

---

# Texto literario y musical del Requiem de Mozart (y de otros)

Manuel Antonio Quirós-Rodríguez\*

---

---

## Resumen

Este artículo, dividido en **cuatro partes**, está centrado en la **Misa de Requiem**, catálogo no. 626, composición póstuma escrita por el genio de Salzburgo, Austria, **W. A. Mozart** [1756-1791]. Considera, principalmente, aspectos filológicos: comentario y traducción de los textos, en latín, sobre todo, de la secuencia *Dies irae*, y las circunstancias históricas de su creación al final de los días del compositor, quien había externado algunas ideas sobre la muerte. El "y de otros" del título significa que cuatro compositores agregaron las partes inconclusas del *Requiem*, debido a la temprana muerte de Mozart con apenas 35/36 años.

**Palabras claves:** MOZART - MISA - REQUIEM - LATÍN

---

\* Universidades: Costa Rica, Roma, Heidelberg, Lisboa: filología clásica, filología románica; musicología. Título académico: Doctorado en filología románica (Roma). Especialidad: latín y lenguas romances (Heidelberg). Docencia y Régimen académico: 35 años, UCR. Profesor invitado: Universidad Augsburg, Alemania; Universidad de Bergen, Noruega. Publicaciones: siete libros y 45 artículos. Conferencias: diversas en varias instituciones y en dos otros países. Temas: humanismo, renacimiento, el latín (sus subcódigos), lenguas romances; música y literatura sacras por genios de la música. Distinciones de reconocimiento: varios por parte de profesores y alumnos de la UCR: Catedrático y Profesor Emérito. Maestro y Jurado para filología (UACA).

---

## Abstract

*This paper focuses on some philological aspects about the Requiem-Mass KV 626 by W. A. Mozart [1756-1791]. It mainly refers to latin texts, specially the sequence Dies irae, which are commented and translated into Spanish Language, and the historic circumstances of the literary composition. Given the composer's dead, just at the moment of composing the Requiem, other composers added the lacking parts. The Prologue of this paper deals with some ideas on the death according to the composer.*

**Keywords:** MOZART - MASS - REQUIEM - LATIN LANGUAGE

*Ich bin ein Musikus*  
("Yo soy músico". W. A. Mozart)

Recibido: el 18 de febrero del 2014

Aceptado: el 24 de marzo de 2014

## Primera parte

### ***Omnes morituri sumus. Todos hemos de morir...***

Wolfgang Amadeo Mozart compone una excelsa *Missa de Requiem*, no para hacer llorar a la gente, sino para darle una cariñosa despedida a alguien que haya dejado este planeta.

Antes de centrarme en su excelsa obra póstuma, la cual, necesariamente, enfoca la muerte, expongo algunas ideas de esta exteriorizadas por el "Genio" de Salzburgo.

Escribir o hablar sobre la muerte es un tabú y la gente, consciente o inconscientemente, deja escapar el tema o emplea palabras, sintagmas, frases y oraciones gramaticales, no tan directas, mediante metáforas, o si no, usa expresiones burlonas. ¡Cómo se engaña el ser humano!

La idea de la muerte, desde Homero en adelante, ha engendrado el tópico clásico de la *Consolatio*, especie de discurso demostrativo para hacer ver, según manifiesta Horacio en *Amores*, III, IX, 21 ss, de cómo hasta los más grandes de la Antigüedad tuvieron que morir como Marco Aurelio, el filósofo-emperador, o el emperador-filósofo, quien dijo de Hipócrates, que tantas enfermedades había sanado, pero cayó enfermo y un día tuvo que presentarse ante la muerte, o esta se le presentó.

### La idea de la “muerte” en Mozart

Llama la atención la actitud de un genio ante la *amica omnium*, la amiga (¿enemiga?) de todos los mortales, pues él tiene desarrolladas las facultades psíquicas de una manera *quasi infinita*, pues es detentor de un sexto sentido y hasta más. Por eso, cabe manifestar, mediante las mismas palabras mozartianas, ideas sobre esta patrona, la cual siempre llega de último. (*Omnes feriunt, ultima necat*. Todas las campanadas del reloj hieren, pero la última mata; en una inscripción escrita en un reloj de un templo). La muerte a todos y todo manda y domina; a nadie, nadie perdona.

También, en Mozart, la idea de la muerte es considerada positivamente como una **consolación**, la cual se nota cuando recibe las noticia de la muerte de su amado, padre, y, entonces recurre a tal tópico demostrativo, en carta escrita en Viena, el 4 de abril de 1787. Tal idea sobre la muerte es un intertexto tomado por el compositor del libro *Phaedon o acerca de la inmortalidad del alma* (1767) (Valentín: 108), escrito por Moisés Mendelssohn [1729-1786], padre del compositor, Félix Mendelssohn Bartholdy [1809-1847].

Tal texto sobre la muerte le llamó poderosamente la atención a Karl Böhm, director de la Filarmónica de Viena y de otras orquestas, y a ella se hace referencia en un DVD con tres sinfonías de Mozart (1969, 1970).

Pero antes, Wolfgang había escrito a su mismo padre:

Mon très chere père:

Me es muy desagradable que mi carta no haya llegado a sus manos por la estupidez de [...]

[...] En este mismo momento he recibido unas noticias que me preocupan mucho, más aún porque supuse por tu última carta que, gracias a Dios, estabas muy bien. Pero ahora oigo que estás muy enfermo. Apenas he de decirte cuánto deseo recibir confortantes noticias tuyas. Y aún las espero; aunque ahora se me ha convertido en un hábito estar preparado en todos los asuntos de la vida para lo peor. Como la muerte, cuando la observamos de cerca, es la verdadera meta de nuestra existencia; he llegado a desarrollar en estos últimos años una relación tan próxima a esta buena y verdadera amiga de la humanidad, que su imagen ya no sólo no me resulta aterradora, ¡sino que, de hecho, es para mí de sosiego y consoladora! Y gracias a Dios por concederme tan amablemente esta oportunidad (sabes lo que quiero decir) de aprender que la muerte es la llave que abre la puerta a la verdadera felicidad. Nunca me acuesto por la noche sin reflexionar que -tan joven como soy- puede que no viva para ver otro día. Pero ninguno de mis conocidos puede decir que como compañero soy taciturno o malhumorado. Por esta bendición le doy las gracias a mi Creador y deseo con todo mi corazón que cada uno de mis prójimos pudiese disfrutarla [...]

tu obediente hijo

¡Sirvan sus palabras de esperanza y alegría ante lo inevitable!

### **La misa dentro de la música sacra**

*Ars musica sacra* ea est quae destinata Deo sanctisque rebus. Música sacra es la destinada a honrar a Dios y las cosas santas, o mejor, para fines santos (adjetivo que se deriva del latín *sanctus*, -a, um, del verbo *sancio*, -ire, *sanctum*, convertir en inviolable mediante un acto religioso, consagrar, sancionar, ratificar, corroborar).

En el origen de la historia de la música occidental, la música sacra, principalmente, la misa y sus textos latinos han desempeñado un papel de primer orden; por eso, muchos de los

excelso compositores han compuesto excelsas misas. Entre ellos, sobresale W. A. Mozart, quien escribió la mayoría de sus *misae breves* para el servicio litúrgico de la catedral de la pequeña y bella ciudad en donde había visto la luz del sol en la *Getreidegasse Nr. 9* de Salzburgo, como hijo de Leopoldo Mozart y Ana María Pertl.

