde la interpretación históricamente informada aparentemente ha impuesto un modo de abordar los repertorios del pasado, a veces de manera un tanto rígida. Interpretar música de tiempos pretéritos basándonos en fuentes históricas nos debería ayudar a imaginar modelos de sonoridad, conocer técnicas de interpretación, el rol de la música en un contexto determinado y no quedarnos con una única versión. La evidencia que nos presenta el autor con relación a la interpretación del *Réquiem* en el siglo XIX en España nos pone frente a un paradigma totalmente distinto, donde los repertorios son adaptados a las necesidades concretas de los gestores, intérpretes y audiencias. El título de este capítulo, que apunta a *escuchar el pasado*, es una invitación a que esa escucha sea "desde dentro", es decir, detenernos a observar cuáles eran las prácticas musicales de una determinada época en relación con obras del pasado. ¿Podría considerarse hoy una interpretación históricamente informada la ejecución de este *Réquiem* o parte de él con canto y piano, tal como se ejecutó en España en pleno siglo XIX? Sería un giro interesante de hacer.

El último capítulo, "De archivos y ciudades: las fuentes musicales" es la expresión musicológica del autor en plenitud. Nuevamente el texto no se limita a consignar datos –que son muchos– sino a vincularlos y sacar conclusiones a partir de ellos. Para el lector no acostumbrado al abordaje de textos eminentemente musicológicos este capítulo no lo excluye, y eso es uno de los valores de este libro. La información más diversa es entregada con gentileza al lector no especialista, quien se puede ir entusiasmando e involucrando a medida que transcurren sus páginas sin sentir que el hilo se corta porque temas específicamente musicales son abordados. Y, por otra parte, los especialistas en las distintas ramas de la música seguramente serán interpelados y seducidos por temáticas relativas a la composición, musicología, interpretación y gestión musical, ya que es evidente que los campos se cruzan y nutren entre sí.

Marín da un panorama completísimo de la distribución del más de medio centenar de fuentes conservadas en territorio español repartidas en ciudades grandes como Madrid, Barcelona o Valencia como en algunas más pequeñas como Salamanca y Huesca. Si la fuente es impresa o manuscrita implicaría distintos usos y recursos de los lugares donde fueron encontradas. También da luces sobre el acceso –según costos de las copias– que las distintas versiones tuvieron en la región. Identifica al Palacio Real, el primer Conservatorio fundado en el país (1830) y bibliotecas públicas como los lugares donde se concentra la mayor cantidad de fuentes en Madrid y cuáles fueron los modelos de estas versiones.

Las copias revelan mucho más que la escritura musical que contienen. Como lo señala el autor, nos dan luces sobre hábitos de escucha, niveles de interpretación, en definitiva, de la vida musical de una ciudad. A través de las copias se pueden observar de manera diáfana las múltiples versiones de esta obra, muchas de ellas con inclusiones de secciones o partes compuestas para la ocasión y los distintos espacios donde se interpretó. En fin, las copias revelan que esta fue una pieza musical que estuvo vigente en las audiencias de la España del siglo XIX cumpliendo funciones litúrgicas o eminentemente artísticas.

1. Ver Marín (2018).

El texto concluye con anexos que refuerzan o sintetizan a través de sus datos la información entregada:

• Cronología, que se agradece dado que el texto recorre el siglo de manera zigzagueante según las necesidades temáticas que se van abordando.

• Un apéndice que se inicia con una carta de Franz Xaver Süssmayr (1800) a la editorial alemana que dio a la luz la primera edición impresa del *Réquiem*.

• Una tabla con la obra vocal de Mozart con su número de catálogo, título, tonalidad y fecha y lugar de composición.

• Plantilla de los manuscritos españoles con el *Réquiem* de Mozart (selección).

• Plantilla disponible en la Catedral de Málaga para la interpretación del *Réquiem* de Mozart en agosto de 1808. Allí se detalla el nombre de cada intérprete, su rol (registro vocal o instrumento) y su perfil (músico de capilla o contratado).

• Las fuentes españolas del *Réquiem*.

• Una abundante bibliografía que, entre otros textos, incluye los trabajos de musicólogos de diversos países, entre ellos, Chile.

• Índice onomástico y toponímico de ciudades.

Si tuviéramos que enfrentar la difícil tarea de sintetizar los aspectos relevantes de este libro, creo que, al margen de lo importante que resulta contar con un completo estudio de esta obra y su difusión, se podría insistir en cómo el autor abordó este desafío:

• Presentar la historia de una obra musical concibiéndola como una entidad viva que se desarrolla, transforma y adapta a los distintos espacios y ocasiones en los que fue interpretada.

• Cómo a través del seguimiento de la interpretación de una obra desde que se desprende de la pluma de su autor se puede construir la historia social ligada a la música de una región.

• El enfoque innovador que el texto tiene, dejando la puerta abierta a otras investigaciones (como por ejemplo el tránsito en un espacio temporal acotado de una obra musical canónica; las bibliotecas de grandes músicos, etc.).

• Un texto que acoge con su relato dinámico y erudito a una gran gama de lectores: especialistas, amantes de la música o quienes comienzan a interesarse en la historia de la música.

• Invitación a reflexionar sobre cómo una obra termina de ser compuesta cada vez que se interpreta, ya sea que la escritura lo evidencie o no.

Este es un texto que mantiene un muy buen equilibrio entre los aspectos netamente musicales y aquellos histórico-sociales, mostrándonos con evidencia que el estudio de obras artísticas necesita del conocimiento e interpretación del contexto.

El relato zigzagueante que se mencionó anteriormente es fruto de una manera de proceder que desafía al lector, abordando acontecimientos clave de la historia española, en este caso, donde la obra estuvo presente total o parcialmente, desde distintos ángulos y capas: la ocasión, los intérpretes, las fuentes, el espacio, la relevancia. En los distintos capítulos el autor menciona determinados hechos históricos significativos en la historia de España enfatizando uno u otro aspecto, musical o social.

Finalmente, este texto nos sumerge, con una obra de fines del siglo XVIII, en la vida musical española del siglo XIX, destacando aspectos interesantes para la lectura de la historia, como lo son: la aparición del concierto en distintos formatos; la proliferación de arreglos e instrumentaciones según los criterios musicales vigentes como una visión distinta a la interpretación históricamente informada; la inauguración de la entrada de una obra sacra a espacios seculares como son el teatro o los salones. Es decir, una aplicación magistral de lo que el autor define como *musicología urbana* que pone "su foco de atención sobre la ciudad en su conjunto y las interacciones de naturaleza musical, social y económica que acontecen en ella" (Marín 2014, 10).

Gina Allende
Instituto de Música
Pontificia Universidad Católica de Chile

Referencias

Marín, Miguel Ángel. 2014. "Contar la Historia desde la periferia: música y ciudad desde la musicología urbana". *Neuma: Revista de Música y Docencia Musical* 7 (2): 10-30.

_____. 2018. "Desafiando al oyente: cómo cambiar las tendencias en la programación de música clásica". *Resonancias* 22 (42): 115-130.

R