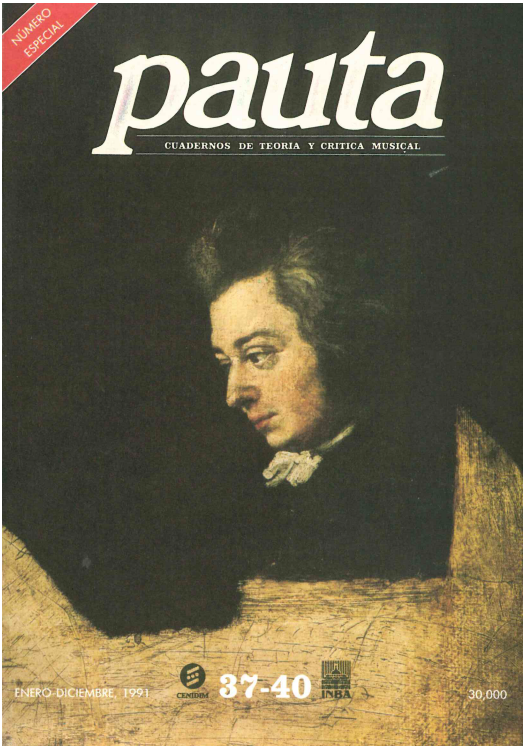
CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA

INBA

Repositorio de Investigación y Educación Artísticas
del Instituto Nacional de Bellas Artes




CENIDIM

www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:
Pauta 37-40. Cuadernos de teoría y crítica musical, enero-diciembre de 1991, México: Conaculta, INBA, Cenidim.

NÚMERO ESPECIAL

# pauta

CUADERNOS DE TEORIA Y CRITICA MUSICAL



ENERO-DICIEMBRE, 1991

CENIDIM

37-40

INBA

30,000

/ Rodolfo Halffter / Antonio Russek /
e Cortez / Eduardo Mata /

n el extranjero.
le envío. Dlls. 35 en el extranjero.
*usión y Relaciones Públicas,* INBA.
dulo C., Tercer piso, Tel.: 395 97 86

co, D. F.

solicitados.

CENIDIM DIFUSIÓN


# pauta

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

Vol. X, enero-diciembre de 1991


CENIDIM DIFUSION

## SUMARIO


**Mario Lavista**
Presentación 3

**Wolfgang Amadeus Mozart**
Una carta 9

**Guillermo Sheridan**
Mozart en México: una cronología (1852-1910) 12

**David Huerta**
El óvalo de Mozart 27

**Adolfo Salazar**
Mozart: sus años de formación 28

**Gerardo Kleinburg**
La gestación del estilo mozartiano 38

**Ramón Xirau**
Mozart 52

**Mario Lavista**
Mozart y su prima 54

**Eduardo Lizalde**
Mozart, el centro 65

**María Pía Lara**
Mozart y la modernidad 68

**Verónica Volkow**
Mozart 85

**Luis Ignacio Helguera**
Mozart y la literatura 86

**Vicente Quirarte**
Luis de Sevilla escucha a Mozart 90

**Gerardo Kleinburg**
Lo trivial de la autencidad: el *Requiem* 92

**José Ignacio Maldonado**
Kirie 102


### DOCUMENTOS


- **Rubén M. Campos**
  El alma encantada de Mozart 105
- **Manuel M. Ponce**
  Las postreras sinfonías de Mozart 113

**Salvador Novo**
Los Don Juanes de Chávez y Beecham 117
Mi buen vecino 127

**Sir Thomas Beecham**
Mozart en la orquesta 130

**Adolfo Salazar**
La música instrumental 134

**José Rafael Bravo Meza**
Mozart y la tonalidad de La mayor 138

**Julio Antonio Coss**
Mozart y la ópera bufa 140

**Juan Vicente Melo**
*Don Giovanni* o "La fuerza del destino" 147

**Daniel Catán**
El *Don Giovanni* de Jesusa 150

Entrevista a **H. C. Robbins Landon** de Jean Maurice de Montremy 157

**Stendhal**
Mozart en Italia 167

**Alejo Carpentier**
Cuatro textos mozartianos 177
El año Mozart 177
Estudios mozartianos 179
Los contemporáneos de Mozart 180
Grafología de Mozart 182

