

## LA TUBA MIRUM DEL REQUIEM DI MOZART (KV 626) E IL SUONO SPARSO

LÁSZLÓ BAKÓ<sup>1</sup>

**Abstract:** The present article represents a musico-theological investigation into the *Tuba mirum* of Mozart's *Requiem* (KV 626). The research consists of two parts. First, we examine the text in its liturgical context (*Dies irae*), pointing out its theological meaning. Second, we analyse the characteristic features of the music. We aim to show how, through the brilliant musical composition, Mozart has interpreted the text of *Tuba mirum*. It is argued that the various musical components, such as the trombone solo, stress the theology expressed in the text.

**Keywords:** W.A. Mozart, Requiem, Sequence, Dies irae, Tuba mirum, [Theology of] sacred music.

### Introduzione

Quando leggiamo un testo, siamo ricettori di diverse informazioni. Il testo ci comunica un pensiero, un sentimento o un'emozione. Possiamo dire, che l'informazione si trova nel testo così, come se fosse intessuta in un testo, tra – e attraverso – le diverse parole. Possiamo sperimentare questo, per esempio, quando leggiamo un libro: cerchiamo le idee, i concetti principali, che il testo «vuole» trasmetterci. Quando le abbiamo trovate, prendiamo appunti sottolineando le idee principali nel testo. Nello stesso tempo è anche vero, che ogni testo interpreta l'informazione, che trasmette. Per esempio, quando i giornali comunicano diverse notizie danno sempre un'interpretazione, un aspetto individuale all'informazione fornita. E di fatto non solo i giornali, ma ogni testo scritto.

Se è così, allora tutte le informazioni ricevono una certa interpretazione attraverso il testo in cui vengono inserite. Questo vale di più per i testi cantati e i testi che hanno un accompagnamento musicale.<sup>2</sup> Tuttavia la musica non è solo

---

<sup>1</sup> Pontificia Università Gregoriana, Facoltà di Diritto Canonico (Roma); Pontificio Ateneo Sant'Anselmo, Musica Liturgica (Roma); bakolaszlo@icloud.com

<sup>2</sup> Cf. D. DIÓSI, «Olivier Messiaen zenébeöntött Credo-ja. Az orgonaművész és zeneszerző mint teológus», *Studia Theologica Transsylvaniaensia* 12 (2009), 189-190.

un'aggiunta interpretativa al testo, ma è molto di più: la musica può portare il testo in una dimensione ulteriore, nella trascendenza, mediante la quale il testo riesce a dire di più che senza la musica.<sup>3</sup>

Nel presente lavoro cerchiamo di cogliere il significato profondo di un testo liturgico: la parte *Tuba mirum* dalla Sequenza *Dies irae*. In un primo momento esaminiamo il testo nel suo contesto prossimo-liturgico, provando a coglierne il messaggio che il testo della *Tuba mirum* ci fornisce. Nella seconda parte dell'articolo prendiamo in esame sempre il testo della *Tuba mirum*, ma questa volta nell'interpretazione musicale di Wolfgang Amadeus Mozart. Nel suo celebre *Requiem* (KV 626) attraverso la composizione geniale (per es. il *solo* del trombone tenore) Mozart riesce a dare al testo della *Tuba mirum* un significato intellegibile e anche un importante valore teologico.<sup>4</sup> Proprio perché Mozart (e insieme a lui molti altri compositori) tratta la *Tuba mirum* e tutte le altre parti della sequenza *separatamente*, questa volta abbiamo scelto anche noi di analizzare solo la *Tuba mirum*.<sup>5</sup>

### La *Tuba mirum* nel suo contesto

Prima di dare diverse interpretazioni al testo, ci sembra opportuno vedere la *Tuba mirum* nel suo contesto immediato, cioè nella sequenza *Dies irae*. L'indagine sul testo della sequenza ci porterà inevitabilmente ad un altro punto: l'uso del testo della *Tuba mirum* nella liturgia. Questo sarà il primo punto di partenza per l'interpretazione del testo. Tutto questo presuppone però una chiarificazione su eventuali ricorrenze del testo della *Tuba mirum* nella Sacra Scrittura.

<sup>3</sup> «Nella musica e nel suo *excessus*, nella percezione estetica che porta al di là dei limiti verbali, possiamo trovare una via di comunicazione della percezione, anche estetica, del mistero di Dio che si rivela in modo empatico e che in fondo può avviare verso una certa grazia». J. PIQUÉ COLLADO, «L'attimo fuggente/sfuggente: l'universo sacramentale della musica dalla forma estetica all'evento empatico», in SEQUERI, P., ed., *Il corpo del «logos»: pensiero estetico e teologia cristiana*, Milano 2009, 195.

<sup>4</sup> «Further evidence of Mozart's intentions regarding the use of trombones appears later in the *Requiem* when a single trombone is given an extended solo passage in the *Tuba mirum*». D.N. LEESON, *Opus Ultimum. The Story of the Mozart Requiem*, New York 2004, 61. Per tutta la problematica della composizione della *Tuba mirum* (in modo generale) vedi le pagine 57-61 dello stesso libro di D.N. LEESON.