La música sacra del Occidente se basa sobre textos literarios en latín cristiano, uno de los subcódigos del latín global, para el uso litúrgico y ritual de la Iglesia romana (la Iglesia luterana recurre al alemán y la anglicana, al inglés). Tales instituciones emplean textos inspirados en el cristianismo, pero, como este se basa sobre el judaísmo, también a textos bíblicos.

A partir del Canto Gregoriano de Roma, en el transcurso de la historia, para ser cantado, monofónicamente, durante el servicio religioso, se ha compuesto una inmensa cantidad de música sacra de la cual se originan las primeras composiciones polifónicas, no en Roma sino en París, en la catedral medieval de Notre Dame. Son *Viderunt omnes*, uno de Leoninus y otro de Perotinus.

La música litúrgica gregoriana es *un cantus firmus*, el cual es inconcebible sin el latín, pues si el idioma de Roma no se hubiera expandido por las regiones norteñas de Europa, principalmente, merced a la predicación del Evangelio y no hubiese sido retomado luego por el Renacimiento Carolingio, no se habría constituido en la lengua clave, clave para la abundante composición de obras sacras con textos en latín, idioma tan importante en la cultura occidental, el cual, en música, ha desempeñado un papel de primer orden debido a la escritura de tratados teóricos, la teoría musical inicial, la notación, iniciada a partir de los siglos VIII, IX y una inmensa cantidad de textos, principalmente, los de la misa, oficio propio de la liturgia católica de Roma, en donde se originó y desarrolló, parcialmente durante la Edad Media, entre los siglos III y IX. Muchos de los textos literarios fueron creados por clérigos anónimos en un latín *classicheggiante* pero con una semántica bíblicocristiana.

## Segunda parte

### La Misa de requiem

Una misa de *requiem* es una creación literario-musical, *missa pro defunctis*, en alemán, *Seelenmesse*, misa de ánimas. Así como se dice *Missa Trinitatis*, debería decirse *Missa Requietis*. Se usa *requiem*, un sustantivo en caso acusativo como complemento directo del sustantivo, *requies*, *-etis*. El *Introitus* con que se inicia es: ***Requiem aeternam dona eis Domine, et lux perpetua luceat eis...***

*Missa est* es la segunda oración gramatical, yuxtapuesta a *requiem*. No significa “Idos; se acabó la misa”, sino, idos, ya **fue enviada** la Eucaristía a los enfermos como último acto litúrgico. Es la forma del perfecto de indicativo, tercera persona, en femenino singular, voz pasiva del verbo *mittere*, enviar.

Si Mozart ha seguido la tradición romana y la del latín, se debe a que Austria, en su época, todavía parte de Alemania (Baviera, perteneciente al Sacro Imperio Romano Germánico) había sido parcialmente romanizada, latinizada y cristianizada durante el Renacimiento carolingio y era llevado por su padre, Leopoldo a los servicios en una catedral que deseaba competir, en solemnidad y magnificencia, con las basílicas de San Pedro, en Roma, y de San Marcos, en Venecia; principalmente en esta, la música desempeñaba un papel de primer orden con los dos Gabrieli, Andrea y Giovanni.

La mejor música de misas del joven Wolfgang, según mi entender, son la *Waisenhausmesse*, Misa del Orfanato, compuesta en Viena cuando tenía solo 12 años; la *Dominicusmesse* para la primera misa de Dominicus Hagenauer, como abad del monasterio de San Pedro, sito entre la casa del compositor y la catedral de Salzburgo, la *Krönungsmesse*, Misa de Coronación (se discute el motivo), la *Magna Missa*, *Grosse Messe* (Gran Misa), un voto del compositor si lograba contraer matrimonio con su esposa, Constanze Weber, y la *Missa de Requiem*, ambas compuestas en Viena, la segunda en 1791, donde residía el compositor desde hacía diez años.

## El Requiem de Mozart (y de otros)

Quizás, ninguna otra composición musical haya sido objeto de tantas afirmaciones dudosas, debido, entre otras, a las circunstancias del momento de su composición: cuando la parca le cortaba al moribundo joven, mediante su sucia y herrumbrada tijera, el delgado hilo de la vida justo cuando el joven compositor se encontraba componiendo el *lacrimosa* de la secuencia *Dies irae*, por lo cual fue necesario realizar algunas elaboraciones-relaboraciones tanto musicológicas como filológicas. Por eso, ¡oh desilusión!: el *Requiem* de Mozart no es todo de Mozart! La obra constituye, más bien una **reconstrucción parcial**; un híbrido, pasado por varias manos, las de: *Eybler, Freystädler, Stadler y Süßmayr*; principalmente, las de este. Los “segundones” hicieron bien su trabajo, a pesar de ciertos errores. En todo caso, si uno conoce el estilo de la música de Mozart, a través de toda la obra se siente la mano del principal compositor.

A los musicólogos les ha sido difícil averiguar, como en el caso de la *Grosse Messe*, lo original del compositor, máxime que ambas composiciones sacras habían quedado *incompiute*, inconclusas. Pero parece que, desde 1964, todo ha quedado dilucidado.

Siguiendo el libro 1791. *El último año de Mozart (173, 174)*, su autor, H. C. Robbins Landon, devela lo propio de Mozart:

En el autógrafo del Requiem, que se conserva en la Biblioteca Nacional de Austria, Viena, aparecen dos tipos de Papel claramente distintos (con sus filigranas correspondientes):

TIPO I. Introito (“Requiem aeternam”).

“Kyrie” hasta el compás 45.

Secuencia: “Dies irae” hasta el compás 20 del “Recordare”.

TIPO II. Resto del “Kyrie” (compases 46 y ss., hoja 9).

Resto de la secuencia (“Recordare”, compases 11 y ss., “Confutatis”).

Fragmento del “Lachrymosa” (8 compases).

Ofertorio: “Hostiae”, al final del cual están las últimas palabras que escribió Mozart: “Quam olim da capo” (es decir, repítase la música del “Quam olim Abrahae” del movimiento anterior), que fueron arrancadas del autógrafo por un ladrón en 1958).

(En la presente exposición, no tiene ningún sentido exponer lo auténtico de Mozart en la escritura de su *Requiem* y lo que es producto de la pluma de los otros cuatro compositores, quienes estaban desprovistos de la genial talla de Mozart).

Erik Smith redactó la respectiva información adjunta al disco compacto de la Philips con el *Requiem* y el *Kyrie de Munich*, interpretados por el Coro Monteverdi y la Orquesta Barroca Inglesa, bajo la dirección de John Eliot Gardiner, toda una garantía de excelencia musical.

No existe, pues, motivo alguno para estar convencido de que todo haya sido compuesto por Mozart. ¿Culpables?: ¡Las crueles enfermedades, el cansancio, las preocupaciones, el exceso de trabajo, por esa época, del compositor y, en última instancia, la imponderable muerte la cual no perdona a nadie, ni siquiera a los genios!...

### **Génesis del *Requiem* mozartiano**

La génesis del *Requiem* mozartiano no se sabe, si real o legendaria, es de que el conde *Walsegg zu Stuppach* [1763-1827] enviara, en julio de 1791, a su sirviente, Leutgeb, o si no a Sortschau, recadero de un abogado, a presentarse, enmascarado y vestido de gris, ante el compositor más de la otra orilla que de esta, con el encargo de una misa de difuntos para recuerdo de su exesposa, Ana, quien había fallecido en febrero de ese 1791, para, robándose el mandado, hacerlo ejecutar, cada año, como si hubiese sido compuesto por el mencionado conde. A tal fin, el conde le expide al compositor un anticipo de treinta ducados, de los sesenta cobrados. Tal doloroso presentimiento, quizás una leyenda fabricada por Niemetschek, contribuye, en mucho, a acelerarle la muerte al atemorizado compositor.

