

DIEGO VALENTE

COSA VUOL DIRE LEGGERE LA MUSICA?

viaggio tra melodia e armonia

*A tutti i miei colleghi musicisti che amano condividere con i loro allievi  
quell'universo magico che è la musica*

## INDICE

<b>Prefazione</b> .....	4
<b>Introduzione</b> .....	21
<b>L'orologio musicale</b> .....	22
<b>Lettura melodica</b>	
Premessa.....	24
Esercizi	
- Sezione 1 – intervallo più ampio: terza maggiore .....	30
- Sezione 2 – intervallo più ampio: quarta giusta .....	35
- Sezione 3 – intervallo più ampio: quinta giusta.....	43
- Sezione 4 – intervallo più ampio: sesta maggiore.....	53
- Sezione 5 – intervallo più ampio: settima maggiore.....	62
- Sezione 6 – intervallo più ampio: ottava giusta .....	64
<b>Lettura armonica</b>	
Premessa.....	67
<b>Accordi naturali</b>	
Esemplificazione .....	69
Esercizi	
- Sezione 1 .....	81
Accordi in stato fondamentale (triadi sui gradi forti e settima di prima specie)	
- Sezione 2.....	82
Triadi in stato di rivolto (gradi forti e II grado)	
- Sezione 3.....	84
VI grado (triade in stato fondamentale)	
- Sezione 4.....	85
Settima di prima specie (rivolti)	
- Sezione 5.....	86
VII grado (triade, settima di sensibile e settima diminuita)	
Settima di prima specie e nona (stato fondamentale)	
- Sezione 6.....	89
III grado (triade in stato fondamentale e primo rivolto)	
- Sezione 7.....	90
Dissonanze artificiali (ritardi e settime secondarie)	
<b>Accordi alterati</b>	
Esemplificazione .....	91
Esercizi	
- Sezione 1 – Doppia dominante .....	100
- Sezione 2 – Triadi eccedenti.....	103
- Sezione 3 – Sesta napoletana.....	103

<b>Spostamenti di tonalità</b>	
Esemplificazione .....	105
 Esercizi	
- Sezione 1 – Passaggio modulante .....	120
- Sezione 2 – Zona tonale .....	126
- Sezione 3 – Modulazione .....	136
 <b>Schemi grafici</b>	
intervalli .....	143
scales .....	149
accordi.....	151
 <b>Elaborazioni per voce (o strumento) e pianoforte</b> .....	161
<b>Indice delle melodie</b> .....	209
<b>Piccola biografia dell'autore</b> .....	213

## PREFAZIONE

Questo libro nasce dalla necessità che ho sempre avuto di spingere i miei allievi ad avere un atteggiamento attivo nei confronti della lettura musicale. A tal fine, durante gli anni di insegnamento, ho radunato ed elaborato un materiale che si potesse affiancare allo studio tradizionale di qualunque strumento (nel mio caso la chitarra). Il presente manuale non è pensato per essere utilizzato da un autodidatta: esistono, a questo scopo, numerosi manuali contenenti l'intero apparato teorico proposto in vari modi, anche se in maniera sostanzialmente non dissimile. Il mio intento è piuttosto quello di proporre ai colleghi insegnanti un materiale valido su cui lavorare insieme ai loro allievi.

L'organizzazione ritmica, melodica e armonica dei suoni può dar vita a infiniti risultati musicali. Tutti quelli che hanno caratteristiche melodiche e cantabili, a mio avviso, toccano in modo profondo e complesso l'universo emotivo dell'uomo. Non è questa la sede per avanzare motivazioni scientifiche esaurienti, o addirittura convincenti: ciò risiede al di là delle competenze di chi scrive. Qui si intende solo ipotizzare che ciò avvenga perché particolarmente affine al mezzo di espressione di cui la voce è protagonista, dal parlato al canto, in maniera naturale durante tutta la vita, fin dalle occasioni più quotidiane.