<sup>5</sup> Cf. W.A. MOZART, *Requiem KV 626*, Bärenreiter-Verlag, Kassel 1965, 24-27.

*La Tuba mirum nella Sequenza (il contesto prossimo)*

Il testo della *Tuba Mirum* si trova nella sequenza *Dies irae*. Perciò vale la pena soffermarsi brevemente sul significato tecnico del termine *sequenza*.<sup>6</sup> La sequenza è un prolungamento dell'alleluia, da qui nasce anche il suo nome «*Sequentia*», cioè, quello che segue. Nella sua storia ci sono state diverse fasi di sviluppo: in un primo tempo era uno scritto cantato, così che ad ogni sillaba corrispondeva un tono nella musica, questo si chiamava canto sillabico (*syllabischer Gesang*). Con l'aumento del numero delle sequenze emergono diversi tipi di melodie, che animano i testi liturgici, e la sequenza diventa così una *prosa rimata* e cantata. Alla fine del primo millennio – forse per far imparare in modo più semplice i testi, che venivano cantati – le sequenze cominciano ad avvicinarsi molto alle forme inniche, conosciute anche oggi. A tale riguardo risulta interessante il fatto che ogni verso della sequenza *Dies irae* contiene otto sillabe, come quasi tutti gli inni cantati oggi nel breviario.

Al punto culminante di questo progresso troviamo le sequenze al tempo di Adamo di San Vittore († 1192), quando le sequenze erano accettate di buon grado e cantate dappertutto. In Italia furono forse un po' respinte, ma il *Missale* in molti paesi ha conservato numerose sequenze.<sup>7</sup> Il Messale di Pio V conteneva ancora cinque sequenze, ma il Messale Romano di oggi ne contiene solo tre (*Victimae paschali laudes*, *Veni Sancte Spiritus* e *Lauda Sion*) e prescrive che, tranne nei giorni di Pasqua e Pentecoste, la sequenza è facoltativa. La sequenza *Dies Irae* oggi non fa parte più della Messa *Requiem* per i morti, è diventata un inno per la 34

<sup>6</sup> Per uno studio più approfondito della storia delle sequenze e in generale sulle sequenze vedi: B. FISCHER – H. HUCKE, «Sequenzen und Tropen», in MEYER, H.B. – AL., ed., *Gottesdienst der Kirche. Handbuch der Liturgiewissenschaft*, III, Regensburg 1987, 199-203; B. FISCHER, «Eucharistie, Geschichte, Theologie, Pastoral», in MEYER, H.B. – AL., ed., *Gottesdienst der Kirche. Handbuch der Liturgiewissenschaft*, IV, Regensburg 1987, 261-264; F.K. PRASSL, «Sequenz», in KASPER, W., ed., *LThK*, IX, Freiburg 2000<sup>3</sup>, 476-477; J.A. JUNGMANN, *Messe im Gottesvolk. Ein nachkonziliarer Durchblick durch Missarum Solemnia*, Freiburg 1970, 65-73.

<sup>7</sup> Due autori parlano del numero delle sequenze, J.A. JUNGMANN menziona 5000 e L. EISENHOFER 4000. Cf. J.A. JUNGMANN, *Missarum sollemnia. Eine genetische Erklärung der römischen Messe*, Wien 1962<sup>5</sup>, 558; cf. L. EISENHOFER, *Handbuch der katholischen Liturgik*, Fribourg 1932, 113.

settimana del tempo ordinario.<sup>8</sup> Possiamo comunque affermare che le sequenze hanno un grande valore sia teologico che musicale.<sup>9</sup> Il valore teologico consta nel fatto che le sequenze prendono l'idea principale teologico-liturgica del mistero celebrato. Il valore musicale delle *Sequenze* trova invece chiara attestazione nelle numerose interpretazioni classiche (Johannes Ockeghem, Guillaume Dufay, Michael Haydn, Hector Berlioz, Liszt Ferenc, Giuseppe Verdi, Ligeti György) e gregoriane che si sono succedute lungo la storia della musica.<sup>10</sup>

La sequenza *Dies Irae* contiene venti strofe, ogni strofa è costituita da tre righe di otto sillabe.<sup>11</sup> Ciascuna strofa ha una rima baciata (AAA – BBB), ma non sempre perfetta. Le ultime tre strofe costituiscono un'eccezione rispetto a tutta la sequenza, perché ognuna di esse contiene solo due versetti (strofe binarie) e così non rispettano la costruzione poetica. L'eccezione consta anche nel fatto dell'inclusione, cioè che queste ultime strofe ripetono concetti già elaborati nella sequenza, per esempio: «*dies illa*», «*ex favilla*», «*judicandus*». Sembra, quindi, che queste ultime tre strofe siano state aggiunte in un secondo tempo al testo della sequenza. Secondo L. Eisenhofer la strofa «*Lacrimosa dies illa... homo reus*» è stata tramandata dall'antifonario di *Reichenau* già dal XII secolo. Le ultime tre strofe binarie, inoltre, somigliano tanto ad una predica aggiuntiva, che riporta in poche parole l'essenza della sequenza.<sup>12</sup> Al termine della lettura del testo emerge una curiosità grammaticale. Le prime sei strofe costituiscono una *parte descrittiva*, in cui tutti i verbi sono alla terza persona, sia passivi che attivi «*coet*», «*proferetur*». Dalla strofa 7 fino alla 17 (probabilmente alla fine originale del testo) si cambia lo stile del testo, diventa un tipo di supplica.

