

HERMENÉUTICA TEOLÓGICA DE W.A. MOZART

PBRO. FERNANDO ORTEGA

Objetivo de esta exposición: I) "de"= genitivo **objetivo**: hermenéutica teológica "acerca de" WAM. Dos momentos: A) plantear la posibilidad y legitimidad de practicar una hermenéutica teológica para interpretar el pensamiento creador musical de Mozart; B) plantear que dicho pensamiento es analogable a una actividad animada (al menos implícitamente) por la fe cristiana; II) "de"= genitivo **subjeto**: Mozart sujeto de una hermenéutica teológica. Dos momentos: C) plantear el alcance de la figura de Mozart como "teólogo"; D) realizar una praxis (elemental) que muestre y justifique los tres planteos (la *Maurerische Trauermusik* K.477).

I) Mozart, objeto de una hermenéutica teológica

A) Carl De Nys: "una interpretación teológica de la música de Mozart es no sólo posible, sino también necesaria, si se desea penetrar realmente en su universo sonoro" ¹. Karl Barth: Mozart "había escuchado algo y hasta el día de hoy lo hace escuchar, a quienes tengan oídos para escucharlo, lo que al final de los tiempos veremos: la síntesis de todas las cosas en su ordenación final. Es como si a partir de ese fin él hubiese escuchado el unísono de la creación" ². Hans Urs von Balthasar: Mozart ha hecho audible "el canto de la creación antes de la caída y el canto de la creación ya resucitada" ³. Estas expresiones no son "metafóricas". Con ellas nos encontramos ante lo que podemos llamar "el **misterio** Mozart". Lo difícil es justificarlas científicamente. Implican elaborar una hermenéutica que opere una "fusión de horizontes" entre la ciencia musical y la ciencia teológica, de modo que, en lo musical, pueda discernir la presencia del

misterio cristiano en la doble línea de o.material (o.formal "quod") y de o.formal "quo".

El desafío consiste en abrirse camino entre una hermenéutica romántica y psicologizante, cuya ambición era acceder a la intención del autor y una hermenéutica de tipo estructuralista que termina por eliminar toda referencia al autor en la cuestión del sentido de un texto. No interesa descubrir la intención de Mozart al crear tal obra, pero sí interesa explorar el sentido de su música sin olvidar al sujeto concreto que la concibió. Lo que se busca no es la intención sino el "pensamiento musical" de Mozart, tal como este se deja leer en el "mundo" que su música crea, siguiendo la orientación del círculo hermenéutico, "la hermenéutica procede de la precomprensión de eso mismo que, interpretando, ella intenta comprender" ⁴.

Como "precomprensión" proponemos dos pasos:

1. El "**caso**" **Mozart**: se trataría de mostrar la "*convergencia*" de opiniones de músicos, filósofos, artistas, científicos y teólogos acerca del genio de Salzburgo. No podemos hacerlo aquí. A modo de síntesis de todas estas opiniones proponemos la respuesta de Rossini cuando le preguntaron cuál era, según él, el más grande de los músicos. "Beethoven" -respondió-. "¿Y Mozart?"... "Oh! él es el **único**". Todos están de acuerdo en referir un "plus" a Mozart, no en el sentido de ser "mejor" que los otros músicos, sino en el sentido de "incomparable" (Barth). El desafío hermenéutico consiste en pensar este "plus".

Para ello, ante todo hay que "situarlo". ¿Donde se manifiesta? Sin duda, **en la música**. ¿Pero se lo puede comprender mediante un **análisis musical**? En el orden de la *expresividad*, nada distingue a Mozart de los otros músicos, salvo una cierta medida, un cierto pudor. Pero esto no es un signo musicalmente positivo. En el orden de los *lenguajes musicales*, Mozart adoptó todos los lenguajes accesibles en su tiempo, pero no inventó ninguno que lo distinga, o que dé cuenta del "plus" en cuestión. Esto ha sido establecido de manera científica por Pierre Barbaud, quien aplicó a diferentes músicos el **método estadístico**

musical. Mientras que el **perfil** propio de un Schubert aparece claramente diferente del de un Schumann, nada distingue la música de Mozart de la del peor músico contemporáneo suyo. Concluye Barbaud: "él hace lo que hacían todos en su tiempo. Pero **hay algo, un "plus", que escapa a mi análisis, y probablemente, a todo análisis"** ⁵. Estamos ante una realidad indefinible.