El indigno de Walsegg se había salido con las suyas, aunque por breve tiempo, pues solo logró dirigir la obra en el convento de Neukloster, Neustadt, cerca de Viena, el 14 de diciembre de 1793 (Erich Valentin, *op. cit.*, 179). Ya de por sí, Mozart tenía no sólo

el presentimiento sino, además, la convicción de que había sido envenenado con “acqua tofana” (nombre de un antiguo veneno a partir de *Giulia Tofana*, siciliana del siglo XVII, según G. Devoto y G. C. Oli, en *Dizionario della lingua italiana*).

La sospecha intervención de Antonio Salieri es solo una mera suposición creencia; el italiano de Leñano, Lombardía, solo se le había interpuesto al Genio en su camino, y, pudiéndolo ayudar, no lo ayudó.

A Lorenzo da Ponte (el libretista italiano de tres de las más importantes óperas de W. A. Mozart), el 7 de Septiembre de 1791, le dirige esta misiva hacia Viena

...Estoy al borde de mis fuerzas, y no puedo apartar de mis ojos la imagen de aquel desconocido. Constantemente me viene a ver para pedirme, impaciente, que le entregue el trabajo. Yo sigo, porque componer me cansa menos que reposar, y porque ya no tengo nada que temer. Noto que esto se acaba, que me muero antes de haber podido disfrutar de mi talento. No se puede cambiar el propio destino, ni nadie puede decidir la medida de sus días. Me tengo que resignar a lo que quiera la Providencia. Ahora ya sólo me queda acabar: este es mi canto fúnebre (*el Requiem*) y no debo dejarlo imperfecto...

Escribe Niemetschek que el mismo día de su muerte, Mozart había ordenado que le llevaran la partitura de su *Requiem* a la cama y que exclama: -¿No predije que yo estaba escribiendo este *Requiem* para mí mismo?

### Posibles fuentes del Requiem

El texto y la música del *Requiem* de Mozart tienen su origen en la tradición católico-romana: una posible iniciación musical le fue suministrada al compositor por el *Requiem* [1771] de Michael Haydn, hermano de Joseph, para las exequias del arzobispo Schrattenbach, predecesor de Colloredo en la sede principesco-

arzobispal-metropolitana de Salzburgo; hay influencias de otros compositores austríacos como Gassmann y Fux y, en el *Introitus*, G. Fr. Händel está presente, como se expone.

### [1791]: se acerca el fin...

Hasta finales del siglo XIX, fueron descubiertas las causas bacterianas y virales de las infecciones; la invención de la penicilina es más reciente, de modo que cualquier simple infección podía dar con el sujeto-objeto en el dormitorio común de todos los mortales; para peores, Mozart, desde niño, nunca había gozado de óptima salud. ¡Todo lo contrario!

Una vez más, la ironía del cruel destino, el cual se ceba, solaza y juega de mala manera con el humilde y pobre Wolfgang; incluso, se desconoce dónde exactamente repose. En 1798, en el *Allgemeine Musikalische Zeitung* del 19 de diciembre de 1791. Un informe publicado por Rochlitz, manifiesta que Mozart, regresando de Praga, se encontraba agotado.

Finalmente, dos meses después, pobre, enfermo, temeroso, deprimido, ansioso y acabado y postrado en cama, tiene un breve ensayo de algunos compases de su *Requiem*; le da las últimas instrucciones a su alumno Süßmayr y descansa de una vida tan corta, tan repleta de penalidades pero tan óptima y tan fructuosamente llevada, producto, esencialmente, de su genio-talento, buena voluntad, deseos de aprender de otros (por eso, unos diez años viajando) y disposición para el trabajo.

### El texto, en latín, y música del *Requiem* de Mozart

El texto, en latín, de la misa de *requiem* no siempre ha sido el mismo; por ejemplo, el empleado por Mozart no corresponde, en su totalidad, al oficial del *Missale Romanum*: el KV 626 está conformado por las siguientes partes del *ordinarium* y del *proprium* cantadas por solistas y coro en unión con orquesta:

Introitus: *Requiem*; *Kyrie*; Sequentia: *Dies irae*; *Offertorium*: *Domine Jesu*; *Sanctus*, *Benedictus*, *Agnus Dei*, *Communio*. (En las misas de *requiem*, no se cantan el *Gloria* ni el *Credo*). El latín del texto, por lo demás correcto, fue elaborado a partir de la tradición bíblica aunada a la romana medieval, como casi todo lo católico.

La música mozartiana está constituida por catorce movimientos y, en general, no es tan dramática ni trágica, como se esperaría; en ciertas partes, más bien, es alegre, al igual que casi toda la música de Mozart. Se debe a su modo de ser y a su actitud de aceptación cristiano-masónica; y para una persona como él, quien había sufrido tanto y tanto, fue más bien, el descanso.

### Introitus

Breve introducción orquestal, donde destaca el fagot; luego toda la orquesta y después, el coro en forma sentida inicia la palabra seguida por soprano: *et lux perpetua...* único texto completo musicalizado por Mozart, incluso, la orquestación. Consta de dos textitos bíblicos: *Esdras* y *Ps.*, que, retóricamente, expresan peticiones y deseos:

<i>Requiem aeternam dona eis, Domine,</i>	Dales el descanso eterno, oh Señor,
<i>et lux perpetua luceat eis.</i>	y la luz perpetua les sea resplandor.
<i>Te decet hymnus, Deus, in Sion,</i>	Que a ti, o Dios, se eleve un canto en Sion,
<i>et tibi reddetur votum in Jerusalem.</i>	y a ti un sacrificio en Jerusalén se dé.
<i>Exaudi orationem meam, coro</i>	Escucha mi oración,
<i>ad te omnis caro veniet.</i>	y a ti toda persona viviente llegará.
<i>Requiem aeternam dona eis, Domine,</i>	Dales el descanso eterno, oh Señor,
<i>Et lux perpetua luceat eis.</i>	y la luz perpetua les sea resplandor.

En este inicio, *introitus*, ingreso, el compositor recurre a instrumentos de viento para obtener, paso por paso, un recogimiento lento, sereno pero sonoro, todo lo cual no deja de reconfortar. Comienza con un grave sonido del fagot, seguido por un encantador y adolorido clarinete; los violines, como sollozando, pareciera que presienten el próximo vuelo celestial de un ángel terrestre ¡Todo, siguiendo el texto, austeridad, principalmente, cuando se recalca el *...et lux perpetua luceat eis*, luego del verso introductorio: *Requiem aeternam dona eis, Domine*. Una oración a Jehová para que les dé el eterno descanso a los difuntos. Finaliza con golpes de trompeta y timbales y el coro que se va apagando poco a poco

Alguien manifestó la idea de que este *introitus* mozartiano, a modo de intertexto, deriva aspectos del primer coro, a partir de las *Lamentationes* del profeta Jeremías (*Israel en Egipto*), compuesto por G. Fr. Händel como música fúnebre por la muerte de la Reina Carolina, esposa de Jorge II. El intertexto, en inglés, es tomado de la *Vulgata*, aunque no en forma literal:

### Latín

1, 4: *Viae Sion lugent, eo quod non sint.*

1,11: *Omnis populus eius gemens.*

2,10: *Sederunt in terra.*

### Inglés

*The ways of Zion do mourn and she is in the bitterness; all her people sigh and hang down their heads to the ground.*

### Español

Los caminos de Sión están desiertos, y ella está llena de amargura; su pueblo, todo, suspira y deja bajar sus cabezas hacia el suelo.