<sup>8</sup> Cf. F.K. PRASSL, «Sequenz», 477.

<sup>9</sup> «Die Möglichkeit, das Alleluja musikalisch auszubauen, war jener kleine Spalt im Gefüge der Meßliturgie, den das Mittelalter so zu erweitern wußte, daß es hier einen breiten Spielraum für seine liturgische Eigensprache und Eigenschöpfung gewonnen hat. Die Sequenz wurde mit dem Alleluja zusammen zu einem ersten Glanz- und Höhepunkt der Messe». L. EISENHOFER, *Handbuch der katholischen Liturgik*, 562.

<sup>10</sup> Cf. W. MARX, «Requiem sempiternam? Death and the musical requiem in the twentieth century», *Morality* 17 (2012), 119-128.

<sup>11</sup> Cf. A. HEINZ, «Dies irae», in KASPER, W., ed., *LThK*, III, Freiburg 1995<sup>3</sup>, 219.

<sup>12</sup> Cf. L. EISENHOFER, *Handbuch der katholischen Liturgik*, 114. Interessante, che nel libro di N. GIHR (1887) le ultime tre strofe binarie sono trasformate in due strofe ternarie, mantenendo così la struttura perfetta, ma perdendo sia la rima che il senso della struttura. Cf. N. GIHR, *Die Sequenzen des römischen Meßbuches dogmatisch und ascetsich erklärt*, Freiburg im Breisgau 1887, 426-427.

In questa parte tutti i verbi sono verbi volitivi: «*salva*», «*sum*», «*fac*», trasformando il testo da una descrizione in un *discorso*.

La prima parte rappresenta, quindi, *la situazione futura* (la *dies irae*) e la seconda mostra *l'uomo* davanti al trono del giudice («*coget omnes ante thronum*»).<sup>13</sup> Dato il fatto, che il morto non può parlare più, la seconda parte del brano imbecca le parole del morto a tutti quelli che nella liturgia pregano per lui. Tuttavia non è trascurabile che il popolo cantando la *Dies irae*, attraverso la preghiera per il morto, pensa anche a sé stesso. La preghiera diventa così una *preghiera per sé stessi* e in un certo modo anche *esortativa*.<sup>14</sup>

Attraverso la composizione musicale Mozart divide il testo della *Dies irae* in sei parti: *Dies irae* (strofa 1-2); *Tuba mirum* (strofa 3-7); *Rex tremendae* (strofa 8); *Recordare* (strofa 9-15); *Confutatis* (strofa 16-17) e *Lacrimosa* (strofa 18-20).<sup>15</sup> Se confrontiamo la *posizione della Tuba mirum* (strofa 3-7) con le due parti grammaticalmente differenti della sequenza, risulta chiaro che questo brano fa parte anche della parte descrittiva (strofa 3-6), e mediante la strofa 7 anche della parte discorsiva. A questo punto possiamo porre la domanda: Quale è il significato del suono sparso nella *Tuba mirum*? Mediante la posizione centrale della *Tuba mirum*, il suono sparso (l'informazione fornita) di questo brano si riferisce sia alla *parte descrittiva*, espressa con il futuro («*quantus tremor est futurus*») che alla *parte discorsiva*, che presenta l'uomo miserabile davanti al suo giudice («*quid sum miser tunc dicturus*»). Questo brano della sequenza richiama l'attenzione di tutti noi al *futuro* dove ci aspetterà il giudice giusto. Nello stesso tempo, però, attraverso la parte discorsiva, in cui appare molto spesso l'«*ego*», io stesso, la *Tuba*

<sup>13</sup> Senza di analizzare le differenze grammaticali riguardo alla struttura del testo della sequenza N. GIHR trae conseguenze molto simili: «Der ruhige, ernste, feierliche Charakter und Gang des trochäischen Versbaues paßt vortrefflich zu dem gewaltigen Gegenstande, der hier behandelt und besungen wird. Während der erste kürzere Theil (Strophe 1-7) durch einfach-großartige plastische Schilderung des Weltendes und Weltgerichtes das Gemüth erschüttert und erschreckt, bringt der zweite längere Theil (Strophe 7-19) in bewegtester, ergreifender Sprache und Wiese die Gefühle zum Ausdruck, welche durch die Betrachtung des jüngsten Tages in der schuldigen aber reuevollen Seele geweckt werden - und die Gefühle geben sich zunächst kund in den herzinnigsten Bitten um die eigene Rettung (Strophe 7-17)». N. GIHR, *Die Sequenzen des römischen Meßbuches dogmatisch und ascetsich erklärt*, 424.