**Georg Bernard Shaw**
El centenario de Mozart 184

**Juan Gil-Albert**
Oyendo a Mozart 192

**Sören Kierkegaard**
Mozart y el erotismo 194

**Wilhelm Dilthey**
Mozart 199

**Robert Schumann**
*La ci darem la mano* 223

**Charles Camille Saint-Saëns**
*Don Giovanni* 227

**Nikolaus Harnoncourt**
Reflexiones de un músico de orquesta sobre una carta de W. A. Mozart 234

**Felipe Pedrell**
Mozart 239

**Ferruccio Busoni**
Aforismos mozartianos 246

**Aaron Copland**
Ante la consideración de Mozart 248

**Ferruccio Busoni**
En el jubileo de *Don Giovanni* 251

**Nikolaus Harnoncourt**
La dramaturgia mozartiana reflejada en la correspondencia del *Idomeneo* 260

**Paul Henry Lang**
Mozart y la ópera 277

**Bruno Walter**
El Mozart de *La flauta mágica* 295

**René Leibowitz**
Haydn y Mozart y las complejidades del arte clásico 307

**Arnold Schoenberg**
Mozart: *Las bodas de Fígaro* 319

**Karlheinz Stockhausen**
Las cadencias rítmicas en la obra de Mozart 323



# pauta

CUADERNOS DE TEORIA Y CRITICA MUSICAL

**Volumen 9, Nos. 33-36, ene-dic., 1990.**

# pauta

CUADERNOS DE TEORIA Y CRITICA MUSICAL

**Volumen 9, Nos. 33-36, ene-dic., 1990.**


| MÚSICA | Número | Páginas |
|---|---|---|
| **Arrau, Claudio** *El pianista en el diván* | 36 | 17-24 |
| **Bernal, Jiménez** *Supremacía de la música sagrada* | 36 | 50-56 |
| **Bernstein, Leonard** *Carta a la juventud musical* | 36 | 5 |
| **Deniz, Gerardo** *Gerardo Deniz habla de música (conversación con Luis Ignacio Helguera)* | 33 | 34-47 |
| **Durand, José** *Ideas musicales de Ortega y Gasset* | 35 | 63-70 |
| **Estrada, Jesús** *El drama sinfónico* Tata Vasco | 34 | 53-56 |
| **Estrada, Luis Alfonso** *La suite en Bach (2a y última parte)* | 33 | 71-87 |
| **Frenk, Margit** *Música y poesía en el Renacimiento español* | 33 | 59-69 |
| **García-Alcalde, Guillermo** *Música para salir del milenio* | 36 | 99-108 |
| **Halffter, Rodolfo** *La música para cine* | 35 | 5-7 |
| **Huízar, Candelario** *Apuntes sobre* La Coronela *de Silvestre Revueltas* | 35 | 44-45 |
| **Lara, Ana** *En busca de la vanguardia y la recuperación de la tradición* | 36 | 88-98 |
| **Leiris, Michel** *La ópera, música en acción* | 33 | 14-19 |
| **Ligeti, György** *Mi posición como compositor actual (1985)* | 36 | 31-33 |
| **Mendoza, Vicente T.** Tata Vasco: *ópera evolutiva y obra nacionalista* | 34 | 60-61 |
| **Olavide, Gonzalo de** *El límite y el país fértil* | 36 | 78-87 |
| **Paraskevaídis, Graciela** *Reflexiones acerca del segundo movimiento de la Séptima sinfonía de Beethoven* | 35 | 78-90 |
| **Ponce, Manuel M.** *Notas sobre* Tata Vasco | 34 | 57-59 |
| **Pöppel, Ernest** *El metrónomo cerebral y la medición de la música* | 34 | 70-83 |
| **Revueltas, Silvestre** *Escritos* | 33 | 50-55 |
| **Szering, Henryk** *La técnica del violín* | 34 | 84-98 |
| MÚSICOS | | |
| **Calvillo, Fernando** *Las señales del fuego. Entrevista con Frank Fernández* | 35 | 34-43 |
| **Carpentier, Alejo** *Blas Galindo (1910-1953)* | 35 | 61-62 |
| **Carrillo, Julián** *Busoni, Wischnegradsky y Haba* | 36 | 57-60 |
| **Castrillón, María Teresa** *Angélica Morales* | 33 | 56-58 |
| **Chávez, Carlos** *Dos cartas inéditas a Candelario Huízar* | 35 | 18 |
| **Deniz, Gerardo** *Recordación de Otto Mayer-Serra* | 35 | 20-23 |
| **Estrada, Julio** *Conlon Nancarrow, maestro del tiempo* | 36 | 34-35 |

**Etienne Marie, Jean**
*La universalidad de Carrillo* 36 61-66

**Galindo, Blas**
*Candelario Huízar* 35 46-51
*Compositores de mi generación* 35 52-57
*Discurso de bienvenida al maestro Rodolfo Halffter* 35 58-60

**Halffter, Rodolfo**
*Cartas a Manuel de Falla* 35 8-13

**Mayer-Serra**
*Carta inédita a Candelario Huízar* 35 19

**Navarro, Antonio**
*Ezra Pound, el músico* 33 5-13

**Orestano, Francisco**
*Giuseppe Verdi, mediterráneo y universal* 33 22-32

**Rother, Larry**
*Conlon Nancarrow; rollos de música* 33 36-41

**Satie, Erik**
*Cartas a Darius Milhaud* 35 15-17

**Vasconcelos, Héctor**
*Claudio Arrau en su octava década* 36 7-16

**Velazco, Jorge**
*Entrevista a Lukas Foss* 34 32-52

**Wiscnegradsky, Ivan**
*Una visión de Julián Carrillo* 36 67-68

LITERATURA

**Bertrand, Aloysius**
*Cuatro poemas de* Gaspard de la nuit 34 7-11

**Bishop, Elizabeth**
*Canción de cuna para un gato* 35 24

**Borges, Jorge Luis**
*Caja de música* 33 33
*El canto del pájaro* 36 77

**Carreto, Héctor**
*Romance de la muerte y la doncella* 36 27

**Deltoro, Antonio**
*Dos poemas* 36 42-43

**Díaz Mirón, Salvador**
*Dos poemas* 33 20-21

**Dickinson, Emily**
*Gato* 35 25

**Durand, José**
*Hasta más no poder* 34 20-27

**Espinoza, Elia**
*Como los huesos* 35 32-33

**Fraire, Isabel**
*Cuatro poemas* 33 48-49

**Gelina, Dana**
*Dos poemas* 35 27-29

**González de León, Sofía**
*Tres poemas* 35 30-31

**Guinovart, Carlos**
*El cuento de la armonía: Do, el pequeño rey* 36 44-48

**Helguera, Luis Ignacio**
*Suite para violín, piano, tuba, contrabajo, platillos y timbales* 34 29-31
*Sirenas de Debussy para José Durand* 35 76-77
*Dos ensayos musicales* 36 28-30