La musica – intesa come fatto sonoro – non trasmette messaggi oggettivi. Nonostante ciò, in tanti aspetti l'apprendimento musicale è simile a quello di una lingua: quando si è bambini si impara a parlare per imitazione e per associazione, e solo successivamente si affronta lo studio della grammatica e della sintassi. Il primo approccio alla musica può essere altrettanto naturale oltre che agevole quando avviene in tale maniera, soprattutto tramite il canto, che a sua volta è una sorta di 'strumento intimo', che fa parte della nostra persona. Cantare ci aiuta a prendere confidenza con noi stessi e con il nostro corpo, stimola la sensibilità e la concentrazione. Il gioco mnemonico attraverso il canto può verificarsi quando si ascolta un disco, quando qualcuno condivide oralmente una canzone, in tutti i momenti in cui l'udito e la voce possano interagire.

Entrando nell'orbita dell'insegnamento musicale, l'allievo (a prescindere dalla sua età) deve essere educato sin dall'inizio a un ascolto approfondito, in cui chi lo guiderà non

mancherà di fargli notare le strutture musicali basilari di cui prenderà coscienza teorica più avanti: il fraseggio, gli intervalli, le scale e tutto ciò che concerne il discorso melodico/musicale che dovrà essere percepito e poi imitato. Il passaggio successivo nell'apprendimento della musica prevede una pratica di lettura e di scrittura che deve crescere contemporaneamente con la tecnica strumentale e/o vocale. Succede spesso che quando si intende 'insegnare' quest'arte – o meglio condividerla – si ricada nell'errore di frammentarla in una quantità di argomenti che mirano a dare all'allievo delle singole competenze parcellizzate, senza però una pianificazione adeguata che abbia come obiettivo principale quello di unificarli in modo chiaro e diretto, a vantaggio della pratica musicale dello studente. Ciò che resta a quest'ultimo sono elementi sconnessi di un enorme puzzle di cui egli non riesce a riconoscere la forma<sup>1</sup>. Sarebbe necessario invece rivolgersi al maestro come ad un bravo artigiano, alla cui bottega si vada per apprendere l'uso di uno strumento che rappresenterà per l'allievo il principale mezzo per esprimersi musicalmente. Quindi, al maestro di strumento (intendendo come strumento anche la voce) andrà la responsabilità di condurre l'allievo a una pratica musicale in senso lato, a cominciare dall'insegnamento della lettura, la quale deve andare oltre la decodifica del sistema notazionale che regola la scrittura musicale. Si tratta qui di un processo meccanico necessario, ma non certo sufficiente. L'addentrarsi nel significato degli elementi tematici, delle frasi e dei periodi musicali e così via, non può essere affidato soltanto all'istinto. Ovviamente non si vuole qui declassare il ruolo dell'istinto, che senza dubbio ha un peso più che rilevante. Ma bisogna sottolineare con forza che esso ha bisogno di essere supportato da un bagaglio culturale frutto di uno studio musicale che vada al di là del fattore meccanico strumentale e/o vocale. Durante il processo di lettura l'allievo deve essere spronato a comportarsi attivamente nei confronti del brano proposto, affinando la sua sensibilità per le varie correlazioni tra il suo punto di partenza e il

---

<sup>1</sup> Purtroppo nelle accademie e negli istituti che propongono l'educazione musicale i programmi di studio sono carenti sotto questo aspetto; spesso ci si dimentica che la musica oltre che un'arte è una forma di artigianato e come tale non può essere imparata in maniera efficace tramite una proposta di educazione 'massificata'.

punto di arrivo. Così facendo, col tempo si costruirà in modo naturale e progressivo una ‘linea di pensiero musicale’<sup>2</sup>, indispensabile, poi, per imparare i primi rudimenti di scrittura.