<sup>14</sup> Cf. L. EISENHOFER, *Handbuch der katholischen Liturgik*, 113-114.

<sup>15</sup> Cf. W.A. MOZART, *Requiem KV 626*, 17-46.

*mirum* segnala anche l'importanza del *presente*. Davanti al giudice non starà un qualsiasi uomo, ma io, quell'uomo che ora sta cantando la «*Tuba mirum*».<sup>16</sup>

Riguardo solo al testo del brano, la *Tuba mirum* (3-7 strofa) implica temi di grande interesse teologico: *tuba*, *morte*, *natura* (*mirante*), *creatura*, *giudice*, *libro scritto*, *patrono*, *giusto*, *giustizia*. Questa materia teologica potrebbe essere trattata ampiamente ma ciò costituirebbe un commento a sé, ci limitiamo pertanto a esaminare brevemente *l'immagine del giudice*, che anche nell'interpretazione di Mozart gioca un ruolo rilevante. Il giudice è presentato come un giudice che siede su un trono (Mt 19,28), un giudice che svela tutte le cose nascoste (Rm 2,19). Il giudice (di Dio si parlerà per la prima volta solo nella strofa 9 [«*Jesu pie*»]) viene assomigliato a un re.

Di conseguenza questo re deve essere giusto («*nil inultum rimanebit*»), sembra che giudichi con una giustizia soprannaturale, che gli uomini non possono mai possedere. Questo re non può essere altro che il «*Rex tremendae majestatis*» della strofa 8, e la sua maestà consta nella giustizia perfetta. Quest'idea è messa in evidenza anche da San Bonaventura: «*Deus tanquam justus judex juste remunerat. Nullum ergo bonum irremuneratum*» (S. Bonaventura, 1. dist. 40 a. q. 2).<sup>17</sup>

### *La Tuba mirum nella Liturgia e nella Bibbia*

Dopo aver visto la *Tuba mirum* nel suo contesto prossimo, nella sequenza, ora diamo uno sguardo al contesto più lato del nostro brano esaminato. Affrontiamo, quindi, la *Tuba mirum* nel suo contesto liturgico, ma per mantenere l'autenticità temporale del *Requiem* di Mozart, esaminiamo la *Tuba mirum* nella *Missa Tridentina*, durante quale fu cantato originariamente il brano. Troviamo la sequenza *Dies irae* nella Messa del 2 novembre (*In Commemoratione Omnium Fidelium Defunctorum*) e anche nella messa per i defunti (*In die obitus seu depositionis defuncti*).<sup>18</sup>

<sup>16</sup> Cf. L. EISENHOFER, *Handbuch der katholischen Liturgik*, 114.

<sup>17</sup> Cf. J.A. JUNGMANN, *Missarum sollemnia*, 561-562. Per il commento di tutto il brano della *Tuba mirum* cf. N. GIHR, *Die Sequenzen des römischen Meßbuches dogmatisch und ascetisch erklärt*, 486-493.

<sup>18</sup> Cf. *Missale Romanum ex decreto Sacrosancti Concilii Tridentini restitutum, S. Pii V. Pontificis Maximi jussu editum, Clementis VIII, et Urbani VIII auctoritate recognitum*, Mechliniae 1862.

La *Tuba mirum* si inserisce perfettamente in queste due Messe, perché nelle loro letture ci sono rimandi chiari alla *Tuba* (corno). Nella Messa del 2 novembre abbiamo la lettura di 1Cor 15,51-57 e al versetto 52 leggiamo: «*In momento, in ictu oculi, in novissima tuba: canet enim tuba, et mortui resurgent incorrupti: et nos immutabimur*». Nella Messa di suffragio per i defunti la lettura del giorno è dalla 1Ts 4,13-18. Qui, al versetto 15 troviamo di nuovo la *Tuba*: «*Quoniam ipse Dominus in jussu, et in voce archangeli, et in tuba Dei descendet de caelo: et mortui, qui in Christo sunt, resurgent primi*». Vediamo, quindi, che attraverso queste due Messe la *Tuba mirum* riceve un'interpretazione nuova ma nello stesso tempo autentica. Cantando la *Tuba mirum* durante la liturgia non si pensa solo al futuro come giudizio, ma anche come risurrezione. Il contesto più lato, la Messa/liturgia, fornisce un'interpretazione (un suono sparso) indispensabile, nella quale il giudice è giusto, perché lui è Gesù Cristo. L'uomo miserabile davanti al giudice non aspetta solo un proscioglimento (un atto giudiziale), ma la risurrezione (un atto esistenziale).<sup>19</sup>

Rimanendo sempre alla parola *Tuba*, possiamo costatare una ricorrenza frequente del termine nella *Sacra Scrittura*. La parola *Tuba* si trova 110 volte in tutta la Bibbia.<sup>20</sup>