**Hsi-K'ang**
*Ensayo poético sobre el laúd* 36 69-76

**Lizalde, Eduardo**
*José Durand, por el camino del* Schwann 35 71-72

**Mallarmé, Stephane**
*Dedicatoria a Debussy* 34 16

**Monterroso, Augusto**
*José Durand* 35 73-75

**Ortiz de Montellano, Bernardo**
*Dos poemas* 34 28

**Paz, Octavio**
*Vigilias* 34 5

**Piña Williams, Víctor Hugo**
*La mayor* 34 62

**Piñera, Virgilio**
*Felizmente un camino* 36 49

**Savinio, Alberto**
*Dos cuentos* — 34 — 63-69

**Schwob, Marcel**
*Las seis notas de la flauta* — 34 — 17-18

**Villiers de L'Isle Adam, Matthias**
*El secreto de la música antigua* — 34 — 12-15

**Villoro, Carmen**
*Dos poemas* — 35 — 26

**Wordsworth, William**
*Poema* — 33 — 70

LIBROS Y OTRAS NOTAS

**Brennan, Juan Arturo**
Archivo musical de la catedral de Oaxaca *de Aurelio Tello;* Silvestre Revueltas por él mismo; Historia de la música popular mexicana *de Yolanda Moreno Rivas;* Escritos y ensayos musicales *de Antonio Navarro* — 34 — 101
Entre violas y violines *de Abel Eisenberg;* Monteverdi *de Paolo Fabbri;* Reflections from the Keyboard *de David Dubal* — 35 — 91-93
Los fabricantes del sonido *de Daría Hernández y Cecilia Fuentes;* Notas sin música *de Juan Vicente Melo;* The Trumpet *de Edward Tarr;* Words on Music *de Jack Sullivan* — 36 — 109-111

**Helguera, Luis Ignacio**
*César Franck, Jacques Ibert* — 34 — 101-102, 104-106
*Huízar a veinte años de su muerte* — 35 — 98-99
*Requiems; Demus, Zabaleta, Salazar* — 36 — 112-113

**Urtubees, Dionisia**
*Guillermina Bravo: 50 años de arte* — 36 — 121

**Volpi, Jorge**
Tríptico *de Gerardo Kleinburg* — 33 — 88-90

DISCOS

**Brennan, Juan Arturo**
*Trío Hotteterre; Bernal Jiménez; Gershwin; Bartók, piano/Szigeti, violín; Primer Gran Festival Ciudad de México; Mozart/Salieri* — 33 — 92-96
*Arvo Pärt; Strauss/Schoenberg (Orquesta Inglesa de Cuerdas)* — 34 — 103-104
*Mozart (Leonhardt); Murail; Lutoslawski; Córdoba/Gómez* — 35 — 93-95
*Cuarteto Kronos; Sierra; Rasgado/Trigos; Conjuntos de arpa grande; Primer Festival Internacional de Michoacán; Sumaya* — 36 — 114-118

LA MUSA INEPTA

**Brennan, Juan Arturo** — 34 — 106-107; 35 — 97; 36 — 122-123

**Helguera, Luis Ignacio** — 36 — 123

PRESENTACIÓN

**Helguera, Luis Ignacio** — 33 — 3-4; 34 — 3-4; 35 — 3-4

**Lavista, Mario** — 36 — 3-4

ILUSTRACIONES ESPECIALES

**González de León, Sofía** — 34 — Pautas al inicio de cada texto

**Helguera, Pablo** — 34 — 30-31; 36 — 30, 45, 46, 48

**Marín, Manuel** — 36 — Pautas

**Recamier, Bernardo** — 33 — Pautas; 35 — Timbres pautados

LECCIÓN DE MÚSICA

**Bernhard, Thomas** — 33 — 3a. de forros

**Copland, Aaron** — 36 — 3a. de forros

**Franck, César** — 34 — 3a. de forros; 35 — 3a. de forros

## NOTAS SIN MÚSICA


**Juan Arturo Brennan**
Libros 368

**Roberto García Bonilla**
Tanto amor a Mozart 371

**Daniel Catán**
La única y verdadera historia
de la muerte de Mozart 375

**Juan Arturo Brennan**
Discos 378

**Luis Ignacio Helguera**
Requiems 383

Marcela Rodríguez, Mata 384

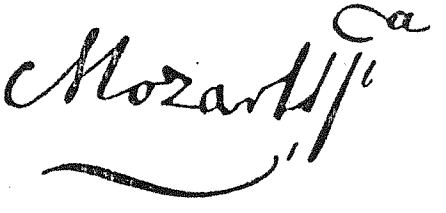
**Gerardo Kleinburg**
Mozart y el magnetismo 386

Musas ineptas 389

COLABORADORES 394


Tercera de forros: Lección
de música por **Mozart.**

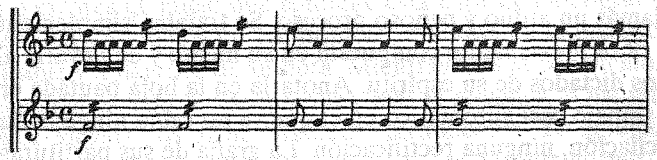
Pautas de **Mozart** e ilustraciones de
Márgara Goyzueta, Manuel Felguérez,
Bernardo Recamier y Pablo Helguera



–¿Qué es? –me dijo.
–¿Qué es qué? –le pregunté.
–Eso, el ruido ese.
–Es el silencio...

*Luvina*, Juan Rulfo.

# PRESENTACIÓN



Con este número especial monográfico, *Pauta*, a la vez que celebra su décimo aniversario, ha querido contribuir a la conmemoración del bicentenario de la muerte de Mozart, un nombre que es ya sinónimo de la música misma. Este músico de músicos representa, junto con Bach, el arte musical más elevado y refinado del siglo XVIII (y bastaría la mención de estos dos nombres para hacer de este siglo uno de los más afortunados y luminosos para la música).

Sin ser un innovador en el sentido en que lo fueron Monteverdi o Wagner, y empleando un vocabulario y una retórica musical que le pertenece por igual a su estilo personal y al estilo general de la época, Mozart supo dotar a su obra de una inconcebible grandeza y de una perfección y profundidad que no cesa de asombrarnos.