No se puede renunciar al análisis musical, pero no cualquier análisis está en condiciones de revelar el "plus" mozartiano. El camino propuesto por Jean-Victor Hocquard, el gran estudioso del pensamiento mozartiano, es el de abordar el terreno lingüístico, pero en un marco más amplio que el de los esquemas morfológicos: la lengua en **su función significante** ⁶, "la lengua hablada por los hombres puede tener dos funciones. La primera, que concierne la vida social, consiste en comunicarse con los otros. Es la **prosa**, indispensable para la vida comunitaria y el intercambio de ideas. En este caso toma la forma de un discurso, que lleva de un concepto a otro. Su forma más elaborada es el razonamiento, que sirve para convencer. Pero la lengua puede tener una función diferente, la de *enunciar*, de manera desinteresada y gratuita, aquello de lo cual uno ha tenido en sí mismo la intuición. Si lo que digo de esta manera alcanza a alguien, es porque entra en resonancia con mis intuiciones, más allá de nuestros pensamientos conceptuales. El grado más perfecto aquí es **la poesía pura**". Según Hocquard, mientras que la **prosa** puede existir en la música (expresando nociones, imágenes, estados emocionales), lo que se expresa de este modo no es de orden puramente musical, ya que puede ser "traducido" en lenguaje hablado. Por el contrario, la **poesía** en música es puramente musical. Cuando la poesía irrumpe en una obra musical, lo hace en un contraste abrupto con el contexto prosaico, y es experimentada como una fulguración que "eleva" al oyente a un ámbito **cualitativamente diferente**. Siendo altamente significativa, la poesía no es expresiva. **Lo que ella significa no puede ser "traducido" en lenguaje conceptual.**

En Mozart, los pasajes de "pura poesía" son mucho más abundantes que en otros compositores. Los análisis de Hocquard desembocan en la siguiente afirmación: ese "plus" que hace de Mozart el "único", ese "plus" que escapa a

análisis morfológicos y que parece casi indefinible, tiene que ver con la "poesía pura" que abunda en Mozart de manera incomparable. Y dicha poesía se enuncia por medio de un **contrapunto particular**, que **sólo Mozart** supo elaborar, cuyas características son las siguientes: "es un contrapunto *cantante*, del que toda rigidez mecánica queda excluida, un contrapunto *sabio*, del que queda eliminado toda aspereza escolar. Es un contrapunto orgánico, movido por las pulsaciones del corazón" (o. c. 102). Y lo más asombroso es que este contrapunto, Mozart **no lo adquirió mediante un aprendizaje**. Lo usa ya desde la primera infancia sin ningún titubeo: hay una permanencia del "estado de poesía" desde la infancia hasta el **fin**. Se trata de algo innato, del orden del don.

Sin duda el análisis de Hocquard nos aproxima -desde una hermenéutica estrictamente musical- a una inteligencia del adjetivo "único" aplicado a Mozart. Pero se abren nuevos interrogantes que invitan a integrar sus resultados en un horizonte más amplio. Porque Mozart no sólo es "único", sino también "universal".

2. El "**enigma**" Mozart: para reducirnos a lo esencial, hablaremos de dos hechos del ámbito científico, donde lo "único" mozartiano se manifiesta en **sus efectos**.

I. Los estudios del Dr. Alfred Tomatis, médico otorrino-laringólogo, mundialmente conocido por sus trabajos sobre el oído, el lenguaje y la comunicación desde hace más de cuarenta años. Su terapia abarca a pacientes con problemas de audición, tartamudez, dislexia, niños autistas. Para curar a sus enfermos utiliza un material sonoro que es tratado mediante un proceso de filtración y emisión especiales. Este material sonoro contiene siempre sea la voz de la madre, sea música. ¿Qué música? "Siempre de Mozart", responde el científico. "Los resultados concernientes a los efectos de la música sobre el cuerpo y el psiquismo no tienen comparación posible con los que se obtienen con Mozart. Su música forma parte, a mi juicio, de los **universales**. **Actúa sobre todos y en todas partes**. Tanto en Europa como en América, en Alaska como en el Amazonas, es Mozart quien tiene, incondicionalmente, el puntaje más elevado

en materia de respuestas favorables". La pregunta surge inevitable: ¿Por qué la música de Mozart produce universalmente estos efectos benéficos, terapéuticos, comparables solamente a los efectos logrados mediante el canto gregoriano? El hombre de ciencia arriesga su respuesta: la música de Mozart "despierta, en quienes la escuchan, los ritmos fundamentales inherentes a cada uno". Gracias a ella, "los ritmos respiratorio y cardíaco se instauran con toda libertad... deja emerger en cada uno la resultante de esos movimientos básicos... *Con Mozart, cada humano reencuentra los acentos profundos de su propia alma*" ⁷. (Cf. Vigée, p. 801).