Nell'AT si trova come corno (שֹׁפָר [šōpār]) e ha diverse variazioni nel significato. Nel *Pentateuco* significa un tipo di segno (Es 19,3), è un segno teofanico (Es 19,19), e anche un segno liturgico per l'assemblea (Lv 23,24). Nei *libri storici* si figura come un segno in una guerra (Gs 6,20; 2Sm 2,28; 1Mac 16,8), nella festa (2Re 11,14; 1Cr 13,8), con l'arca dell'alleanza (1Cr 16,6). Nei *libri profetici* è invece un segno previo di un avvenimento importante che accadrà: guerra (Am 2,2), presenza di Dio (Zac 9,14), segno della rovina futura (Ger 4,5). Nei libri poetici (Salmi) significa la presenza di Dio (Sal 46,6), festa (Sal 80,4; 97,6), lode di Dio (Sal 150,3).

Sulla base del contesto, in cui ricorre questo termine, si può costatare che nell'AT l'uso del corno (che in greco viene tradotto con la tromba) era molto ampio. Tuttavia, va notato che esso non ha mai una funzione quotidiana. Il corno

<sup>19</sup> Cf. L. EISENHOFER, *Handbuch der katholischen Liturgik*, 113-114.

<sup>20</sup> Non si dimentichi, che la parola «tromba» viene usata anche nei furori della letteratura cristiana, per esempio da Omero (VIII secolo a.C.), dal commediografo Aristofane (V secolo a.C.) e anche dal poeta Trifiodoro (V secolo d.C.). Cf. S.N. BRODEUR, *Il cuore di Paolo è il cuore di Cristo. Studio introduttivo esegetico-teologico delle Lettere paoline*, Roma 2010, 141-146.

è il segno di un *avvenimento straordinario*. Inoltre, va osservato che la funzione principale del corno (nella maggioranza delle ricorrenze) è quella militare e festiva, e piuttosto nei libri posteriori (Zac, Sal 150) viene collegata con la presenza divina.

Nel NT troviamo solo 11 ricorrenze. Il più delle volte troviamo questo termine nel contesto escatologico: Mt 24,31; 1Cor 15,52; 1Ts 4,16; Ap 8, 2.6.13; 9,11. Si figura anche come Teofania: Eb 12,19; Ap 1,10; 4,1; e infine si trova anche in un contesto militare: 1Cor 14,8. Come si vede la funzione della tromba nei libri dell'NT è più specifica. La tromba nel NT ha una forte connotazione escatologica. La tromba segnala la presenza divina e in alcuni casi (1Cor 15,52 e 1 Ts 4,16) anche la risurrezione dei morti. Si nota, inoltre, che nella maggioranza dei casi il suonare della tromba spetta agli angeli di Dio (cf. Mt 24,31; 1Ts 4,16; Ap 8).<sup>21</sup>

### **La *Tuba mirum* nella musica – KV 626 (*spargens sonum*)**

In questa ultima parte del lavoro analizziamo musicalmente il brano della *Tuba mirum* nel *Requiem* di Mozart (KV 626). Cerchiamo di cogliere gli stessi temi teologici, che abbiamo visto nelle prime due parti del lavoro, ora però attraverso un contesto musicale. Questo contesto è il più ampio, ma attraverso la composizione eminente di Mozart, riesce a far capire forse al meglio il significato del testo, riesce a far spargere veramente il suono della *Tuba mirum*.

Possiamo affermare senza dubbi, che la composizione di Mozart è una composizione ben ragionata ed espressiva. Tutti i brani che furono composti da lui, testimoniano, che Mozart voleva far uscire dal testo il significato più profondo, l'informazione più importante.<sup>22</sup> Naturalmente questo vale anche

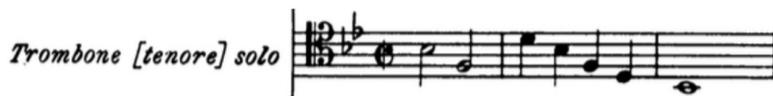
<sup>21</sup> Per la genesi biblica della parola vedi: *σάλπιγξ* – (radice: ksulp = fischiare; gr. *σαλπ*; accad. *šalāpu*, ara. *šlp*; ebr. *šlap* = emettere, espellere + accad. *Ikku* = intonazione, voce, suono) = tromba, suono di tromba. Cf. C. RUSCONI, *Vocabolario del greco del Nuovo Testamento*, Bologna 1996, 352. Per altre ricorrenze dalla letteratura cristiana cf. N. GIHR, *Die Sequenzen des römischen Meßbuches dogmatisch und ascetsich erklärt*, 423-500.