Sabemos por el testimonio de su padre que Mozart comenzó a componer música antes de saber escribirla. Sus primeras obras, compuestas poco antes de cumplir los seis años, fueron escritas por Leopoldo al dictado de su hijo. Pero al poco tiempo, y bajo la guía musical de su padre, Mozart podía ya escribir sus propias obras. No cumplía aún los siete años y ya poseía el oficio necesario para poder trasladar al papel sus ideas musicales. Lo sorprendente es que a lo largo de su vida la escritura, el acto de escribir, no haya modificado su manera de componer. No sólo los temas, la estructura rítmica, el discurso armónico, el desarrollo de las ideas, la orquestación, el fraseo y la articulación, sino la forma total de la obra germinaba íntegramente en su

mente sin necesidad de recurrir a la escritura. Todo lo recordaba y almacenaba en su interior, y, a diferencia de Beethoven, la escritura no constituía jamás un arduo y penoso proceso. Se trataba "simplemente" de recordar la obra previamente compuesta en su mente y de llevarla al papel siguiendo los dictados de su espíritu. Anotarla en la hoja pautada era para Mozart un trabajo casi automático en el que ya no cabía ninguna duda, ninguna vacilación, ninguna rectificación. La grafía de sus partituras revela un trazo claro, legible, inmediatamente comprensible y pocas veces alterado por una corrección, pues la composición estaba ya lista antes de ser escrita. Mozart fue capaz de decir todo lo que quería decir con una justeza, precisión y exactitud inigualables; la obra escrita era para él el espejo de la obra imaginada y creada en su mente.

Esto es algo difícil de comprender, de concebir siquiera, ya que la escritura es parte fundamental del proceso de la composición de una obra. Hay en este proceso una lucha constante, una especie de dialéctica continua entre lo imaginado y lo escrito, y en no pocas ocasiones algo se queda en el tintero. Nada de esto hay en Mozart. Entre lo imaginado y lo escrito no hay divergencia. Sus ideas musicales no pierden nada cuando se trasladan al papel. Mozart es siempre infalible. Si algo hay de milagroso en esta música es precisamente esto: el acuerdo perfecto entre la obra imaginada y la obra escrita.

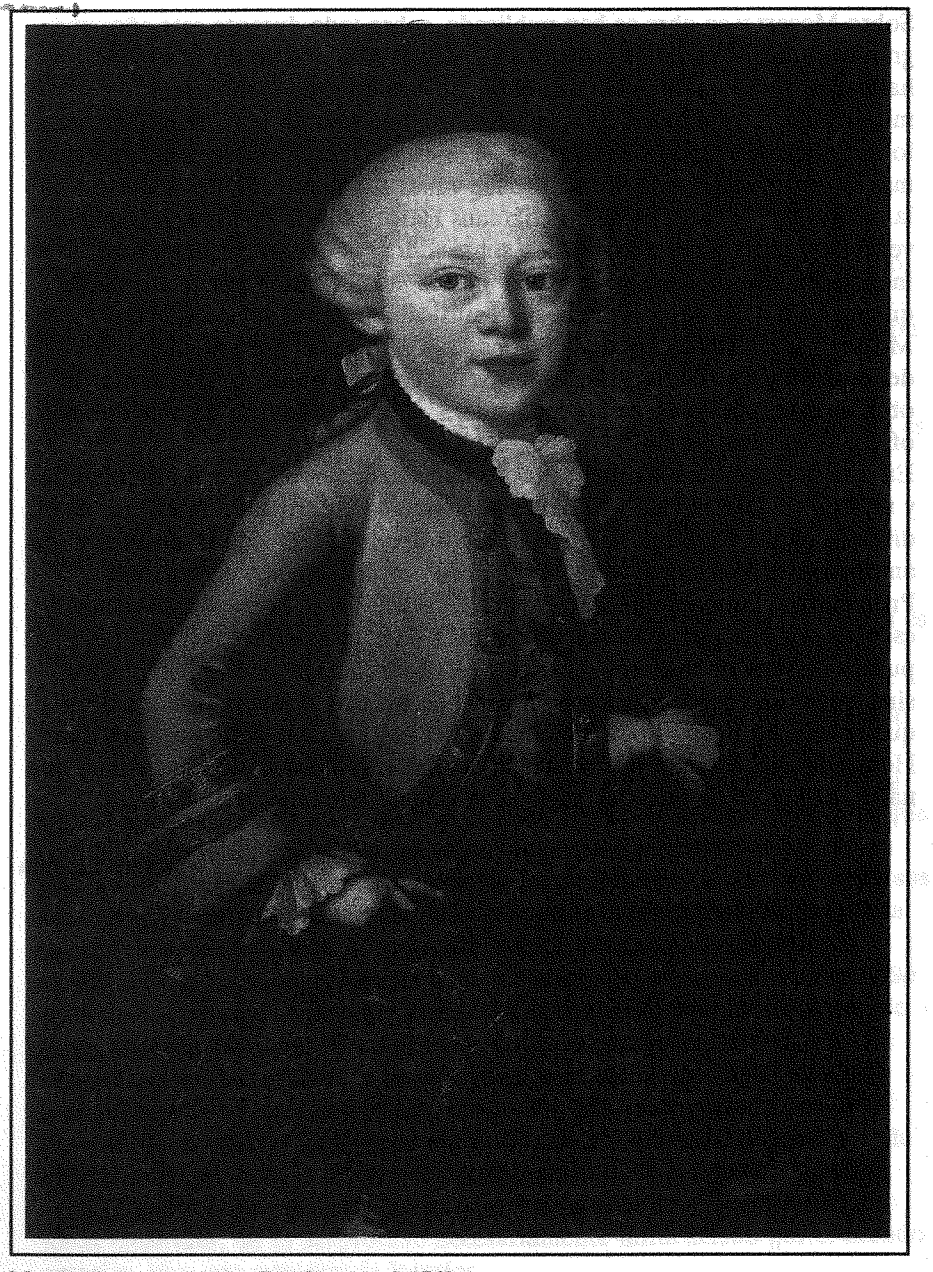
En esta música todo es esencial y, sin embargo, su más profundo significado se oculta, permanece inaccesible, tal vez porque no deja lugar a una conceptualización extramusical, ya que la supremacía absoluta de la música sobre las artes hermanas fue la clave de todo el arte de Mozart. Es ella la que crea las situaciones y engendra a los personajes que pueblan sus óperas: es ella la que dibuja la gran escena humana, la totalidad de la vida con todos sus conflictos y contrastes. Lo trágico y lo cómico se enlazan para ofrecernos la unidad esencial de la vida. Y todo esto lo dice la música en sus propios términos: son los sonidos los que hablan, los que expresan, los que dicen. Se trata de una música alejada por completo de cualquier tipo de realismo. No es un arte de imitación: esta música no copia lo verdadero, sino que lo inventa. Su verdad es la de la poesía, aquella que tiene su origen en el espíritu humano y es, por lo tanto, inventada, imaginada, creada por el hombre, y, no obstante, contiene los atributos de la realidad objetiva y de la vida. En este sentido, la música de Mozart muestra de forma concluyente, como dice Paul Henry Lang, que la concepción artística, el origen de las ideas musicales, no es un proceso necesariamente influenciado por el mundo exterior, sino una experiencia interior.