II. Alain Gheerbrant, explorador de la selva amazónica en 1952, cuenta que un jefe de tribu, luego de haber escuchado la *Sinfonía en mi bemol* K.184 de Mozart, le declaró: "Ya que también ustedes tienen una música sagrada, puedo, ahora sí, revelarte secretos". Y le relató una teogonía. El explorador había llevado todo tipo de discos consigo, con música muy variada. Pero sólo la sinfonía de Mozart ejerció la función de talismán sobre los aborígenes. Concluye diciendo: "No sé si la música es realmente el lenguaje **universal**, como se dice, pero jamás olvidaré que le debemos a una sinfonía de Mozart uno de esos raros momentos en los que desaparece el foso que los siglos y nuestra evolución han abierto entre nosotros, los civilizados del siglo XX, y ellos, los civilizados o primitivos de la edad de piedra" ⁸.

A través de estos dos testimonios tenemos ante nosotros el "enigma" mozartiano: el "**único**" es a la vez "**universal**". El "plus" conecta los tiempos y los espacios, trascendiendo las culturas (y los problemas de la "inculturación"). Hemos pasado del "caso" al "enigma". Ahora, tal vez, estamos en condiciones de pasar del "enigma" al "misterio", o, mejor dicho, a un intento por interpretar teológicamente el acto creador que ha dado como resultado una música incomparable. El "único" y el "universal" parecerían estar pidiendo una clave de lectura cristológica, una relación entre el "único" y el "Único". Retomamos las afirmaciones de Barth, Balthasar y De Nys, tratando de explorar el misterio que ellos señalaron.

B) Pasamos ahora de la "precomprensión" a la "interpretación". Vamos a formular directamente nuestra hipótesis: si la música de Mozart da testimonio de una realidad **sobrenatural** ("lo que al final de los tiempos veremos", en la expresión de Barth), pensamos que dicha realidad fue **percibida por Mozart en el ejercicio mismo de su actividad creadora musical**. Lo cual implica, forzosamente, hablar de la presencia, al menos implícita, de la fe teologal en su acto creador. ¿Cómo entender una relación **intrínseca** entre fe y acto estético creador, de modo tal que evitemos el extrinsecismo de decir que Mozart ha "traducido" en música los "dogmas" de la fe cristiana, o que su música consiste en la proclamación de un "mensaje" cristiano? Pensamos que la Estética teológica de Balthasar puede ser un instrumento adecuado para pensar esta relación intrínseca, ya que la "percepción de la figura" no se reduce a una percepción visual sino que, según el teólogo "*la figura puede ser también un ritmo que fluye en el tiempo*" ("Epilog", p.47). Es decir, en otras palabras, que la fe mediante la cual el hombre percibe la figura de Cristo puede ser pensada en la línea de un "**oir**" **la belleza de la Voz incomparable del "Único"**, el canto de la nueva creación que emana del Resucitado. En este sentido puede entenderse la admirable afirmación de Evdokimov en su *Teología de la belleza*: "el elemento más puro y más misterioso de la cultura, la música, en su punto culminante, desaparece y nos deja ante el Absoluto. En la *Misa* (K.427) o en el *Requiem* de Mozart se escucha la voz de Cristo, y la elevación alcanza el valor litúrgico de su presencia" ⁹.

Si esto es así, no sólo comprenderíamos mejor por qué Mozart es "único" y "universal", sino que tendríamos acceso a una inteligencia de su pensamiento creador como acto hermenéutico cristiano en sentido pleno. Barth lo dice admirablemente: "Jamás fue su intención la de proclamar la alabanza de Dios. Y sin embargo, de hecho, es precisamente eso lo que él hizo; contentándose con el humilde papel de **intérprete**, restituye el mensaje que ha recibido: aquello que la creación de Dios hace penetrar en él, hace brotar de él e intenta hacer resplandecer por medio de él" ¹⁰. Mozart, en su actividad creadora musical, **interpreta la creación, hace hermenéutica de la creación. Y el fruto de su hermenéutica es hacer audible la nueva creación**, "lo que al final de los

tiempos veremos". El canto mozartiano se transfigura en alabanza. Por eso, en el corazón de su actividad creadora está la percepción de la Voz del Único, y lo está tanto en la línea del "objeto formal quo" como del "objeto formal quod": "Mozart, como cualquiera de nosotros, no había visto esa Luz (*o.f.quo*), pero escuchó el mundo creado totalmente aureolado por esa Luz (*o.f.quod*)" ¹¹.