La música händeliana expresa un enorme dolor y tristeza en su andamiento orquestal y coral; pero en su dolor y tristeza, es muy bella.

**Kyrie** (Para componer el *Kyrie*, Mozart interrumpe la composición de *La Flauta Mágica*. Su escritura vocal con algunos detalles de la instrumentación es original, en lo esencial, de Mozart; lo faltante fue completado por Freystädler. La música es alegre y está ampliamente construido sobre fugas orquestales, en donde sobresalen los trombones y el coro con voces alternas. Todos finalizan en conjunto.

El *cantus*, a partir del griego, se inicia con *tutti* orquestales, introducidos por un coro sobrecogedor; se va deslizándose en una íntima oración con los violines como exhalando suspiros (¿no será el mismo Mozart por sus suspiros finales en su presentimiento de la cercanía de la muerte?). En el *lux perpetua*, se da un breve respiro; ingresa la soprano, la cual repite el texto; después, el coro con el *exaudi*; finalmente, la orquesta: los violines siguen sollozando mientras las voces se entrecruzan. Hay huellas de las fugas de Bach y de Händel en la formidable fuga conjunta del coro y orquesta, de la cual fácilmente se percibe el sonido de los trombones. Todo finaliza al unísono. En todo caso, a pesar de cierta tristeza, el canto no manifiesta lo dramático ni lo patético del *Kyrie de Munich*, KV 344, que está ahí, solito, sin las demás partes del *ordinarium*, escrito diez años antes de abandonar Salzburgo por Viena. ¡Obra formidable, el KV 344!).

### Tercera parte

#### La palabra y la nota en la *sequentia Dies irae*

Entre los intertextos musicales de la Misa de *Requiem*, destaca la secuencia *Dies irae*, de la cual solo deja apuntes; estos están provistos del mismo espíritu y andamiento que el *Ave verum*. En

tal secuencia, son originales la escritura de los primeros violines, el bajo figurado y los tercetos vocales *Dies irae...*, *Tuba mirum...*, *Rex tremendae...*, *Recordare...*, *Confutatis...* y ocho compases del *Lacrimosa...*, excluido el último terceto. Faltan las respectivas partes orquestales, las cuales fueron completadas, luego de indicaciones de Mozart, posiblemente, por Eybler, Süßmayr y Michael Haydn, hermano del “Padre de la Sinfonía”, amigo y admirador de Mozart. El segundo, además, a solicitud de Constanze, exesposa de Wolfgang, completó otras secciones orquestales.

### Fuentes del texto literario del *Dies irae*

Histórica y culturalmente, el origen del *Dies Irae...* se encuentra en el **Milenarismo**, desde el año 1000 al 1300, cuando se predica el Primer Jubileo: ínsito en el movimiento franciscano, está dominado por aspectos religiosos sobre el fin del mundo y la llegada del Juez Supremo a pedir cuentas a cada quien. Las palabras de Jesucristo, provienen del Evangelio de San Mateo (25: 31-46): *Cum autem venerit Filius hominis in gloria sua...* Y cuando viniere el Hijo del hombre en su gloria... *...et congregabuntur ante eum omnes gentes...* ...y serán congregadas en su presencia todas las gentes...

El principal adalid del franciscanismo es San Francisco de Asís, quien dejó una enorme y óptima estela debido a sus virtudes cristianas de humildad, sencillez y pobreza. Por su santidad, era considerado el *alter Christus*: un auténtico representante de Jesús en su siglo tan conflictivo, principalmente, por causa de los cátaros y a sus actitudes antieclesiásticas; por lo cual, las secuencias, *Dies irae, dies illa*, (c. 1200- c. 1260) y *Stabat Mater* y el *Libera me, domine* no se habrían originado sin la Orden Mendicante de los Franciscanos, fundada en 1208 por el santo de Asís, y recogido por los *Fratricelli*, muchos de los cuales, principalmente, *Gioachino da Fiore*, se habían opuesto, tenazmente, a la iglesia canónica y administrativa de un Bonifacio VIII y de un Inocencio III, pues preferían la iglesia pobre, sencilla y humilde. Ellos vieron, en el Santo de Asís, al Cristo que se estaba esperando con tanto ahínco,

en una época de expectativas que engendraron y engendran, en los creyentes, actitudes de terror-horror ante la llegada del más allá.

(El solo pensar en el “otro lado” se atenúa, con la llegada del Humanismo, pronto a aparecer con el poeta y humanista, Francesco Petrarca [1304-1374]. Ambos, junto con el Renacimiento, impulsan una actitud más hedonista de y en esta vida).

### **Autor del *Dies irae* y manuscrito**

El texto literario del *Dies irae* es de escuela franciscana y se la considera como una de las obras maestras de la literatura latina de la Edad Media: la cima de toda una cadena; le es atribuida a Tommaso da Celano, monje franciscano, amigo, compañero y biógrafo del Santo de Asís. Nació en 1200 en Celano, pequeña ciudad italiana, situada en la provincia de Aquila, en Los Abruzos, a unos 120 km. de Roma, viajando en tren. En 1215, profesó en la recién fundada orden, justo cuando Francisco acaba de regresar de España, luego de haber interrumpido su viaje a África del norte. El beato Tommaso da Celano partió hacia el otro mundo entre 1260-1265.

La creación de la secuencia habría sido imposible si Tommaso no hubiera sido un hábil escritor con una formación humanista en letras clásicas, aunada al estudio de la Biblia y los Padres de la Iglesia. Además de escritor, poeta y teólogo, estaba dotado de cierta facilidad para la oratoria y una visión real del mundo, pero dentro de los esquemas ascéticos medievales. Su formación le permitió escribir una vida del Santo de Asís.

El manuscrito de la secuencia *Dies irae* fue hallado en un misal franciscano de Nápoles, fechado entre 1253-1255, e incorporada en *La Misa de Requiem* por el Concilio de Trento [1545-1563], pero eliminada en 1969. Solía ser cantada en gregoriano en las misas de difuntos; conforme avanzaba la historia musical, también fue incorporada en la polifonía, y luego, en la música sinfónico-filarmónica.

En manuscritos de la época carolingia, se encuentra una composición con un extraordinario parecido de la época anterior, la merovingia, y es producto de un gran poeta, aunque en un latín con ciertas imperfecciones gramaticales, como es el latín merovingio. No reproduzco aquí tal composición, sino, más bien, el *Dies irae*, por ser mucho más usado y haber sido musicalizado en el canto gregoriano, el polifónico y el sinfónico coral.

### **Inspiración musical a partir del *Dies irae***

Antes de abordar la secuencia latina, solo unas pocas palabras: existen muchas misas de difuntos, con la finalidad de implorar el eterno descanso y la paz de quienes han abandonado esta vida. En contraposición con las misas anteriores, todas con textos en latín, está *Ein Deuses Requiem*, op. 45, compuesto por Johannes Brahms. No es una misa, ni siquiera, una obra litúrgica, sino una obra de conciertos con textos en alemán a partir de la tradición nacional luterana y no la internacional del latín, por lo cual lleva el adjetivo *Deutsches*, alemán. Sus textos recurren a las Sagradas Escrituras y no a la tradición romana, a la cual se aúna la bíblica. *Ein Deutsches Requiem* fue compuesto para que sirviera de consuelo a los vivientes y no de paz para los difuntos, como en el caso del latino.