Sobre Mozart y su obra se han publicado, sobre todo durante este año, una gran cantidad de estudios, artículos y ensayos. Más allá de los posibles hallazgos o errores de juicio que contiene esta enorme bibliografía mozartiana, hay en todos ellos un asombro, que raya en la incredulidad, ante lo inexplicable y milagroso de su obra. Mientras más la conocemos, mientras más la escuchamos, más nos sorprende y más la amamos. ¡Que misteriosa es la música de Mozart!, ha dicho Nikolaus Harnoncourt. Yo agregaría que el verdadero misterio está también, y sobre todo, en Mozart mismo, en su inagotable inventiva, en su inmenso talento musical. Bien puede afirmarse que no ha habido en la historia de la música un talento superior al de Mozart. Su música es, sin duda alguna, una de las más portentosas creaciones del espíritu y uno de los grandes libros del corazón humano. Frecuentar la obra de este músico es, de alguna manera, conocer y habitar un arte que nos ofrece la esencia misma de la música.

En este número hemos reunido textos que pretenden mostrar las inquietudes y reflexiones que su vida y su obra han suscitado en artistas e intelectuales de diversos países y épocas. Algunos de estos textos ya han sido traducidos y son ampliamente conocidos; otros se publican por primera vez en español. Presentamos también una serie de artículos y ensayos, la mayoría de ellos escritos por encargo de *Pauta*, que intenta no sólo mostrar las opiniones y puntos de vista de nuestros músicos y escritores acerca de este compositor, sino trazar una breve historia de Mozart en México, desde la primera obra que se tocó en nuestro país a mediados del siglo pasado hasta nuestros días. Hemos hecho, además, una selección del inmenso epistolario mozartiano que narra, a lo largo de nuestras páginas, la vida de este músico de músicos.

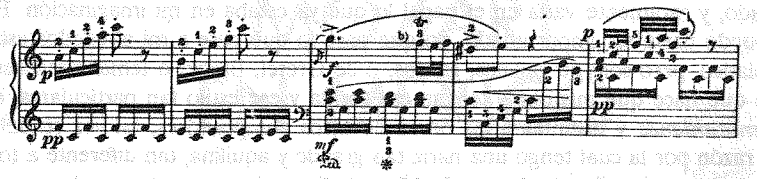
**Mario Lavista**



Mozart vestido de gala por P.A. Lorenzoni, 1763



# UNA CARTA



## WOLFGANG AMADEUS MOZART

**Traducción de Dionisia Urtubees**

Cuando me encuentro enteramente conmigo mismo, solo y de buen humor, ya sea viajando en una carroza, o paseándome después de una deliciosa comida, o en las noches en que no puedo dormir, es entonces cuando mis ideas fluyen mejor y abundantemente. ¿De dónde y cómo vienen? No lo sé. Las ideas que me gustan las retengo en mi memoria y suelo tararearlas en cualquier momento. Si me dedico a ello, poco a poco veo la manera de aprovechar este bocado y transformarlo en un suculento platillo, siguiendo las exigencias del contrapunto, de los distintos timbres de los instrumentos, etc, etc.

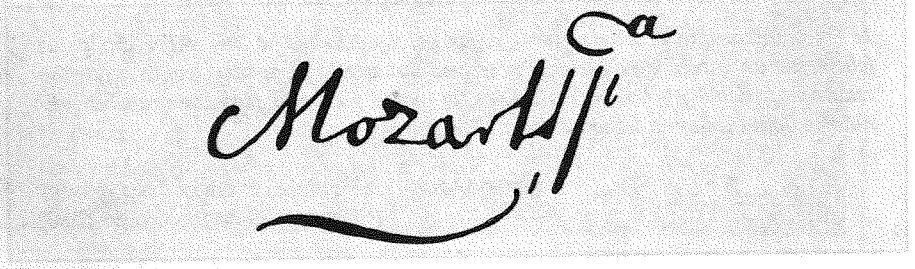
Mi mente y mi alma se inflaman, sobre todo si no me molestan. La idea avanza, la desarrollo más y más claramente. El todo se fija en mi mente para así poder examinarlo como a una fina escultura o una bella pintura: de un solo vistazo. En mi imaginación no escucho las partes de manera sucesiva, las escucho todas al mismo tiempo (*Gleich Alles Zusamen*). ¡Qué deleite es éste, no podría explicarlo! La invención sucede en un sueño vivo y placentero, pero escuchar el *tout ensemble* es sin duda el mejor momento: todo lo recuerdo, nada olvido y es tal vez éste el mayor favor que debo agradecer al Creador.