II. Mozart, sujeto de una hermenéutica teológica

C) Hablar de Mozart como teólogo, y proponer su obra como "lugar" de aprendizaje teológico puede parecer un desvarío. Nuevamente es Barth quien nos estimula a proponerlo. No sólo recomendaba a los teólogos que escucharan a Mozart, sino que en el texto ya citado de su *Dogmática* podemos leer: "¿Por qué puede sostenerse que Mozart tiene su lugar en la teología, en particular en la doctrina de la creación y también en escatología? Él no fue ni un Padre de la Iglesia ni, al menos según las apariencias, un cristiano particularmente ferviente, y, además, fue católico!... Porque acerca del problema de la bondad de la creación en su totalidad, supo cosas que se escaparon a los Padres de la Iglesia, a nuestros reformadores, y a muchos otros teólogos..." A la luz de lo ya dicho, proponemos, sin ánimo de cerrar el tema sino más bien, por el contrario, de abrirlo, un par de consideraciones:

1. Al pensar en Mozart como "teólogo" no lo hacemos en el sentido habitual del término. Lo pensamos sobre todo a partir de la idea de Balthasar de que la "*fruitio*" es "el acto central de la teología como ciencia"; es decir de la teología "considerada [...] como participación de gracia en el conocimiento intuitivo de Dios mismo y de la Iglesia gloriosa. Sólo en esta dimensión es posible [...] ese acto que la tradición agustiniana describe como *fruitio*, el único capaz de abrir el contenido teológico y que es **una anticipación escatológica que se verifica en la fe** y que es exigida por ésta" ¹². Notable coincidencia con la idea de Barth acerca de lo que hace audible la música de Mozart: "lo que al **final de los tiempos** veremos". Evidentemente, Mozart no nos da una teología

hecha de conceptos y razonamientos teológicos, sino una teología hecha de poesía musical. Imposible de traducir adecuadamente en conceptos, esta teología no deja de ser una "invitación a pensar", ya que el propio fondo teológico del pensamiento de Mozart se hace accesible a través de una interpretación teológica de su música. *Es en esta interpretación donde la propia teología se alimenta con su teología*, que brota de **su experiencia vivida de la verdad que percibió hermenéuticamente en su acto creador musical**. Y al escuchar inteligentemente su música nos permite compartir "fruitivamente" esa Luz que es "gozo del pensamiento".

2. ¿Qué ámbitos de la teología pueden entrar en diálogo con la música mozartiana?

A mi juicio, los siguientes: la teología de la Creación y la Escatología (Barth, Balthasar); la teología de la Encarnación (De Nys); la Antropología teológica (K. Hammer); la teología Moral (cf. Comte-Sponville: *Mozart et l'éthique*); la Cristología (mi tesis doctoral sobre Mozart). Un tema aparte sería la consideración del pensamiento musical mozartiano en la línea de una teología negativa (Hocquard).

D) Entramos ahora en la "comprensión". Visualización (audición) de los tres planteos a través de una obra-clave del universo mozartiano, la *Maurerische Trauermusik (Música fúnebre masónica) en do menor K. 477*.

a) **Contexto biográfico-musical:** Mozart (1756-1791) compuso esta obra en julio de 1785, pocos meses después de su ingreso oficial a la Masonería (14 de diciembre de 1784). La destinación de la obra es la de acompañar el ritual de la transformación del Compañero (2º grado de la Masonería) en Maestro (3º grado). El Compañero debe reproducir simbólicamente la muerte y resurrección de Hiram, maestro constructor del Templo de Salomón (cf I Re 7,13 ss; 2 Cr 2,13 ss) y que, en la simbología Rosacruziana (a la que Mozart adhería fervientemente), era considerado un símbolo de Cristo. El Compañero, golpeado

tres veces, muere a los aspectos "material, psíquico y mental" del "hombre viejo", y renace a una vida nueva, espiritualizada, divina.