Nel processo di alfabetizzazione musicale, purtroppo, l’approccio alla scrittura si riduce, nel migliore dei casi, a una serie di esercizi ‘grammaticali’ proposti molte volte in maniera sterile – quali il riconoscimento teorico degli intervalli, delle scale, delle tonalità; in sede armonica il basso, il corale, il canto dato o la modulazione e così via – paragonabili alla coniugazione dei verbi di una lingua: strumenti senz’altro utili, purché utilizzati in modo cosciente nell’elaborazione di un discorso sonoro vero e proprio. Resta di fatto che questo compito da molti insegnanti non è considerato – ahimè – importante nella formazione musicale degli allievi. La maggior parte di loro non ne sente l’esigenza perché indirizza tutti gli sforzi e l’attenzione al raggiungimento di risultati esclusivamente pratici per quanto riguarda il proprio strumento. Il fattore scrittura, a causa di questo approccio riduttivo nei confronti della musica, viene completamente trascurato, oppure – peggio ancora – è considerato compito esclusivo di chi vuole ‘diventare compositore’. Spesso i manuali di teoria e solfeggio, armonia e affini sono in genere una sorta di elenco telefonico contenente dei dati corretti ma, agli occhi dello studente, astrusi in quanto raramente collegati in maniera attinente alla sua esperienza musicale quotidiana. Questo atteggiamento è a mio parere inefficace e talvolta controproducente, al punto che la grammatica musicale in tutte le sue sfaccettature (indispensabile per scrivere musica) può rivelarsi motivo di noia, generando nell’allievo un naturale disinteresse. Ne risultano allora musicisti con palesi problemi di comprensione della musica che si trovano a leggere, incapaci talvolta di affrontare lo studio di una partitura senza il supporto di uno strumento musicale, cosa che per un musicista equivale a sconfessare le facoltà dell’orecchio interno. Il pericolo è quello di diventare schiavi delle tecniche esecutive degli strumenti, di cadere in una sorta di ‘finto sapere’ e lasciarsi scappare dalle mani l’essenza della musica. Saper scrivere musica non deve essere considerata prerogativa esclusiva dei compositori, ma di tutti coloro che desiderano far proprio il linguaggio musicale. Nonostante ciò vorrei richiamare l’attenzione sul fatto che la musica *scritta* è, da sempre, soltanto *una* delle forme con cui si può trasmettere quest’arte. È

---

<sup>2</sup> Così come accade quando impariamo la nostra lingua madre, il processo di apprendimento della sua forma scritta è strettamente legato alla lettura, e non può avvenire prima che si impari a parlare e – soprattutto – a pensare.

importante quindi che il musicista non escluda altre pratiche, come il ‘suonare a orecchio’, il saper ricavare una canzone da un disco oppure la cosiddetta improvvisazione. Queste competenze aiutano di molto lo sviluppo dell’istinto musicale e contribuiscono a interiorizzare i meccanismi basilari di propulsione che ‘muovono’ la musica (almeno per quanto riguarda il sistema tonale).

Non saprei citare una materia prima più adatta a spronare gli allievi a prendere confidenza con la musica se non il canto popolare: esso costituisce una fonte di grande ricchezza e interesse, non solo per il suo valore intrinseco, ma anche per le sue forti implicazioni identitarie e, nel caso di repertori diversi dal proprio, come chiave di accesso a mondi culturali nuovi. Importanti didatti e compositori ne hanno riconosciuto il valore, in tutta la storia della musica, e ci hanno lasciato la loro testimonianza come modello da seguire. Heitor Villa-Lobos, per esempio, da bambino ebbe una viola, trasformata da suo padre in un piccolo violoncello, con cui si divertiva a ricavare le melodie dei canti popolari brasiliani per poi, più tardi, svilupparli nelle sue composizioni, quando fu musicalmente ‘maturo’. L’universo del canto popolare ruota intorno a una proposta sonora semplice ma accattivante, la melodia, spesso accompagnata. Ritengo che il connubio tra uno strumento armonico e la voce sia un modo molto efficace per far sì che l’udito musicale riesca ad avere una percezione più nitida del tessuto sonoro, sia orizzontalmente sia verticalmente. Quindi è fondamentale acquisire confidenza con uno strumento adatto all’accompagnamento<sup>3</sup> anche per coloro che si dedicano a strumenti di altro tipo (compreso lo ‘strumento voce’).