*1. Os anuncio que el 27 de enero, a las ocho de la noche, mi mujer dio a luz felizmente un varón. Pero ha sido necesario quitarle la placenta. Debido a esto ha estado muy débil. Ahora gracias a Dios, la madre y el niño se encuentran bien. El niño se llama Johannes- Chrysostomus-Wolfgang- Gottlieb.*

Leopoldo Mozart, a su amigo el editor Jacob Lotter
(Salzburgo, 9 de febrero de 1756)

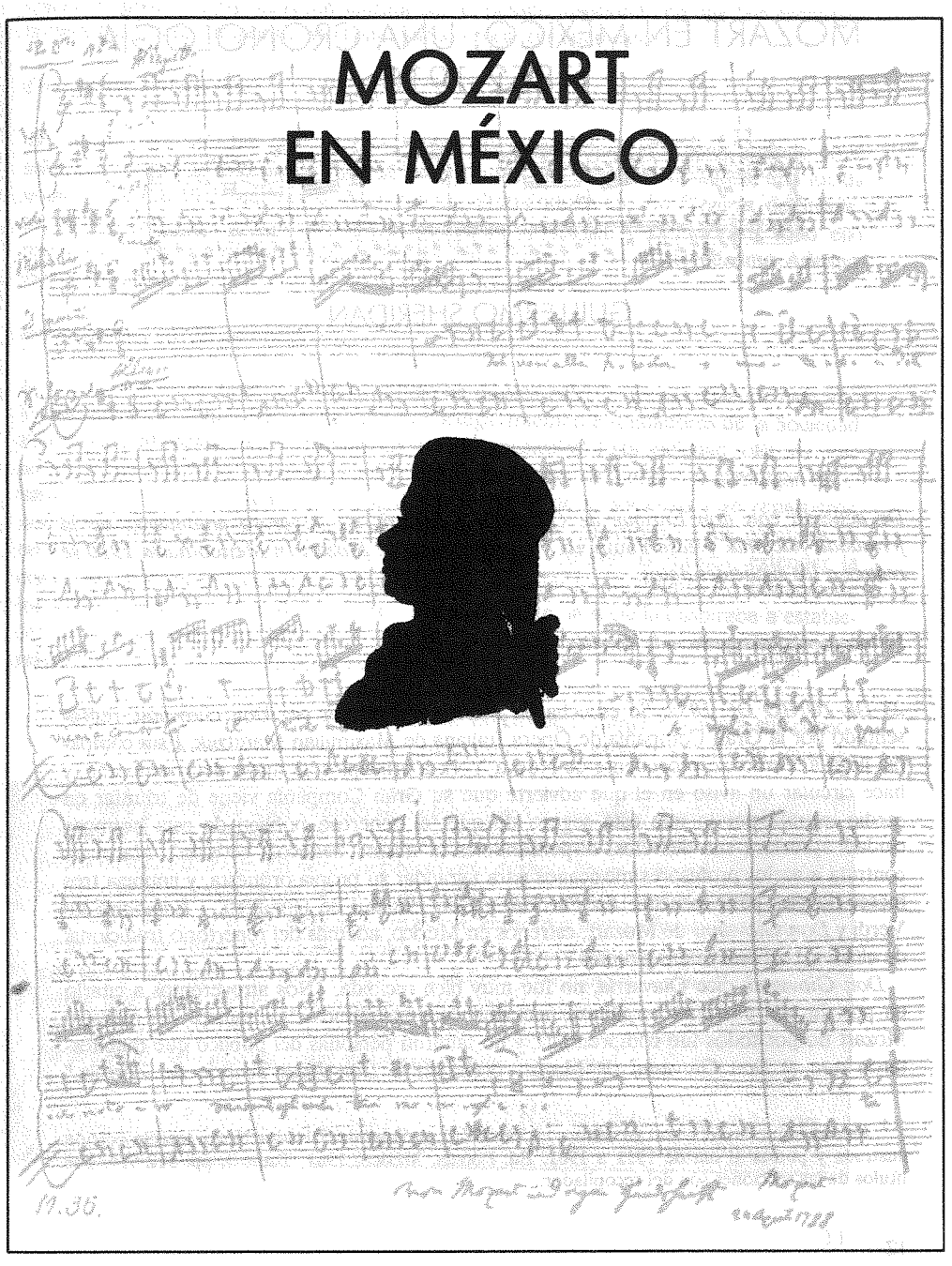
Cuando me pongo a escribir surgen las frases que mi memoria ha guardado. Es por ello que la transcripción al papel es bastante rápida ya que, como dije antes, todo está terminado, y raramente varía en el papel lo que ya estaba en mi imaginación. En esta tarea puedo hasta ser importunado, porque pase lo que pase a mi alrededor escribo, y hasta platico, pero sólo de gallinas, gansos, o de Gretel, Bärbel o temas similares. Pero aquello que hace que mis obras tengan esa forma y ese estilo tan particulares, que las hacen *mozartianas* y distintas a las obras de otros compositores, tal vez se deba a la misma razón por la cual tengo una nariz tan grande y aquilina, tan diferente a todas las demás narices que sólo puede ser de Mozart. Pues sinceramente no planeo o busco ninguna originalidad.

"Una carta", extracto de la biografía: *Life of Mozart*, de Edward Holmes, incluida en la obra *The Creative Process*, editada por Brewster Ghiselin, Mentor Books, New York, 1961.