La obra fue compuesta para una agrupación orquestal muy particular: a las cuatro cuerdas se suma un poderoso conjunto de vientos: 2 oboes, 1 clarinete, 2 cornos, 3 "corni di bassetto" (instrumentos masónicos por excelencia, usados en las logias) y 1 contrafagot. La *Música fúnebre masónica* está escrita en la tonalidad de do menor, que en Mozart tiene siempre un sentido trágico.

b) **Comentario descriptivo-musical:** según Hocquard ¹³, en esta obra el músico se plantea abiertamente la pregunta: **¿qué es la muerte?** Las inflexiones de las líneas melódicas son, de principio a fin, interrogativas; lo que cambia a lo largo de la obra es la progresiva pureza del espíritu con el cual son planteadas las cuestiones, o mejor, la cuestión única: ¿qué es la muerte? Es lo que ya plantean, en los primeros compases, los tristes acordes de los vientos. La respuesta emergerá recién en el último y luminoso acorde, en do mayor. Para comprender mejor como se avanza hacia esta respuesta conviene visualizar la estructura de la *Música fúnebre*. Podemos distinguir tres momentos: una introducción, un desarrollo y una conclusión. En la "introducción" aparecen dos elementos: primero, en la oscura tonalidad de do menor, un lamento descendente a cargo de los vientos seguido de una amplia línea interrogativa en las cuerdas (ejemplo **I.b**); segundo, una vigorosa línea ascendente que va a jugar un papel protagónico hasta el final (ejemplo **2.b**).

En el compás 23 comienza algo nuevo, el "*desarrollo*": todo esto es cortado por la dulzura de un "cantus firmus" en la tonalidad de mi bemol mayor que, salmodiado suavemente (piano) por dos oboes y un clarinete, enuncia anticipadamente la respuesta luminosa final. Este canto reproduce los tonos litúrgicos católicos usados en los funerales para el salmo *Miserere* (ejemplo 3). Se superpone a esta salmodia una amplia melodía de los primeros violines hecha de la sucesión de interrogaciones cortas y calmas. A partir de aquí se abre un dramático trabajo interior: durante diez compases la interrogación vehemente se despliega en los primeros violines, sostenida por las síncopas de las otras cuerdas.

En el compás 44 se produce un alto en la lucha. Pero todavía habrá dos accesos de vehemencia, que serán cada vez más cortos e irán perdiendo poco a poco su violencia. En el compás 62 se inicia la "conclusión": en los primeros y segundos violines se eleva finalmente, bien planteada, la interrogación purificada, de modo que el acorde final, en do mayor, aportará la luz de la respuesta definitiva (ejemplo 4).

Evaluemos los resultados obtenidos hasta acá. El nivel a) ponía de manifiesto el contexto masónico de la obra, a partir del cual puede interpretarse la misma en los siguientes términos: "el sentimiento que anima la obra no es el de una banal resignación ante la muerte, sino la voluntad de transformarse en hombre nuevo para mejor obrar en la construcción del Templo" ¹⁴. Podríamos llamarlo nivel "literal" de la lectura. El nivel b) va más allá de dicho contexto, planteando el contenido *espiritual* de la *Música fúnebre masónica*, contenido hecho de una interrogación (¿qué es la muerte?) que se renueva incesantemente y que progresa hacia un planteo de la interrogación purificado del tumulto pasional que desencadena la realidad de la muerte. Esta purificación permite la emergencia de la respuesta luminosa en el último acorde. Pero todavía no vemos en qué consiste esta respuesta llena de esperanza. ¿Se trata del nacimiento del "hombre nuevo" en el sentido del ritual masónico? ¿Pero sería **proporcionada** esta respuesta a lo que está en juego en la pregunta, a saber, el sentido de la muerte? Y, si el sentido de la muerte es el del nacimiento del hombre nuevo ¿no queda desbordado el ámbito simbólico del ritual masónico por otra simbólica, la de la fe cristiana? ¿Hay elementos musicales que -además de la referencia al *Salmo 50*- nos indiquen la presencia de la fe cristiana en esta meditación musical sobre la muerte?

c) Entramos en un nuevo ámbito hermenéutico, *teológico*. Los ejemplos musicales nos ayudarán a seguir pensando esta obra. En el ejemplo 1.a vemos una melodía que tiene mucho en común con 1.b. ¿De dónde proviene? Es una figura que entonan los violines durante una sección importante del "Credo" de la *Misa llamada de la Coronación* K.317, compuesta por Mozart seis años antes, en 1779. Se trata de una figura que acompaña **toda la sección cristológica del**

"Credo", desde el "Et incarnatus" hasta el "Crucifixus". Al evocarla en la *Música fúnebre*, Mozart crea, por lo tanto, una referencia explícita a la Encarnación, Pasión y Muerte del Dios hecho hombre. Pero Mozart parece no contentarse con esta referencia simbólica. Hay otra, que podemos ver en el ejemplo 2.a. Se trata del anticipo de la melodía de los violines que juega un papel protagónico en la *Música fúnebre*. ¿De dónde proviene? Del *Salmo 111*, que Mozart musicalizó para las *Vísperas de Domingo* K.321, del año 1779. La frase citada corresponde al inicio del salmo: "**Beatus vir**, "feliz el hombre". "Feliz el hombre que teme al Señor y se complace en sus mandamientos...". El salmo es un canto de consuelo y de luminosa promesa hacia el hombre fiel a la Alianza con Dios.

