

Mozart Requiem kv 626

L'opera composta da Mozart nel 1791 rappresenta con grande maestria il confronto dell'uomo con la sua più grande paura: la *Morte corporale*. Vengono così a fondere insieme, in un canto soave che si eleva al cielo, l'immagine della morte con l'immagine della potenza salvifica e magnanima di Dio.

Secondo la tradizione, la stesura di questa messa venne richiesta a Mozart da un committente misterioso, con la sola clausola di essere terminata in pochissimo tempo. Purtroppo però questo desiderio non sarà mai esaudito a causa della sopraggiunta e inaspettata morte dello stesso autore. Saranno infatti alcuni dei suoi allievi più intimi, fra i quali spicca la figura di Franz Xaver Süssmayr, a concludere la composizione. Il *Requiem*, scritto in un momento particolare per il compositore salisburghese ormai stremato dalle fatiche e dalla tanto desiderata e sofferta notorietà, nello stesso periodo scriverà il Singspiel: *Il Flauto Magico*; diventa espressione del pensiero insito in ogni creatura ovvero lo scontro tra Dio e l'uomo. È quindi nello stesso tempo un canto riflessivo sulla propria condizione di peccatori nonché di preghiera e di speranza. Seguendo la struttura della messa funebre, l'idea della morte viene subito presentata nell'*Introitus*, attraverso un andamento sincopato che infonde un senso di inquietudine e di angoscia. In questo modo il discorso melodico viene fuori ansimante, come un susseguirsi di sospiri e singhiozzi musicali resi tali dall'elemento costante all'interno di tutta l'opera ovvero i corni di bassetto rappresentanti le voci del giudizio universale. Dopo queste prime battute, che hanno già proiettato l'animo umano in un clima di coinvolgimento emotivo, la musica incalza ed entra il coro: per prime le voci maschili e poi quelle femminili che arpeggiano sulla frase che per molti è motivo di sconforto e terrore: "*Requiem aeternam dona eis, Domine*".

Il tema di morte semplice ma ricchissimo, espresso e quasi rubato tra una voce e l'altra viene subito scacciato da Mozart introducendo l'idea di speranza e di riposo eterno aspettato e infinito: "*Et lux perpetua luceat eis*". Il "*luceat eis*" rappresenta quindi, rivolto al Signore, un grido di pietà sussurrato e malinconico. Si apre così il *Kyrie*: è il coro a dominare, elevando al cielo la preghiera di ognuno. Scritto con la forma musicale della fuga, pur creando un clima di totale abbandono a Dio, allo stesso tempo fa emergere nell'animo umano lo stato di inquietudine per il giudizio divino che incombe espresso subito dopo nel *Dies Irae*. L'atmosfera quasi rassicurante del *Kyrie*, quindi, viene subito travolta dal *Dies Irae*, rapido e apocalittico che non può che recare trepidazione e paura all'ascoltatore; ha, in sé, sferzate di violenza ed ira raffiguranti frammenti intensi di angoscia. Il tutto reso con i violini che aggrediscono l'ultimo accordo, soli, senza timpani o ottoni che possano aiutarli. In queste righe musicali si capisce come l'animo di Mozart fosse colpito e turbato dalla paura del giudizio divino con il quale non riesce a trovare un dialogo che riesca a soddisfarlo.

La sequenza del *Dies Irae* è a sua volta divisa in sei parti. *Tuba mirum*. Il brano, composto da una sola linea melodica, inizia con il trombone, chiaro riferimento alla tuba, che lascia spazio, mantenendo la nota tenuta, al basso che ripete la melodia esposta dallo strumento. Ad esso pian piano si uniscono le altre voci più dolci, femminili, con un transito in quella del tenore. Il brano si conclude con la frase del soprano "*cum vix justus sit securus*" ripetuta dalle altre tre voci con note staccate. Un breve momento di apparente tranquillità subito tormentato con il *Rex tremendae* cantato da tutto il coro. Dopo una breve introduzione di note puntate dell'orchestra, che danno l'idea di atmosfera solenne, entra il coro con accordo all'unisono cantando per tre volte *Rex*. L'intera frase "*Rex tremendae maiestatis*" viene cantata prima in stile omofonico accompagnato da trombe e timpani; per essere poi ripetuta in stile polifonico, per tornare all'omofonia sulle parole "*qui salvandos salvos gratis*". Di seguito fanno il loro ingresso, con molta dolcezza, le voci femminili seguite da quelle maschili, quasi rincorrendosi sulle parole "*Salva me*", per concludere il brano nuovamente in modo omofonico sulle parole "*salva me fons pietatis*".

Il coro, per un momento, lascia spazio alle quattro voci soliste con il *Recordare*, strutturato in modo tale che si formi un dialogo tra le voci e l'orchestra. Dopo un'introduzione di scale discendenti suonate dai corni di bassetto, le quattro voci soliste si rincorrono a canone, creano interessanti dissonanze entrando, ogni volta un tono sopra, una dopo l'altra sulla lunga nota tenuta della voce che precede. Segue quindi un breve momento orchestrale e di nuovo la ripresa a canone delle voci alternate a frasi omofone e dialogiche tra loro. Di nuovo un breve interludio orchestrale, seguito dal dialogo tra le voci prima del soprano e del tenore sulle parole "*Juste judex*" e poi del basso e del contralto. Nuovamente viene riproposto un interludio orchestrale, mantenendo per un poco l'omofonia incontrastata, mentre gli archi eseguono un accompagnamento in controtempo. Sulle parole "*qui Mariam*

absolvisti” riprende il dialogo tra le voci, portando ad una ripresa simile al canone iniziale con testo diverso “*preces meae non sunt dignae ...*”. Il brano si conclude in maniera drammatica da parte dell’accompagnamento orchestrale con le voci alternate tra dialogo e omofonia, con un piccolo momento di serenità sulle parole “*statuens in parte dextera*”. Questa apparente tranquillità però dura pochissimo poiché prepotentemente si fa largo il tragico brano successivo.