Allo scopo di portare l’allievo a maturare una capacità di lettura musicale che vada oltre il fattore meccanico del riconoscimento delle note e del ritmo, ho selezionato cento melodie, per la maggior parte provenienti dalla tradizione popolare di diverse parti del mondo, dividendole poi in due sezioni: la prima dedicata alla lettura melodica, la seconda a quella armonica. In entrambe le sezioni, le note musicali sono sempre contestualizzate all’interno della struttura che le supporta, in modo tale che l’allievo prenda coscienza di come si sviluppa il processo di ‘gestione’ della tensione armonica all’interno di un qualunque

---

<sup>3</sup> In questo manuale le elaborazioni sulle melodie popolari sono state pensate per un accompagnamento pianistico. Nonostante ciò possono essere adattate ad altri strumenti armonici, un esempio si trova qui nelle pagine che seguono.

brano. Non sono le singole note o i singoli accordi che interessano in quanto tali, ma il ruolo che essi occupano all'interno del discorso di cui fanno parte. La microstruttura diventa poi macrostruttura che a sua volta trasmette infine un messaggio, come già detto non oggettivo nel caso della musica ma non per questo privo di intenzionalità e direzionalità. Per far sì che questi concetti diventino più chiari e verificabili per lo studente, ho elaborato degli schemi grafici basati su un oggetto d'uso comune: l'orologio, tramite il quale si ricaveranno tutti gli intervalli, le scale e gli accordi da esse generabili.

Non pretendo certo di offrire qui un modello *standard* né un metodo da seguire passo dopo passo: vorrei comunque fornire un esempio dell'atteggiamento di lettura musicale al quale intendo sia da condurre l'allievo. Lo farò utilizzando la melodia della canzone popolare brasiliana *Nesta rua [In questa via]*.



Chitarra

TONICA

DOMINANTE

DOMINANTE

TONICA

TONICA

passaggio modulante alla sottodominante

DOPPIA DOMINANTE

dominante secondaria

tonica secondaria

1.

DOMINANTE

TONICA

2.

DOMINANTE

TONICA

DOPPIA DOMINANTE

DOMINANTE

TONICA

Melodia ridotta

Chitarra

note estranee all'armonia

8<sup>a</sup> giusta

6<sup>a</sup> minore

5<sup>a</sup> giusta

8<sup>a</sup> giusta

nota estranea all'armonia

nota estranea all'armonia

nota estranea all'armonia

nota estranea all'armonia

moto contrario tra le parti estreme .....

frammento di scala melodica

coda sul pedale di tonica .....

Le fondamenta melodiche

Le fondamenta armoniche

1° grado della scala

2° grado della scala

1° grado della scala

4<sup>a</sup> giusta con la nota precedente

5<sup>a</sup> giusta con la nota precedente

zona in cui l'armonia si carica .....

punto di scarico della prima frase

1° grado della scala

5° grado della scala

1° grado della scala

nota estranea alla tonalità

zona in cui la carica armonica è più intensa .....

punto di scarico della seconda frase

movimento cromatico del basso .....

nota estranea alla tonalità

nota estranea alla tonalità

Riuscire a decifrare gli elementi melodici/armonici è soltanto una delle competenze che portano l'allievo a maturare una lettura musicale attiva, ovvero capace di analizzare e non solo di decodificare. Quando dico 'lettura', quindi, intendo riferirmi alla comprensione, alla capacità di entrare dentro il discorso, e non certo all' 'analisi logica' fatta in maniera impeccabile ma dimenticando il vero significato di ciò che si è letto. Cercare di spiegare la musica – intesa come fatto sonoro – tramite le parole corrisponde a mio avviso, oltre un certo limite, a negare la musica stessa. Quello che bisogna saper cogliere è il messaggio che deriva dalle note nel loro insieme, quell'insieme che dà vita a una composizione, la quale a sua volta potrà acquisire un'intenzione sonora appropriata al momento dell'esecuzione.

Per concludere, i concetti musicali che intendo che l'allievo acquisisca con il giusto atteggiamento nei confronti delle melodie qui proposte, gli saranno molto utili quando potrà permettersi di affrontare la letteratura, non solo dal punto di vista tecnico strumentale e/o vocale, ma anche intellettuale. Qui si apre un mondo immenso, pieno di misteri da svelare, di sonorità da scoprire e da conquistare in quell'universo magico che è la musica. Affido alle pagine che seguono il succo della mia lettura (comunemente si parla di analisi musicale) dell'*Ave verum Corpus* di Wolfgang Amadeus Mozart. L'autore ci dimostra che spesso la semplicità è musicalmente più efficace rispetto alla complessità, a patto di saper organizzare efficacemente il materiale sonoro che abbiamo a disposizione. Ma è sempre terribilmente vero che, nella maggior parte dei casi, rendere interessante il semplice non è così facile quanto può sembrare.