<sup>22</sup> «Mozart ist reine Inspiration – so berührt er mich jedenfalls. Jeder Ton ist richtig und könnte nicht anders sein. *Die Botschaft ist einfach da. Und darin ist nichts Banales, nichts bloß Spielerisches*» (il corsivo è nostro). P. P. PAPST BENEDIKT XVI., «Liturgie und Kirchenmusik. Mein Mozart», in KELLER, P. – KIRCHER, A., ed., *Zwischen Himmel und Erde. Mozarts geistliche Musik*, Salzburg 2006, 83; cf. D. HEARTZ, «Le lezioni di

per il suo *Requiem* e anche per la *Tuba mirum*<sup>23</sup>. Mozart usa tecniche quasi pittoresche, mediante le quali tutta la scena della *Tuba mirum* diventa un brano molto descrittivo e per poco non visivo.

Sappiamo bene che la storia del *Requiem* di Mozart non è una storia semplice. Quando morì, il 5 dicembre 1791, Mozart lasciò a sua moglie Constanze due bambini, molti debiti, la partitura del *Requiem* incompiuta (già in parte pagata) e una gran massa di autografi musicali. Constanze si curò anche che il *Requiem* venisse completato da Franz Süssmayr, allievo ed amico di Mozart, e poi consegnato al conte Walsegg, l'anonimo committente. Ora non entriamo nelle diverse questioni della storia, tralasciamo questa problematica indicando solo alcune opere<sup>24</sup> che trattano questa questione. A questo riguardo ci fidiamo dell'opera di Christoph Wolff, musicologo e grande studioso di Mozart, e, in seguito, usiamo la partitura *speciale* dal suo libro, in cui riporta solo le note musicali composte da Mozart (senza il completamento di Süssmayr).<sup>25</sup>

Vediamo come rileva Mozart con un *solo* di trombone il ruolo della *Tuba*, e nello stesso tempo, attraverso la musica descrive quello che il solista comincerà a cantare:



La voce sonante del trombone nella tonalità di Si bemolle maggiore di fatto non ha bisogno delle parole, perché il testo viene sonato in modo che si capisca chiaramente che la «*Tuba mirum [...] coget omnes ante thronum*».

---

composizione di Thomas Attwood con Mozart», in DURANTE, S., ed., *Mozart*, Bologna 1991, 260-269.

<sup>23</sup> Cf. U. LEISINGER, «Requiem (KV 626)», in KELLER, P. – KIRCHER, A., ed., *Zwischen Himmel und Erde. Mozarts geistliche Musik*, Salzburg 2006, 155-156.

<sup>24</sup> Cf. C. WOLFF, *Mozarts Requiem. Geschichte, Musik, Dokumente, Partitur des Fragments*, München – Kassel – New York 1991, 15-98; cf. D.N. LEESON, *Opus Ultimum. The Story of the Mozart Requiem*, 12-73; cf. E. HERTZMANN, «Il processo creativo di Mozart», in DURANTE, S., ed., *Mozart*, Bologna 1991, 27-30; cf. U. LEISINGER, «Requiem (KV 626)», 154-156; cf. H. GÄRTNER, *Constanze Mozart after the Requiem*, Portland 1991, 11-56.

<sup>25</sup> Vedi, quindi, la partitura *speciale* nel libro di C. WOLFF, *Mozarts Requiem*.

Dopo il solo del trombone il solista basso riprende il tema del trombone e allunga per 2 battute interne la sillaba *so(num)* in modo seguente:



Sembra, quindi, che Mozart abbia voluto dare una certa importanza a questo suono, il suono deve essere una notizia/informazione indispensabile. Questo viene confermato anche dalla voce del trombone, che attraverso il settimo poi il sesto grado dimostra che il suono (qui musicalmente) può essere sparso così:



Se facciamo la domanda: dove viene sparso questo suono? Da un lato ci risponde il testo con le seguenti parole: «*per sepulchra regionum, coget omnes ante thronum*». Il testo sparge, dunque, questo suono attraverso i sepolcri e raduna proprio tutti (*omnes*) davanti al trono del giudice.<sup>26</sup>

Ma anche la musica dà una risposta piuttosto simbolica, quando nel tema della *Tuba mirum* abbraccia l'intervallo della decima (della 3<sup>a</sup> composta).

<sup>26</sup> Prima di andare avanti con l'interpretazione della *Tuba mirum*, ci sembra opportuno indicare quello che Christoph Wolff scrive nella sua opera sul nostro brano: «Tuba mirum (Strophen 3-7): Die 1 Textzeile der 3. Strophe ("tuba mirum spargens sonum") nutzt Mozart zum bildhaften unbegleiteten Einsetzen der Solo-Posaune am Satzbeginn und zu ihrer obligaten Verwendung während der gesamten 3. Strophe. Das charakteristische Eingangsmotiv übernimmt Mozart jedoch auch noch für den vokalen Beginn der 4. Strophe in einer von B-Dur nach F-moll umgedeuteten Version, die der Textausdeutung des Erschauerns im Angesicht des Todes („mors stupebit...“) dient. Nicht weniger eindrucksvoll erscheint die mehrfach abgestufte Seufzerfigur der „suspiratio“ als Ausdruck des Verzagens (Schlußzeile der 7. Strophe: „Cum vix justus...“) – zunächst im Solo-Sopran einsetzend (T. 45), dann chorisch anfangs „sotto voce“ ohne Synkopierung (T. 51), schließlich dynamisch kontrastierend und in Synkopen (T. 57)». C. WOLFF, *Mozarts Requiem*, 110; cf. PAPAN BENEDIKT XVI., «Liturgie und Kirchenmusik. Mein Mozart», 83; cf. M.H. SCHMID, «Mozarts Kirchenmusik», in KELLER, P. – KIRCHER, A., ed., *Zwischen Himmel und Erde. Mozarts geistliche Musik*, Salzburg, 9-23.