Por último, en el ejemplo 4 podemos observar la coincidencia entre los acordes finales de la *Música fúnebre* y el "Crucifixus" de la *Misa* K.317, ya citada por Mozart al comienzo de esta meditación sobre la muerte. Ahora son los acordes sobre las palabras "sepultus est". ¿Qué equivalencia tienen estas palabras de la *Misa* con el luminoso acorde final en do mayor de la *Música fúnebre*? Aquí se revela el fondo de la respuesta mozartiana a la pregunta acerca de la muerte. En la *Misa*, cuando el coro pronuncia la palabra "est", Mozart hace irrumpir anticipadamente la música triunfal con la que cantará la resurrección del Señor, el "Et resurrexit". El acorde final en Do mayor de la *Música fúnebre* se refiere entonces a la resurrección, la del Señor, y la del "Beatus vir". El fruto de esta "hermenéutica" mozartiana de la muerte desemboca en la nueva creación, en la resurrección de los muertos.

¿Podemos concluir, a partir de estos datos, cuál fue la "intención" de Mozart al componer la *Música fúnebre masónica*? No, por cierto. Pero sí podemos afirmar, al menos, A) que la obra en cuestión "pide", desde sus propios elementos musicales, una interpretación teológica; B) que ella nos revela que en el pensamiento creador de Mozart está viva la experiencia de la redención cristiana, y, por lo tanto, la experiencia central de la fe; C) que estamos en presencia de una "teología" cristiana de la muerte cuya exploración hermenéutica nos puede ayudar a profundizar nuestra propia teología.

NOTAS

1. Cf. DE NYS, Carl, "Mozart, musicien de l'incarnation", en *Études*, enero 1991 (3741), p. 73.
2. BARTH, Karl. *Die kirchliche Dogmatik*, III, 3, Zurich 1950, ps. 337-339.
3. BALTHASAR, H.U. von. *Neue Zuercher Zeitung*, 13-11-1955.
4. LABBÉ, Y. "Existence, histoire et discours", en *NRT*, n° 6 (1980), p. 811.
5. "Mozart, comment l'entendez-vous?". Conversación de P. Barbaud con C. Maupomé, *France-Musique*, 29-V-1983.
6. HOCQUARD, Jean-Victor. *Mozart. musique de vérité*, Paris, 1996.
7. TOMATIS, Alfred. *Pourquoi Mozart?*, Fixot, 1991, ps. 81-82.
8. GHEERBRANT, Alain. *L'Expédition Orénoque-Amazone*, Paris, 1952, ps. 308-309.
9. EVDOKIMOV, Paul. *L'art de l'icône. Théologie de la beauté*, Desclée de Brouwer, Paris, 1972, p. 65.
10. BARTH, Karl. *Wolfgang Amadeus Mozart*, Bienne, 1969, p. 27.
11. BARTH, K. *Die kirchliche Dogmatik*, III, 3, Zurich, 1950, ps. 337-339.
12. BALTHASAR, H.U. von. *Gloria. Estética teológica*, I, Milano, 1985, ps. 64-65.
13. HOCQUARD, Jean-Victor. *Mozart. musique de vérité*, Paris, 1996, ps. 46-47.
14. MASSIN, J. et B. W. A. *Mozart. biographie, histoire des oeuvres*, Paris, 1970, p. 1.000.



EJEMPLOS MUSICALES

The image displays two musical examples, K.317 and K.477, in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). Example K.317 is labeled '1. a' and shows a melodic line with a solid bracket above it and a dashed box below it. Example K.477 shows a similar melodic line with a dashed box below it and a solid box above it. An arrow points from the dashed box in K.477 to the dashed box in K.317, indicating a comparison or relationship between the two passages.

K.321

2.a

K.477

2.b

Be - a - tus vir

Salmo 50 - Ritual exequias

3

Mi - se - re - re me-i De - us

K.477

Secundum magnam miseri- cor-diam tu - am

4

se - pul - tus est

K317 = K477

do mayor