*Ave verum Corpus* KV 618, una delle ultime composizioni di Mozart, scritta per coro, orchestra d'archi e organo, si divide in due sezioni in cui il rapporto fra testo e musica è curato dal compositore fin nei più minimi dettagli. A prescindere dal credo religioso e dalla spiritualità che ogni ascoltatore può avere, credo sia comunque significativo entrare nell'atmosfera poetica del testo su cui Mozart lavorò, in modo da tentare almeno di cogliere qualcuno dei messaggi di questo capolavoro. Reputo che l'analisi esclusivamente tecnica, di qualunque opera d'arte, sia poco produttiva e talvolta perfino dannosa. Pertanto cercherò, con la dovuta cura, di suggerire una possibile interpretazione di alcuni punti chiave del testo.

### Prima sezione

Ave verum Corpus natum de Maria Virgine,  
vere passum, immolatum in Cruce pro homine.<sup>4</sup>

*Ave, vero Corpo, nato da Maria Vergine,  
che veramente soffrì, immolato sulla croce per l'uomo.*

Sull'autografo Mozart appose la sola indicazione di andamento «*Adagio*» e l'indicazione dinamica (ed espressiva!) «*Sottovoce*». Non avremmo avuto bisogno di nient'altro: la sua musica è talmente geniale che si organizza dalla sola scrittura musicale. Il brano, in tempo tagliato, nella tonalità di Re maggiore, comincia con una piccola introduzione strumentale. L'accordo iniziale di tonica in posizione stretta, scritto con una disposizione vocale, ci conduce all'ingresso del coro in maniera molto delicata, quasi come se si potesse intravedere Colui che arriva. La linea melodica dei primi violini sfocia nella terza battuta sulla nota la<sub>3</sub>, che viene poi 'illuminata' dai soprani portandola con un salto ascendente di quarta giusta verso la *climax* di questo saluto iniziale, «*Ave*», che si scioglie a sua volta in un movimento cromatico (b. 4), trovando nel sol<sub>3</sub> il suo riposo. La stessa nota cambia carattere nella battuta successiva, ove diventa tensiva all'interno dell'accordo di settima di dominante in primo rivolto, per poi riposare, in maniera molto significativa, proprio sulla parola «*Corpus*».

---

<sup>4</sup> La trascrizione del testo liturgico utilizzata in questa analisi musicale conserva la punteggiatura e il sistema delle maiuscole adottati dall'autore nel manoscritto autografo, piuttosto che uniformarsi tanto all'edizione moderna – cfr. WOLFGANG AMADEUS MOZART, *Ave verum Corpus* KV 618, in *Neue Mozart Ausgabe*, I/3 (*Kleinere Kirchenwerke*), hrsg. von Helmut Federhofer, Kassel, Bärenreiter, 1963, pp. 261 e sg. – quanto ai moderni libri liturgici.

# Ave verum Corpus

KV 618 - 1791

Wolfgang Amadeus Mozart

**Adagio**

The score is for the piece "Ave verum Corpus" by Wolfgang Amadeus Mozart, KV 618. It is marked "Adagio" and is in the key of D major (two sharps) and common time (C). The score includes parts for Violino I, Violino II, Viola, Soprano, Contralto, Tenore, Basso, and Violoncello/Basso/Organo. The lyrics are "A - ve, a - ve ve - rum Cor - pus". The score includes performance instructions such as "sotto voce" for the strings and voices, "appoggiatura cromatica" (chromatic appoggiatura) for the Soprano, and "doppio ritardo" (double ritardando) for the Soprano. There are also annotations for harmonic functions: "funzione di tonica", "funzione di sottodominante", "funzione di dominante", and "funzione di tonica" for the strings and organ. The organ part is marked "org: tasto solo" and "pedale di tonica".

La frase prosegue dunque con una linea melodica che cammina verso l'alto fino ad arrivare alla parola «*Virgine*» che viene messa ancora in maggiore evidenza per mezzo della cadenza sospesa che giunge a b. 10.