Il numero 10 indica simbolicamente una perfezione, una totalità, ma anche il compimento, la realizzazione finale. Questo simbolo della perfezione e del compimento coincide molto con il giudizio

finale e in genere con la fine della vita e di tutto il mondo.

Dopo che all'inizio del brano il suono viene sparso, la *Tuba mirum* suona e accompagna in modo descrittivo, il solista canta usando intervalli abbastanza grandi e caratteristici, come se fossero passi umani, che vanno davanti al trono del giudice.



La quarta strofa della Sequenza «*Mors stupebit et natura*» parla da sé. Si capisce già dopo le prime parole che si tratta di stupore. Il testo ci dice anche perché: la creatura risorgerà. Questo è la causa per il stupore della morte e della natura. Mozart riesce a descrivere perfettamente questo stupore, quando alla battuta 18 cambia il ritmo del basso e il tenore attacca cambiando la tonalità dal Si bemolle maggiore al Fa minore.<sup>27</sup> Questo cambiamento musicale produce senz'altro stupore.



Lo stesso effetto ottiene Mozart alla fine della settima strofa (*Cum vix justus*). Attraverso il solo del soprano e la parte corale (prima senza e poi con sincope) fa parlare veramente un uomo miserabile. Sembra interessante anche il gioco con gli intervalli secondi minori e aumentati che produce una somiglianza tra la situazione dell'uomo miserabile e la sua supplica alla fonte della pietà (*salva me, fons pietatis*) nel brano *Rex tremendae majestatis*. La somiglianza può indicare che la supplica viene ascoltata dalla Fonte della pietà, che salva *gratuitamente*.



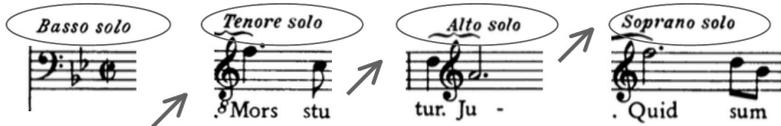
Qualcosa interessante e molto espressivo succede ancora all'inizio della strofa sesta (battuta 34) quando appare la figura del giudice. Lo sappiamo dal testo,

<sup>27</sup> Cf. C. WOLFF, *Mozarts Requiem*, 10.

che il giudice è un personaggio autoritario: è giusto, siede su un trono e conosce tutti i segreti. Appena quando il giudice giusto appare, Mozart dà la voce del basso ai violoncelli. Sembra essere un passaggio molto significativo, come se dicesse: «Ora basta la voce del giudice».



Abbiamo visto che il contesto più lato (il «*Sitz im Leben*») dà un'interpretazione cristiana alla *Tuba mirum*. Mediante la Liturgia e la Sacra Scrittura il giudice giusto diventa Gesù Cristo e il giudizio la risurrezione. Tutto questo pensiero porta con se una dinamica/mozione in alto. Mediante la composizione della *Tuba mirum*, Mozart usa anche una mozione (musicalmente) saliente: alla battuta terza comincia il basso, poi il tenore, dopo l'alto e infine il soprano.



Naturalmente questa composizione graduale potrebbe essere anche solo una struttura musicale quotidiana, ma conoscendo un po' la genialità di Mozart e la sua affezione alla musica liturgica<sup>28</sup>, a questo punto forse non è una scelta casuale la composizione musicale (tr)ascendente.

## Conclusioni

Il testo della *Tuba mirum* è un testo molto ricco. Abbiamo visto che nei diversi contesti (letterario, liturgico, musicologico) la *Tuba mirum* funge come una fonte, da cui possono essere ricavati diversi temi teologici molto profondi. Forse il tema più importante nel nostro brano esaminato è il rimando al giudizio finale, il giudizio che alla fine dei tempi tutti noi sperimenteremo, il giudizio che porterà

<sup>28</sup> «Mozarts liebste Unterhaltung war Musik; wenn ihm daher seine Gemahlin eine recht angenehme Überraschung an einem Familienfest machen wollte, so veranstaltete sie im Geheim die Aufführung einer neuen Kirchen-Composition von Michael oder Joseph Haydn». M.H. SCHMID, «Mozarts Kirchenmusik», 9; cf. E. HERTZMANN, «Il processo creativo di Mozart», 27-30.

con sé la risurrezione dell'umanità. Questo è il messaggio, cioè il *suono sparso* della *Tuba mirum*.