# MOZART EN MÉXICO



Hieronymus Löschenkohl, Silueta de Mozart, 1785

# MOZART EN MÉXICO: UNA CRONOLOGÍA (1852-1910)



GUILLERMO SHERIDAN

*De acuerdo con don Enrique de Olavarría y Ferrari, ese fervoroso amanuense de la frivolidad nacional (véase* Pauta *no. 7), la presencia de Mozart en México hasta 1910 se reduce a los siguientes datos:*

***Francamente, nos gusta más Zorrilla***[1]

*23 DE JUNIO DE 1852:* Se escucha en México por primer vez *Don Giovanni,* representado por la Gran Compañía de Ópera Italiana de Maximilian Maretzek. Esta compañía llega a Veracruz, procedente de Nueva York a principios de mayo del mismo año, y hace circular un aviso en el que advierte que su Gran Compañía viene de triunfar en medio mundo por lo que está seguro de que "el generoso público de esta hermosa ciudad apreciará sus desvelos, dispensándoles la misma benévola acogida". Maretzek contrata a varios profesores mexicanos para agrandar su propia orquesta, y anuncia tres meses de gira para escuchar *La Favorita* y *Don Pascual* de Donizetti, *I Lombardi* de Verdi y *Don Giovanni* de Mozart, estrenos en México, además del repertorio tradicional de elíxires, barberos, aídas y otelos.

*Don Giovanni,* dice Olavarría, no fue muy bien recibida. ¿Nos atreveremos a citarlo en pos de una póstuma vergüenza nacional? Nos atrevemos: "La música del maestro Mozart no por todos fue comprendida, y no faltaron personas del público que manifestaron que al *Don Giovanni* de Mozart preferían el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla."

[1] *Reseña histórica del teatro en México (1538-1911),* prólogo de Salvador Novo, tercera edición ilustrada y puesta al día de 1911 a 1961. Ed. Porrúa, México, 1961, Tomo I, pp. 512-514. Los títulos de las secciones son del recopilador.



Olavarría procura después reconciliarnos con el pasado insistiendo en que "sin embargo, la obra del ilustre compositor se repitió varias veces con buen éxito".

***Una sociedad filarmónica***

*24 y 30 DE MARZO DE 1857:* "Una sociedad filarmónica dio, en un salón situado en la calle del Parque de la Moneda (hoy Moneda), junto al Cuartel de Inválidos, una lucida audición de *Las siete palabras,* de Mercadante, alternándolas con *La Plegaria,* de Stradella, el *Ave María,* de Schubert, y dos sinfonías de Haydn y de Mozart, todo ello promovido por el profesor violinista Carlos Patti, hermano de la celebérrima Adelina. Antonio Barilla era el director de esa Sociedad Filarmónica."

***Bablot propone un Mozart sabatino***

*14 DE ENERO DE 1866:* El poeta y crítico de música Alfredo Bablot aplaude este año los esfuerzos de Tomás León y de Aniceto Ortega, miembros fundadores de la Sociedad Filarmónica Mexicana, por continuar sus "tenidas musicales" Esta sociedad solía reunirse en un "Club Filarmónico" —que no era otro que la casa de León— a comulgar en el "divino arte". El 14 de enero se estipularon las leyes de la sociedad y se repartieron nombramientos y comisiones entre sus sesenta y cuatro miembros. Sus objetivos se resumen en un escrito del doctor Eduardo Liceaga: "cultivar la música, extender la enseñanza, favorecer a los artistas desgraciados y endulzar los momentos de descanso de los socios con los encantos de este arte". Eventualmente, la sociedad aspiraba a establecer un Conservatorio de Música. Pues bien, Bablot da cuenta de esta fecha de una resolución de la Sociedad Filarmónica:

"La comisión de conciertos, con el laudable objeto de ir familiarizando a sus consocios con esa clase de música, ha acordado que cada sábado se ejecute, cuando

*2. Wolfgang tenía tres años cuando su padre empezó a enseñar el clavicémbalo a su hija de ocho años de edad. Muy pronto el niño reveló el extraordinario talento que había recibido de Dios. En ocasiones se divertía durante horas buscando terceras al clave, con el ingenuo placer de oír la agradable armonía que producía cada vez. A los cuatro años, su padre empezó a enseñarle, como por juego, algunos minuetos y otras piezas al clave: estudio que costaba tan poco esfuerzo al padre como al hijo, y este último aprendía una pieza entera en una hora y un minueto en media hora, de forma que podía tocarlos sin ninguna falta, con la claridad y medida perfectas. Hacía tales progresos que a los cinco años, componía ya pequeñas piezas que tocaba en el clave ante su padre, y que éste trasladaba al papal.*

Nanneri, la hermana de Mozart
(Memorias de la casa Breitkopf, diciembre 1799)

menos, una pieza de los siguientes maestros: Haendel, Bach, Haydn, Clementi, Mozart, Dussek, Beethoven o Mendelson (*sic*); esta es una prueba más del constante afán de la Sociedad Filarmónica, por practicar el precepto de Horacio, que es la divisa que ha adoptado; reunir lo útil a lo agradable."

***Un cachito de flauta y un coro de Idomeneo***

*29 Y 30 DE DICIEMBRE DE 1870:* Se celebra en el Gran Teatro el centenario del nacimiento de "Luis von Beethoven" con un *Gran Festival Mexicano* organizado por la supradicha Sociedad Filarmónica Mexicana. El festival comienza con la "Obertura de la ópera de Mozart *La flauta mágica,* ejecutada por la orquesta bajo la dirección de Agustín Balderas" y sigue con *A los artistas* de Schiller/Mendelshon (*sic sostenido*) con el Orfeón Alemán; el *Gran concierto* para violín (op. 61) de Beethoven; un coro de *La creación* de Haydn; la *Segunda sinfonía* de Beethoven y el aleluya de *El Mesías.*

La segunda función inició con la obertura de *Fidelio; La gloria de Dios,* también de Beethoven, "el coro para voces solas de ópera de Mozart *Idomeneo,* cantado por el Orfeón Alemán bajo la dirección de Germán Laue", más Haendel, Haydn y la *Quinta sinfonía* de Beethoven. Vale la pena reproducir la dotación de voces con que contaban los coros que participaron en estas funciones: "setenta y un *soprani,* treinta y cinco *alti,* ciento dos tenores, noventa y cuatro bajos: total, trescientas dos voces".