Entra così prepotente il *Confutatis* imponendo un’atmosfera violenta e terrificante. Esso è caratterizzato da una forte contrapposizione tra passi drammatici: “*confutatis maledictis*” delle voci maschili e passi elegiaci: “*Voca me*” delle voci femminili, accompagnate da violini in piano o pianissimo. I soprani e i contralti creano un bellissimo contrasto con le note lunghe che subito si risolvono in consonanze. Il brano va a concludersi in pianissimo sulla frase “*oro supplex*” con lunghe e statiche note del coro, cui risponde un accompagnamento di accordi in semicrome dell’orchestra usate per riaffermare l’armonia e il ritmo. In questo clima di forte e armonioso contrasto, si fa largo il brano più noto del Requiem: il *Lacrymosa*, strutturato in modo tale da creare un contrasto tra la scansione in quattro di una parte dell’orchestra e del coro e la scansione in terzine del resto del coro e dell’orchestra. Risulta così affermarsi un tempo tipo “barcarola” di 12 ottavi. Nell’orchestra predominano nuovamente i corni di bassetto, con un fraseggio alternato tra un legato e uno staccato di alcune frasi. Mozart utilizza brevi frasi di crome ascendenti e discendenti, assegnate ai violini contornate da una scrittura corale di ampio respiro: si crea in questo modo un effetto di piano a stento trattenuto, di preghiera umile e devota con un *Amen* conclusivo in forte che esprime tutto il fervore religioso dell’autore.

Terminata la sequenza del *Dies Irae* è la volta del brano offertoriale che porta l’animo umano in un clima momentaneo di calma. Il *Domine Jesu* si può dividere in quattro parti: la prima è caratterizzata dall’alternanza di frasi forti con frasi piano. La seconda è una piccola fuga sulle parole “*ne absorbeat eas tartarus*”, costruita su di un tema che si basa su grandi salti di settima, terminando con un precipitoso “*ne cadat*” discendente di tutte e quattro le voci. Il coro è ora caduto in basso, “*in obscurum*”, oscurità profonda resa musicalmente e fonicamente dalle basse e cupe “u” dei bassi. La terza parte è affidata ai quattro solisti che cantano quasi a canone in stile imitativo. La quarta è una fuga cantata dal coro sulle parole “*quam olim Abrahae promisisti*”. Caratterizzata dall’uso delle sincopi delle singole voci del coro che non attaccano mai all’inizio esatto della battuta ma un ottavo dopo dando così al pezzo un carattere concitato che si conclude con una cadenza plagale. Il *Domine Jesu* è seguito da *Hostias* un brano molto dolce e rasserenante, di piena fiducia. In tempo larghetto nella prima parte prevale il piano seguito da un interludio orchestrale intercalano dall’alternarsi di agogiche tra forte e piano. Vi è poi la conclusione con la ripresa di “*quam olim Abrahae*” espressa nel brano precedente.

Il *Sanctus* ha una forte caratteristica di solenne declamazione retorica. Scritto su tempo di adagio ha come accompagnamento i corni di bassetto, i fagotti, le trombe e i timpani su accordi di semicrome che ne sottolineano la fastosità del brano. Quest’idea di grandezza è seguita dall’*Hosanna* scritta come una breve fuga.

Il *Benedictus* composto per le sole voci soliste vede l’alternanza di passi polifonici a passi omofonici. L’orchestra quando le voci tacciono sembra preannunciare un episodio solenne al contrario dell’esposizione delle voci che invece sono molto calme. Ogni qual volta c’è quest’alternanza, le voci variano la melodia precedente senza alterarne il carattere, seguendo una struttura a canone, facendosi eco a vicenda, terminando in polifonia. L’ultimo intervento orchestrale sembra preannunciare un nuovo intervento dei soli questa volta sostituiti dal coro che espone in tonalità diversa la fughetta dell’*Hosanna* esposta in precedenza. Siamo giunti alla conclusione della messa funebre: l’*Agnus Dei* diviso anch’esso in quattro parti. La prima scritta in tempo larghetto ovvero quello di una preghiera fiduciosa se pur in tono non molto sereno anzi tendente al tragico. Dopo un inizio omofonico i bassi cantano in pianissimo e le voci si uniscono sulle parole “*dona eis requiem*”. La frase iniziale è ripresa in altra tonalità dai soprani per poi concludersi con i bassi che espongono di nuovo “*dona eis requiem*”, portando il brano a concludersi con una serie di accordi sulla parola “*sempiterna*” cantata da tutto il coro.

La seconda parte dell’*Agnus Dei* è scritta in tempo di adagio torna sul tema iniziale dell’introito. È il soprano a dominare, intonando la stessa melodia sulle parole “*lux aeterna*”.

Stessa cosa fa il coro nella terza parte ovvero ripetere il tema iniziale con delle piccole variazioni fino a concludersi con la stessa struttura fugata introduttiva sulle parole “*cum sanctis tuis*”, quarta parte, terminante sull’accordo vuoto di *re* come a voler proseguire dando l’idea di continuità e non di fine.

Mariagrazia Molinari, soprano e musicologa