Questa composizione musicale di Mozart è *l'esempio di eccellenza* per dimostrare, che la musica è uno strumento perfetto di interpretazione dei testi liturgici. Mozart è riuscito di rilevare i punti più importanti e significativi in questo brano, forse a causa della sua fede (fragile)<sup>29</sup> o della sua genialità<sup>30</sup>...

Quello che importa: la *Tuba mirum* di Mozart ci porta al significato originale del testo: *all'incontro con Dio nella trascendenza*.

### Bibliografia

- BRODEUR, S.N., *Il cuore di Paolo è il cuore di Cristo: studio introduttivo esegetico-teologico delle Lettere paoline*, Roma 2010.
- DIÓSI, D., «Olivier Messiaen zenébeöntött Credo-ja. Az orgonaművész és zeneszerző mint teológus», *Studia Theologica Transsylvaniaensia* 12 (2009), 183-193.
- EISENHOFER, L., *Handbuch der katholischen Liturgik*, Fribourg 1932.
- FISCHER, B., «Eucharistie, Geschichte, Theologie, Pastoral», in H.B. MEYER – AL., ed., *Gottesdienst der Kirche. Handbuch der Liturgiewissenschaft*, IV, Regensburg 1987, 261-263.
- FISCHER, B. – HUCKE, H., «Sequenzen und Tropen», in H.B. MEYER – AL., ed., *Gottesdienst der Kirche. Handbuch der Liturgiewissenschaft*, III, Regensburg 1987, 199-203.
- GÄRTNER, H., *Constanze Mozart after the Requiem*, Portland 1991.
- GIHR, N., *Die Sequenzen des römischen Meßbuches dogmatisch und ascetsich erklärt*, Freiburg im Breisgau 1887.
- HEARTZ, D., «Le lezioni di composizione di Thomas Attwood con Mozart», in S. DURANTE, ed., *Mozart, Polifonie: musica e spettacolo nella storia*, Bologna 1991, 259-269.
- HEINZ, A., «Dies irae», in KASPER, W., ed., *LThK*, III, Freiburg 1995<sup>3</sup>, 219.
- HERTZMANN, E., «Il processo creativo di Mozart», in S. DURANTE, ed., *Mozart, Polifonie: musica e spettacolo nella storia*, Bologna 1991, 27-41.

<sup>29</sup> Cf. P.P. KASPAR, «Mozart und der Liebe Gott. Theophilus - Amadeus - Gottlieb», in KELLER, P. – KIRCHER, A., ed., *Zwischen Himmel und Erde. Mozarts geistliche Musik*, Salzburg 2006, 25-26.

<sup>30</sup> Cf. PAPA BENEDIKT XVI., «Liturgia und Kirchenmusik. Mein Mozart», 83.

- JUNGMANN, J.A., *Messe im Gottesvolk: ein nachkonziliarer Durchblick durch Missarum Solemnia*, Freiburg 1970.
- , *Missarum sollemnia: eine genetische Erklärung der römischen Messe*, Wien 1962<sup>5</sup>.
- KASPAR, P.P., «Mozart und der Liebe Gott. Theophilus – Amadeus – Gottlieb», in P. KELLER – A. KIRCHER, ed., *Zwischen Himmel und Erde. Mozarts geistliche Musik*, Salzburg, 24-27.
- LEESON, D.N., *Opus Ultimum. The Story of the Mozart Requiem*, New York 2004.
- LEISINGER, U., «Requiem (KV 626)», in P. KELLER – A. KIRCHER, ed., *Zwischen Himmel und Erde. Mozarts geistliche Musik*, Salzburg, 154-156.
- MARX, W., «‘Requiem sempiternam’? Death and the musical requiem in the twentieth century», *Morality* 17 (2012), 119-129.
- PAPST BENEDIKT XVI., «Liturgie und Kirchenmusik. Mein Mozart», in P. KELLER – A. KIRCHER, ed., *Zwischen Himmel und Erde. Mozarts geistliche Musik*, Salzburg, 83.
- PIQUÉ COLLADO, J., «L’attimo fuggente/sfuggente: l’universo sacramentale della musica dalla forma estetica all’evento empatico», in P. SEQUERI, ed., *Il corpo del «logos»: pensiero estetico e teologia cristiana*, Milano 2009, 179-195.
- , *Teología y música: una contribución dialéctico-trascendental sobre la sacramentalidad de la percepción estética del Misterio (Agustín, Balthasar, Sequeri, Victoria, Schönberg, Messiaen)*, Roma 2006.
- PRASSL, F.K., «Sequenz», in W. KASPER, ed., *LThK*, IX, Freiburg 2000<sup>3</sup>, 476-477.
- RUSHTON, J., *Mozart*, Oxford 2006.
- SCHMID, M.H., «Mozarts Kirchenmusik», in P. KELLER – A. KIRCHER, ed., *Zwischen Himmel und Erde. Mozarts geistliche Musik*, Salzburg, 9-23.
- WOLFF, C., *Mozarts Requiem: Geschichte, Musik, Dokumente, Partitur des Fragments*, München – Kassel – New York 1991.