7

na - - tum de Ma - ri - a Vir - gi - ne:  
na - - tum de Ma - ri - a Vir - gi - ne:  
na - - tum de Ma - ri - a Vir - gi - ne:  
na - - tum de Ma - ri - a Vir - gi - ne:

funzione di dominante.....  
funzione di tonica.....  
funzione di dominante.....  
funzione di tonica.....  
funzione di dominante.....

slancio →

Da questo punto in poi il testo prende a descrivere le pene del Figlio della Vergine. L'accordo di La maggiore, finora dominante della tonalità di Re maggiore, cambia ruolo e passa a svolgere la funzione di tonica: stiamo entrando nella tonalità di La maggiore. Mozart crea, sia melodicamente sia armonicamente, un'atmosfera di ansietà, di dolore, che trova il suo punto culminante sulla parola «Cruce», simbolo massimo della sofferenza di Colui che, nella teologia cristiana, prese su di sé i peccati del mondo. Il salto melodico ascendente di quarta giusta (sempre al Soprano) ricompare ora più incisivo, come a portare lo 'sguardo' dell'ascoltatore verso l'alto. Così come Gesù si trovò seminudo sulla Croce, qui i soprani – che hanno il duro compito di conferire un po' di luminosità alla *u* della parola «Cruce» – si trovano scoperti armonicamente; non abbiamo altro che il raddoppio dei primi violini insieme all'organo. Il colore timbrico che ne risulta arricchisce ancora di più l'atmosfera sonora, che nel suo insieme crea un notevole effetto mimetico, riportando l'ascoltatore alla scena evangelica cui il testo fa riferimento.

The image displays a musical score for a section titled "CADENZA D'INGANNO". It features vocal lines and instrumental accompaniment. The score is divided into two measures, each marked with a "2" above the staff. Red vertical lines and boxes highlight specific harmonic features, labeled "appoggiatura armonica". Below the vocal lines, there are three boxes with labels: "vecchia dominante futura tonica.....", "funzione di dominante.....", and "funzione di tonica.....". A question mark "?" is placed between the second and third boxes. At the bottom right, there are markings for "senza Vc., B." and "con Vc., B.". The score includes a measure rest in the vocal parts and a blue slur over the instrumental part in the final measure.

I secondi violini e le viole intervengono nel secondo quarto di b. 15, dando lo slancio che porterà alla distensione della frase. Il moto contrario fra le parti estreme (tra l'altro con i valori raddoppiati al basso, bb. 16-17) e i ritardi preparano elegantemente la prima cadenza perfetta del brano. Dopodiché, l'orchestra per ben quattro battute dà vita a una sorta di piccolo interludio che riconfermerà la tonalità di La maggiore. I primi violini sfoggiano una linea melodica dal carattere angelico<sup>5</sup>: a mio avviso un vero saluto al martire supremo, il Cristo, che ascende al cielo una volta compiuta la sua missione terrena.

<sup>5</sup> Si osservi il salto melodico di quinta giusta ascendente che avvia la melodia dei primi violini, esso sarà ripreso insieme ai soprani tra le bb. 37-38, cfr. p. 19.

16

4

+

4

funzione di tonica

funzione di sottodominante

funzione di dominante.....

org: tasto solo

CADENZA PERFETTA

CADENZA PERFETTA

## Seconda sezione

Cujus latus perforatum unda fluxit et Sanguine[:]

esto nobis prægustatum in Mortis examine.<sup>6</sup>

*Dal suo fianco trafitto scaturì acqua e sangue:*

*fa' che noi lo pregustiamo nella prova suprema della morte.*

<sup>6</sup> Si noti come Mozart scelse di non intonare l'ultima parte del testo liturgico: «*O Jesu dulcis. O Jesu pie. O Jesu, fili Maria.*» [O Gesù dolce. O Gesù pio. O Gesù, figlio di Maria.].



Il clima di angoscia, di apprensione, s'intensifica. L'armonia diventa ogni volta più densa mentre la melodia si appoggia su intervalli di seconda minore. Mozart allude forse all'angoscia che provarono la Vergine e gli altri cari che si trovavano presso la croce di Gesù, quando Egli già morto ebbe il costato trafitto con una lancia.