Además de W. A. Mozart, en el transcurso de la historia de la música, otros compositores han recurrido al texto de la secuencia *Dies irae*, cuyo primer ejemplo es suministrado por el anónimo y monofónico en música gregoriana, pues el texto ha sido musicalizado o ha servido de base para algunas composiciones y también incorporado en obras sinfónicas como en el *adagio* de la *Sinfonía 103* de Joseph Haydn, que apenas menciona el inicio de la melodía; el tema, más desarrollado, se encuentra en el V movimiento de *La Sinfonía Fantástica*, op. 14 de Héctor Berlioz: *Songe d'une nuit de Sabbat*; también, en Franz Liszt, la *Totendanz*, Danza de los Muertos.

## La palabra en el *Dies irae*...

Mediante la construcción idiomático-retórica, la secuencia del *Dies irae*..., poema piadoso y autónomo, cantado en vez del *aleluya*, cumple su propósito esencial: inspirar terror ante el fin del mundo, no obstante algunas actitudes piadosas.

El idioma del texto, escrito en latín medieval es “transparente” en su vocabulario y sintaxis. Se nota cómo su autor conocía bien el latín clásico, a pesar de las manifestaciones de humanistas renacentistas en contra del subcódigo medieval, pues es un latín no solo gramaticalmente correcto sino también poéticamente bello: un poema rítmico en diecinueve estrofas, conformada por versos que riman entre sí, de tres en tres (tercetos) de ocho sílabas, cada una con una acentuación rítmica trocaica en la penúltima sílaba del dímeter, y dotado de paralelismos y vocablos retóricamente escogidos.

Aparecen los siguientes aspectos gramaticales: diversidad en formas verbales: participios futuros, participios perfectos; voz activa combinada con voz pasiva; futuros imperfectos con perfectos simples; son los elementos que se aúnan para crear una obra simple, directa, pero maestra de una época cuando la gente estaba muy asustada por el juicio final y la venida del Terrible Juez junto con el Anticristo.

Y, como texto cristiano, algunos sustantivos poseen semántica (significado) cristiana junto a voces y elementos clásicos. Lo mismo, natural, la ambientación es también cristiana, excepto, el *David* y *María*, bíblicos, y el *Sybilla*, pagano; el primero es símbolo de la realeza y el poder judicial de Cristo; el segundo, en Virgilio (la Sibila de Cumas), aunque también en San Agustín, el Cicerón cristiano

La composición, tanto literaria como musical, inicia, sin más, con el tenebroso día lleno de calamidades cuando el agudo sonido de una trompeta llama a filas a los mortales, quienes, temblando de miedo, deben rendir cuentas al Creador sobre su vida y acciones pasadas. El coro mixto y la orquesta entonan el

primer verso, *Dies irae, dies illa...* de una manera alegre y solemne, aunque sea para cantar tal tenebroso día cuando el mundo sería reducido a cenizas. Quizás, se deba a la actitud más bien positiva del compositor hacia la muerte conforme se lo hubo manifestado a su padre para confortarlo cuando este estaba por morir, como lo expresé en su momento.

Jesucristo aparece como un terrible juez, a modo de un emperador romano, majestuoso con una mirada escudriñadora ante la persona humilde e implorante; contraposición a la justicia con las de la bondad y misericordia, como en *iuste iudex* con el *tu, bonus, fac benigne*: la metonimia del pobre hombre, un reo lleno de lágrimas (y no el día), quien ha de levantarse de sus cenizas para ser juzgado por el justo y misericordioso Juez.

*Quantus tremor / est futúrus, quando iudex / est ventúrus,  
cuncta stricte / discussúrus.*

(La terminación en -urus, en cada verso, es el participio futuro en voz activa de los verbos, respectivamente, *esse, venire y discutere*).

La inspiración intertextual parece provenir de la *profecía bíblica* de Sofonías: 15-16 (en: *Imminens Dei iudicium in Iudam*), según la edición de la *Vulgata*, cuyo primer versículo es el mismo que el de la secuencia:

<i>...Dies irae dies illa</i>	Día de ira, día aquel
<i>dies tribulationis et angustiae,</i>	día de tribulación y angustia,
<i>dies calamitatis et miseriae</i>	día de calamidad y miseria,
<i>dies tenebrarum et caliginis,</i>	día de tinieblas y oscuridad,
<i>dies nebulae et turbinis</i>	día de niebla y remolinos
<i>dies tubae et clangloris...</i>	día de trompeta y de su resonar.

Se nota, en el texto de la *Vulgata*, además de las amenazas futuras, una serie anafórica, una construcción de sustantivos yuxtapuestos y un paralelismo en cuatro sustantivos en nominativo seguidos por sustantivos en genitivo coordinados con los siguientes por la conjunción *et*.

Expresa un enorme dramatismo, como se nota en *Confutatis maledictis* y se hace más trágica en el *Rex tremendae maiestatis qui salvando salvos gratis*, en donde lo dramático pasa a ser trágico. Pero el texto literario es más aplastante y terrorífico que el musical, el cual discurre de una forma veloz y despreocupada, al menos hasta el *Tuba mirum spargens sonum*. Luego sigue una música un poco neutra y hasta suplicante. La oración de *Salva me fons pietatis* es de enorme dulzura con el piadoso recuerdo a Jesús de su vida en esta tierra y el corazón hecho pedazos de los suplicantes. En seguida, viene la humillación de *Ingemisco tamquam reus* y el símil de que así como Jesús había perdonado a María Magdalena y al ladrón arrepentido, esto le daba esperanza al pecador implorante.

Escribe Santiago Prampolini:

[...] Ambas composiciones (Prampolini hace referencia al *Dies irae* y al *Stabat mater*) son producto de la nueva atmósfera franciscana, si bien elaborando elementos anteriores variadísimos; pero precisamente de la feliz fusión de estos, al calor de una inspiración unitaria, se origina otro mérito que hay que añadir al de la perfecta estructura de contenido y de forma [...] [...] Así, en la fantasía, los rasgos luminosos fueron borrados por la tenebrosa visión de la inexorable justicia divina, relampagueante en su ira [...]

Musicalmente, la música mozartiana monofónica con alguna que otra excepción. La muerte lo estaba azuzando a que trabajara y concluyera, pues ya no tenía más tiempo para elucubraciones contrapuntísticas ni polifónicas. Realmente, en su último momento, Mozart hizo lo que pudo y lo hizo muy bien, pues lo estaban esperando... El inicio no es triste, es más bien alegre en la interpretación del coro y la orquesta sin ningún solista, el cual solo aparece hasta en el *tuba mirum spargens sonum* del bajo acompañado por un trombón.

## La palabra en el *Dies irae*

### Coro

*Dies irae, dies illa,*                      *Día de ira, día aquel:*  
*solvet saeculum in favilla,*            los siglos en cenizas se disolverán  
*teste David cum Sybilla...*        y testigos David y la Sibila serán

Anáfora del sustantivo *dies* y el deítico *illa*, que rima con los dos versos siguientes; *favilla*, ceniza, y *Sybilla*. *Saeculum*, con el significado de mundo. *Teste David cum Sybilla*. Ablativo absoluto en donde se encuentra, reitero, el binomio de *David*, un aspecto bíblico, unido a otro pagano: *Sybilla* (la de Cumas, según la IV égloga de Virgilio).

Luego aparece el justo y estricto juez con el consiguiente susto y hasta temor de los malvados mortales; por eso el empleo de participios futuros activos en *-urus*:

*Quantus tremor est futurus*            Cuánto terror futuro  
*quando iudex est venturus*        cuando el rey venturo  
*cuncta strice discussurus.*        todo juzgará con apuro.

Se percibe, ahora, el claro sonido de la trompeta (*tuba*, en latín, aunque el instrumento es un trombón, cuyo sonido es más grave, profundo y amplio que el de la trompeta) llamando a filas para ver quién se haya portado bien y quién mal; luego de la conclusión, en una pequeña coda, el bajo entona, acompañado por un trombón, el *tuba mirum*; siguen el bajo y el trombón; viene una mezzosoprano, una soprano y un tenor y todos en un hermoso cuarteto con una melodía grave:

Trombón

<i>Tuba mirum sparget sonum</i>	Un trompeta su penetrante tono esparcirá
<i>per sepulchra regionum,</i>	a través los sepulcros de las regiones
<i>coget omnes ante thronum.</i>	a todos ante el trono reunirá.

Hasta la misma muerte y la naturaleza toda se asustan al contemplar al pobre hombre mortal desvalido y tembloroso ante el Juez, quien lo hará inmortal, para su bien o para su mal.

Tenor

<i>Mors stupebit et natura</i>	Asustarán la muerte y la natura
<i>cum resurget creatura</i>	una vez que resurja el hombre criatura
<i>iudicanti responsura.</i>	para responderle al juez en su amargura.

Entonces, el Juez abre su libro de actas en donde lleva todas sus cuentas. –¡“Veamos”!

Escribe Ernst Robert Curtius, en *Literatura europea...* (446), exponiendo sobre el *Dies irae*, ante todo, para referirse a aspectos culturales y filológicos del *Liber scriptus proferetur in quo toto continetur, unde mundus iudicetur*, que la poesía profana latina dejó atrás, hacia 1120, su punto culminante; pero la poesía religiosa desplegó en el siglo XIII algunas de sus flores más esplendorosas, entre ellas, el *Dies irae*.

<i>Liber scriptus proferetur,</i>	El Libro escrito habrá aparecido
<i>in quo totum continetur,</i>	en donde todo está contenido
<i>unde mundus iudicetur.</i>	y el mundo será apercibido.

El Juez toma asiento, solemnemente, con aspecto para una inspección:

### Contralto

*Iudex ergo cum sedebit,  
quidquid latet, apparebit:  
nil indultum remanebit.*

El juez, una vez sentado,  
aparecerá lo ocultado  
y nada quedará no vengado.

El miedoso del hombre injusto, prorrumpo con estas preguntas directas hacia sí mismo:

### Soprano y otros solistas

*Quid sum miser tunc dicturus,  
quem patronum rogaturus,  
dum vix iustus sit securus?*

¡Miserio de mí ! ¿Qué he de decir?  
¿A qué abogado he de recurrir,  
si apenas el justo está seguro?

Y no le queda más que impetrar misericordia al majestuoso Rey, quien salva sin exigir mayor cosa.

### Coro

La sección coral continúa con un fuerte sonido de vientos en una sentida oración mediante una acentuación del sustantivo *Rex*, rey, para recalcar el dramatismo; luego, sigue una súplica devota en el tercer verso coral: sopranos, violines, vientos, coro en contrapunto; se acentúa, en contraposición al *tremendae maiestatis*, el dulce *salvame fons pietatis* en forma de oración:

*Rex tremendae maiestatis,  
qui salvando salvas gratis  
salva me fons pietatis,*

Oh Rey de tremenda majestad  
quien salvando, salvas gratis,  
sálvame, fuente de piedad.

### Solistas

Los solistas le dirigen una oración al Cristo Redentor mediante el recuerdo de su vida y sufrimiento en esta tierra. El pecador conoce sus culpas y le pide perdón a Él, para no arder entre las

llamas eternas del infierno y que lo coloque en la *parte dextra*. El *Salva me fons pietatis* consiste en una metáfora devota expresiva en forma *pianissima* Confundidos los malditos en medio de las llamas, humildemente las sopranos piden colocarlos entre los seres benditos en un sonido de trombón; apenas se perciben los violines como en sordina, los cuales siguen sollozando.

Y el juzgado le comienza a refrescar la memoria, a alguien que no lo necesita, mediante un lastimoso “piadoso” como si a Jesucristo se le hubiese olvidado todo lo que había en su camino en vida y en sus tropiezos hacia el Calvario. El *recordare* está interpretado por un cuarteto vocal, al cual se une un clarinete y un violoncelo en un clima de lirismo y con un tratamiento contrapuntístico en una oración de petición:

#### Cuarteto

*Recordare, Iesu pie,  
quod sum causa tuae viae;  
ne me perdas illa die.*

Acuérdate, Jesús piadoso  
que soy causa de tu vía,  
no me pierdas en ese día.

Sigue el recordatorio y le pide perdón por sus deslices llamándolo “justo”:

#### Solistas

*Quaerens me sedisti lassus;  
redemisti, crucem passus;  
tantus labor non sit casus.  
Iuste iudex ultionis,  
donum fac remissionis  
ante diem rationis.*

Buscándome, cansado te sentaste  
padeciendo en la Cruz me redimiste  
tanto trabajo no sea mera casualidad.  
Justo juez de la venganza  
otórgame el favor del perdón  
antes del día de dar razón.

Llorando como un niño, el reo confiesa su culpa: solista y la orquesta apenas se percibe:

<i>Ingemisco tamquam reus, culpa rubet vultus meus: supplicanti parce, Deus.</i>	Gimo como un reo la culpa hace mi rostro feo al suplicante perdona, mi Dios.
--	--

El reo le sigue recordando al bueno y justo del Juez otros sucesos de su vida: perdón y la esperanza que le había dado muriendo en la Cruz:

### Solistas en diálogo repetido

<i>Qui Mariam absolvisti et latronem exaudisti, mihi quoque spem dedisti.</i>	Tú que a María (Magdalena) absolviste al ladrón oíste a mí también esperanza diste.
---	--

El reo se considera indigno de pedir perdón, pero apela a la benignidad :

<i>Preces meae non sunt dignae, sed tu, bonus, fac benigne, ne perenni cremer igne.</i>	De mis preces no soy digno pero tú, bueno, actúa benigno, y que no me queme yo indigno.
---	---

Luego, recurre al símil retórico del pastor y las ovejas con aspectos de ciertas creencias:

<i>Inter oves locum praesta et ab haedis me sequestra statuens in parte dextra.</i>	Entra las ovejas un lugar me presta, de las negras me secuestra colocándome en la parte dextra.
---	---

### Doble coro

Por eso, ruega que no le echen con los malditos. El doble coro se muestra de modo diferente : el masculino, violento en *fortissimo*, y el femenino, suave en *pianissimo* mediante una dulzura suplicante, la cual triunfa sobre el primer coro de :

*Confutatis maledictis,  
flammis acribus addictis,  
vocame cum benedictis.*

Confundidos los maldecidos,  
y a las llamas ardientes conducidos,  
llámame entre los bendecidos.  
(enorme dulzura suplicante)

El reo, humillado, le pide al Juez llevarlo a la salvación en una parte de cierta oscuridad musical y textual y especie de oda:

*Oro supplex et acclinis,  
cor contritum quasi cinis:  
gere causam mei finis.*

Te ruego, suplicante y arrodillado  
con el corazón contrito y encenizado  
llevar la causa a mi buen fin.