22

2    +    2    +    4

appoggiatura armonica    appoggiatura armonica    accordo di passaggio

anticipo

Cu - jus la - tus per - fo - ra - tum un - da flu - xit et san - gui - ne:

7 di Re, per enarmonia anche quella di Fa    V<sup>7</sup>    I

doppia dominante di Fa che per mezzo della risoluzione eccezionale della 7° ci conduce alla tonalità di Re minore    VII<sup>7</sup>    VI<sub>6</sub>    V<sub>6</sub>    VII<sub>2</sub>    I    7 doppia dominante    V    CADENZA SOSPESA

Dopo la cadenza sospesa nella tonalità di Re minore (b. 29), dal secondo quarto di b. 29 l'orchestra spinge l'ascoltatore alla frase che segue. I fedeli pregano il Figlio della Vergine di poter pregustare la visione salvifica del suo corpo nell'ora del giudizio, dell'*examen* che toccherà loro quando non saranno più tra i vivi. Mozart con un tocco di genio non conferma la tonalità di Re minore, e tramite un cambio di modo fa sì che arrivi la luce della speranza. La preghiera è esaltata con una progressione che si svolge in imitazione tra le voci femminili e quelle maschili. Ciò che accade alla fine di questa frase è di una luminosità sorprendente:

l'effetto sonoro è talmente intenso che personalmente, ho l'impressione che Mozart volesse sprofondare l'anima di chi ascolta la sua musica (non solo con le orecchie) per condividere qualcosa di veramente speciale che egli sentì quando la scrisse.

30

anticipo armonico

anticipo armonico

anticipo armonico

anticipo armonico

Es - to no - bis prae - gus - ta - tum in mor - tis ex - a - mi - ne, in

Es - to no - bis prae - gus - ta - tum in mor - tis ex - a - mi - ne,

Es - to no - bis prae - gus - ta - tum in mor - tis ex - a - mi - ne,

Es - to no - bis prae - gus - ta - tum in mor - tis ex - a - mi - ne,

I IV<sub>7</sub> II<sub>6</sub> V<sub>7</sub> III<sub>6</sub> VI<sub>7</sub> I<sub>4</sub><sup>6</sup><sub>5</sub> I<sub>4</sub><sup>6</sup><sub>5</sub> V IV<sub>6</sub>

doppia dominante CADENZA EVITATA

La frase finale ripropone la porzione di testo «*in mortis examine*», che viene messo in musica come una vera supplica. Tra le bb. 37 e 38, dopo la maestosa cadenza evitata, i soprani si trovano un'altra volta scoperti armonicamente, ora per un periodo di maggior tempo rispetto all'analogo punto della prima sezione (b. 15, cfr. p. 15). Il gioco timbrico tra i primi violini e i soprani (questi ultimi raddoppiati sia melodicamente sia ritmicamente dall'organo) prepara lo 'sguardo' dell'ascoltatore in modo che esso si rivolga ancora di più verso l'alto. Questo gesto, musicalmente espresso con un ampio salto di quinta giusta ascendente, sbocca esattamente sulla parola «*Mortis*», sulla quale viaggia una melodia sublime, supportata da un'armonia magnifica che riempie di forza questa supplica piena di fede e di speranza, la cui *climax* arriva a b. 40, quando i soprani raggiungono la loro nota più acuta del brano, il mi<sub>4</sub>. Dopodiché, come la fiamma di una candela che è rimasta accesa per

ore e ore, l'atmosfera di esaltazione si spegne poco a poco, lasciando spazio ai soli strumenti che, così come nella prima sezione (bb. 18-21, cfr. p. 16), per mezzo della doppia cadenza ci portano per mano al riposo finale.

37

- ne, in mor - - - - - tis ex - a - mi - ne.

- ne, in mor - - - - - tis ex - a - mi - ne.

- ne, in mor - - - - - tis ex - a - mi - ne.

- ne, in mor - - - - - tis ex - a - mi - ne.

IV<sub>6</sub>      zona della sottodominante minore      zona della doppia dominante.....      CADENZA PERFETTA      CADENZA PERFETTA

Questa piccola coda strumentale arriva come un dolce eco, il cui significato non mi sento di suggerire.

\*\*\*