La penúltima estrofa es casi paralelística con la primera, en donde el último verso rima con el primero de la última estrofa. En esta, se le pide a Dios, en el piadoso Señor Jesús, el descanso para los difuntos. El reo se olvida de sí mismo para impetrar la misericordia para todos. Cuando el joven Wolfgang moribundo (de unos 35, 36 años) está entregando su alma al Creador con un hálito apenas sostenido por el frágil y sutil hilo de la parca, entona, lleno de un grito de dolor, el:

### L a c r i m o s a

*Lacrimosa dies illa  
qua resurget ex favilla  
judicandus homo reus.*

En aquel día lagrimoso  
cuando surja de lo cenéreo  
el juzgable hombre reo.

Justamente, en el...*Lacrimosa*, se le apaga el fino rayito de la luz del mayor y mejor compositor de todos los tiempos. Es lo último que compone Mozart, pero que continúa resplandeciendo, en el transcurso de los años, como un rayo de luz espiritual. Por eso, esta parte del moribundo no deja de ser emocionante y bella. El noble corazón, la inconmensurable mente, los ojos idos y la temblorosa pero bendita mano de Mozart se detienen materialmente en el *lacrimosa*... de la secuencia *Dies irae*, inicio del penúltimo terceto de su obra póstuma. De este modo, su *Requiem*

queda *incompiuto, unvollendet* (inconcluso), prueba de que tal composición no sale completamente, en todos sus detalles, de la pluma de Mozart.

La secuencia, en forma humilde y devota, le pide perdón al piadoso Señor Jesús para que le dé al noble difunto (Mozart) el descanso del cual disfrutó relativamente poco en su vida como consecuencia de envidias, enfermedades, viajes, tanto componer, tanto interpretar; en fin, tanto, tanto...

### Cuerdas y coro

*Huic ergo parce, Deus.  
Pie Jesu Domine,  
Dona eis requiem*

A este, oh Dios, da por perdonado.  
Piadoso Señor Jesús,  
dales el descanso bienaventurado.

### Cuerdas, coro y orquesta

Las cuerdas, suspirando, preparan el ingreso del coro, luego sigue un *crescendo* para concluir con el *Amen*. El último verso es lleno de poesía en todo el coro y la orquesta. Parece antes del *amen*, que los violines ya no aguantan más el dolor y siguen sollozando...

A pesar del terror que pudiese despertar la secuencia de difuntos, es una notable creación literario-musical, dependiendo de la composición del respectivo creador.

El compositor concluye su vida con tres obras geniales: *Die Zauberflöte*, *La Flauta Mágica*, *La Clemenza di Tito* y *La Misa de Requiem* ¡El *Requiem* marca el fin oscuro de una clara y resplandeciente muerte!

## Cuarta parte

### **Offertorium**

El Ofertorio, dejado por Mozart en un estado embrionario, está conformado por dos partes, orquestadas por Maximilian Stadler, con peticiones al *Rex gloriae*, Rey de la Gloria, para que libere las almas de los difuntos. Maximilian Stadler luego se lo devolvió a Süssmayr quien intervino con un contrapunto tradicional cercano a la música barroca. Lo coral es homofónico, más una fuga sobre los últimos versos; todo lo cual se refleja en cánticos que, hasta hace poco, eran entonados en los templos católicos ante la presencia-ausencia de un difunto o en el día de los muertos, como el *Offertorium*, cuyo texto, presenta una disposición lógica, en donde retóricamente, predominan los subjuntivos e imperativos mediante una oración dirigida a Jesucristo:

El andamiento es rápido y no se nota ninguna pesadumbre en todo el coro. Se destacan a Jesucristo, en la gloria y el abanderado San Miguel: la luz, vencedor del dominio contra el infierno y el león: la oscuridad.

### Coro y cuatro voces

<i>Domine Jesu Christe, Rex gloriae,</i>	Señor Jesucristo, rey de la gloria,
<i>libera animas omnium fidelium defunctorum</i>	libera a las almas de todos los fieles difuntos
<i>de poenis inferni et de profundo lacu.</i>	de las penas del infierno y del profundo lago.
<i>Libera eas de ore leonis,</i>	Libéralas del hocico del león,
<i>ne absorbeat eas tartarus,</i>	para que no se las engulla el tártaro
<i>ne cadant in obscurum,</i>	y no caigan en la oscuridad,
<i>sed signifer sanctus Michael</i>	sino el abanderado san Miguel:

### Solistas en contrapunto

*representet eas in lucem sanctam,  
quam olim Abrahae promisisti  
et semini ejus.*

las represente en la luz santa,  
que antiguamente habías  
prometido (fuga).  
a Abraham y a sus  
descendientes (intertexto bíblico).  
¡Hermoso final!

### Sopranos

Una tierna y sentida oración de las sopranos dirigidas al Señor en pro de las ánimas.

*Hostias et preces, tibi, Domine,  
Laudis offerimus*

Sacrificios y oraciones  
de alabanza  
a ti, Señor, ofrecemos.

*Tu suscipe pro animabus illis,  
quarum hodie memoriam facimus.*

Recíbelas por aquellas  
ánimas  
de las que hoy  
memoria hacemos.

*Fac eas, Domine, de morte transire ad vitam,  
quam olim Abrahae promisisti*

Haz, Señor, pasarlas  
de la muerte a la vida,  
la que, en otro tiempo,  
habías prometido

### Repetición del intertexto bíblico

*et semini ejus.*

a Abraham y a sus  
descendientes: todo el coro  
y juego con las palabras.  
Bonito final de todos.

## **Sanctus**

El *Sanctus*, *Benedictus* y *Agnus Dei*, elaborados o repetidos por Süßmayr son del *ordinarium* de cualquier misa y no llevan ninguna indicación original.

### Coro y orquesta

*Sanctus, Sanctus, Sanctus,  
Dominus Deus Sabaoth!*

Santo, Santo, Santo,  
el Señor Dios de los ejércitos  
celestiales.

*Pleni sunt coeli et terra gloria tua.* Llenos están el cielo y la tierra  
de tu gloria.

*Hosanna in excelsis!*

¡Hosanna en las alturas!

El coro y la orquesta inician el *Sanctus* de forma majestuosa y solemne; concluye con el hebraísmo *Osanna* (\*) mediante una breve fuga, probablemente de Süßmayr, exdiscípulo de Mozart. *Sanctus*, tres veces (el mítico no. tres). Coro y orquesta en contrapunto.

## **Benedictus**

*Benedictus qui venit in nomine Domini! Hosanna in excelsis!*  
¡Bendito el que viene en el nombre del Señor. ¡Hosanna en las alturas!

El *Benedictus* está constituido por una música muy elaborada. Se repite, luego de una introducción orquestal, el *hosanna* del *Sanctus*

### Diálogo más cuarteto de voces y coro

Inicio mediante un diálogo por la soprano; luego, la contralto se une a las dos voces masculinas para conformar un cuarteto de solistas en una pequeña fuga; el inicio es breve pero delicado a

modo de escena pastoril; al cuarteto se junta el grupo coral y la solemnidad de los vientos con un destaque del clarinete; luego, el bajo y los demás solistas repiten el *benedictus* y se concluye con una fuga.

## **Agnus Dei**

### Cuerdas y coro

Süssmayer repite el *Introitus* mozartiano: sollozo doliente de las cuerdas seguidas, dramática y clamorosamente por el coro, luego de un silencio. Inicia todo el coro en un grito en el *qui tollis peccata mundi*. Petición, en *dona eis requiem*. Doble Repetición y concluye con el *dona nobis pacem*, y *dona eis requiem sempiternam*, musicalmente como en el *Kyrie*.

## **Communio**

### Soprano y coro

Otra vez, la soprano y el coro repiten, parcialmente, la melodía del *Kyrie* de Mozart mediante la expresión de buenos deseos hacia los idos:

*Lux aeterna luceat eis, Domine,*

*cum sanctis tuis in aeternum,*

*quia pius es.*

*Requiem aeternam dona eis, Domine,*  
*et lux aeterna luceat eis, Domine,*

*cum sanctis tuis in aeternum,*

*quia pius es.*

Que la luz eterna les  
resplandezca, oh Señor  
por la eternidad, junto a tus  
santos,

pues eres piadoso.

Dales el descanso eterno  
y que la luz eterna brille, oh  
Señor,

con tus santos eternamente,  
Pues eres piadoso.

Se recalca el *lux aeterna* en contraposición a las tinieblas de la muerte y del profundo abismo.

Musicalmente, la *Communio* recupera el tema del inicio del *Requiem*; luego, sigue una fuga, como en el *Kyrie*, para el *Cum sanctis tuis, quia pius es*: Jesucristo, el dulce misericordioso y bondadoso, para que, mediante él, el difunto logre obtener el descanso en la gloria eterna. Las dos veces en que aparece el *quia pius* se hace, musicalmente, con una eximia dulzura.

### Fuga y contrapunto

En forma de fuga y *contrapunctum* magistral es el *cum sanctis tuis in aeternum quia pius es*. Una conclusión majestuosa de una obra majestuosa de un compositor majestuoso.

### **Alegría en medio de la tristeza**

A pesar de sus sufrimientos, desde su nacimiento hasta su último momento, la vida de Wolfgang Amadeo Mozart, por su misma naturaleza, no estaba carente de felicidad y hasta de bromas. Tal felicidad se nota en la música del *Requiem*, que, en comparación con el texto sobre el cual se basa, no es tan dramática ni trágica. En el fondo de su música, se nota cierta alegría; es que Mozart no veía la muerte como algo negativo, quizás por herencia cristiana y masónica: una absoluta fe y confianza en la Divina Providencia:

El genio obtuvo su *réquiem aeternam* el 5 de diciembre de 1791, cuando, finalmente, descansó en paz de su vida tan ajetreada con unos diez años de viajes continuos en medio de toda clase de penalidades debido a los medios de locomoción de la época anterior a la Revolución Francesa.

### **Instrumentarium del Requiem de W. A. Mozart**

El *opus finale* de Mozart y de *alii* fue compuesto para: 10 primeros violines, 8 segundos, 6 violas, 4 violoncelos, 2 contrabajos, 2 clarinetes, 2 fagots, 2 trompetas, 3 trombones, 1 timbal y 1 órgano;

toda esta cantidad de instrumentos le confiere al *Requiem*, más que un aspecto terrorífico, un aspecto de solemnidad no carente de fe, devoción y piedad.

En el *instrumentarium* no intervienen flautas, oboes ni cornos; quizás, porque tales instrumentos están provistos de un colorido más claro y sonoro. Los trombones son los tradicionales usados en otras misas y, en caso de que, no se usen clarinetes, añadidos a los fagots, se usan *i corni di bassetti*, los cuales confieren un mayor aspecto sombrío.

### **Colofón**

*Tollere mors vitam potuit. Ingenii ars manet.*

La muerte pudo quitarle la vida, pero el arte permanece por siempre de ese joven genio, quien, en vida se llamaba:

**Johannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus  
(Segismundus) Mozart Pertl.**

### **Bibliografía**

- Andrés, R. (2003). Mozart. Barcelona: Ediciones Robinbook.
- Brion, M. (2006). Mozart. Barcelona: Ediciones B. S. A.
- Colunga, A. & Turrado, L. (1953). Biblia Sacra iuxta Vulgatum Clementinam. Matriti: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Curtius, E. R. (1975). Literatura Europea y Edad Media latina. México: Fondo de Cultura Económica.
- Duby, G. (1996). El Año Mil: una nueva y diferente visión de un momento crucial de la historia. Barcelona: Editorial Gedisa S. A.
- Eisen, C. & Keefe, S. P. (2006). The Cambridge Mozart Encyclopedia. Cambridge: Cambridge University Press.

- Estébanez, D. (2001). *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial.
- Gay, P. (2004). *Mozart*. Madrid: ABC S.L.
- Gutman, R. W. (s.f.). *Mozart: A Cultural Biography*. s.l.: A Harvest Book Hartcourt, Inc.
- Guardia, E. (1954). *Compendio de historia de la música. Desde la antigua Grecia hasta fines del siglo XVIII*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Hans, L. H. & Kroh, P. (1989). *Wörterbuch der Antike*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.
- Händel, G. *The ways of Zion do mourn*. [Disco compacto] Monteverdi Choir & Orchestra. John Eliot Gardiner. ERATO Disques S.A, 1994
- Keefe, S. P. (Ed.). (2003). *The Cambridge Companion to Mozart*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Missale Romanum. (1954). Ratisbonae: Verlag Friedrich Pustet.
- Morghen, R. (1963). *Il passaggio dal Medioevo al Rinascimento nella aspettative escatologiche del secolo XIV*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- Mozart, W.A. *Complete Sacred Music*. [Disco compacto] Concentus musicus Wien. Nikolaus Harnoncourt, 2011.
- Mozart, W.A. *Complete Works. L'oeuvre intégrale. Gesamtwerk*. [Disco compacto] Brilliant Classics. [s.f]
- Mozart, W.A. *Requiem. Mas in C Minor*. [Disco compacto] English Baroque Soloists. Monteverdi Choir. John Eliot Gardiner Philips, 1991.
- Mozart, W.A. *Requiem. Mas in C Minor*. [Disco compacto] English Baroque Soloists. Monteverdi Choir. John Eliot Gardiner. With Barbara Bonney, Anna Sofie von Otter, Anthony Rolfe Johnson, Alastair Miles. 1991.

- Mozart, W.A. Requiem. Kyrie KV 341. [Disco compacto] English Baroque Soloists. Monteverdi Choir. John Eliot Gardiner. With Barbara Bonney, Anne Sofie von Otter.
- Nestler, G. (1965). *Geschichte der Musik*. Gütersloh: C. Bertelsmann.
- Nykrin, R. (2007). *Mozart. Spuren zu Leben und Musik*. Leipzig: BuchVerlag für die Frau GmbH.
- Parouty, M. (1988). *Mozart. Aimé des dieux*. Paris: Gallimard.
- Prampolini, S. (1955). *Literatura latina medieval*. En *Historia Universal de la literatura*. s.l.
- Quirós, M. A. (2007). *La Edad Media, los Carmina Burana y Carl Orff*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Quirós, M. A. (1995). El latín en la música. *Revista de Filología y Lingüística*, (2), 133-159.
- Robbins, H. C. (2005). *1791: El último año de Mozart*. Madrid.: Ediciones Siruela S. A
- Rosselli, J. (2000). *Vida de Mozart*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rushton, J. (2006). *Mozart*. Oxford: Oxford University Press.
- Solomon, M. (1996). *Mozart: A life*. New York: Harper Perennial.
- Valentin, E. (2005). *Guía de Mozart: Discografía por Arturo Reverter*. Madrid: Alianza Editorial.
- Wilson, C. (2003). *Notes on Mozart: 20 Crucial Works*. Michigan: William B. Eerdmans Publishing Company.
- Yudkin, J. (1989). *Music in Medieval Europe*. New Jersey: Prentice Hall.