***Un bustito del famoso Mozart***

*FEBRERO DE 1974:* La Sociedad Filarmónica Mexicana decide renovar el antiguo salón de actos de la vieja Universidad que hacía las veces de salón de conciertos, cuya acústica era pésima y cuyas instalaciones dejaban mucho que desear. Una docena de filántropos aportó 17,761 pesos y 84 centavos para hacer plateas, instalar telones y colocar luces. Luego, "para edificación de la juventud", se le encargó a los artistas Juan Fernández y Agustín Barragán que realizaran una serie de bustos para decorar un "fastuoso salón en blanco y oro". Los bustos fueron hechos sobre celebridades de la música y la literatura. Los músicos fueron "Palestrina, Rameau, Haendel, Bach, Gluck, Haydn, Mozart, Donizetti, Bellini, Verdi, Menhdelsoon (*sic mayor*), Gounod, Gómez, Bustamante y Beristáin".

***Música para pocos***

*23 DE MAYO DE 1975:* El violinista cubano José White, primer premio del Conservatorio de París, desdeñado por el gran público del Teatro Nacional por ofrecer un repertorio poco atento a la sensibilidad ambiental, cancela sus presentaciones. White acepta entonces una invitación del Conservatorio para presentarse en el pequeño teatro de la recién fundada institución. Acompañado por algunos profesores, White logró un formidable éxito tocando obras de Bach, Mozart y Beethoven.



***La ci darem la lana***

*8 DE MAYO DE 1879:* Se presenta la Compañía Alhaiza, precedida por las sopranos Alina Alhaiza y Rosina Stani, en el Teatro Principal con zarzuelas, operetas y óperas cómicas. En un beneficio para él mismo, llevado a cabo en este día, el veterano tenor Luberti canta un "aria de *Don Juan* de Mozart".

***Nadie supo più***

*7 DE JULIO DE 1888:* Una espantosa tempestad se había abatido sobre las ciudades de León y Silao dejando un saldo de doscientos muertos, miles de heridos y damnificados. La buena sociedad capitalina se apresta para el auxilio y organiza una serie de beneficios musicales. En uno de ellos, organizado por la Junta de Señoras en el Teatro Nacional, durante el recital de piezas operísticas, la delicada señorita Margarita Hernández canta el *Non so piu* y el *Voi que sapete* de *Las bodas de Fígaro* de Mozart. Fue aplaudida con frenesí. "Tan notabilísima función —dice Olavarría— terminó con una magnífica poesía de Juan de Dios Peza, que en cada estrofa, casi en cada verso, era acogida con ruidoso y general aplauso." El recital recaudó ochenta y cuatro pesos para las víctimas del meteoro.

*3. Este minueto y este trío han sido aprendidos por Wolfgang en media hora, el 26 de enero de 1761, un día antes de su quinto cumpleaños, a las nueve y media de la noche.*

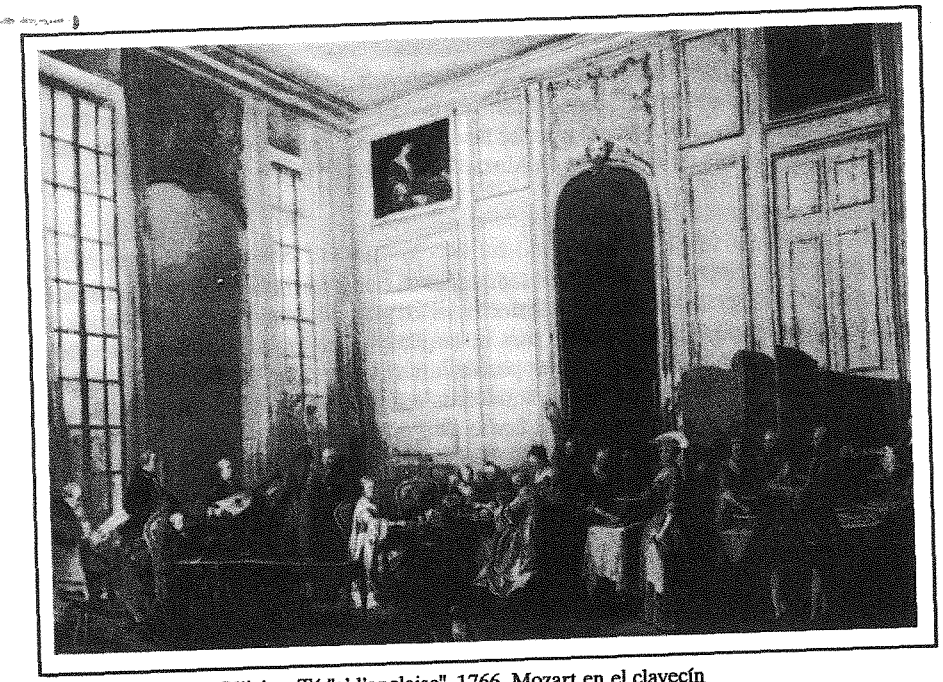
Leopoldo Mozart
(Anotado en la partitura)

***¿Pagar? ¿O sea que hay que pagar?***

*9 DE SEPTIEMBRE DE 1889:* La "Sociedad de Conciertos del Conservatorio" presenta tres funciones en el pequeño teatro de la institución. La tercera incluye, dice la escuálida noticia, "una obra de Mozart". Los conciertos fueron un desastre, anota Olavarría, y el teatrito del Conservatorio, que es tan pequeño, no se llenó nunca. ¿La razón? "Los conciertos en México no llaman gente —contesta el cronista—, y menos aún si el concierto es *de paga,* como lo fueron los del Conservatorio."

***Cuál de todos los Wolfgangs***

*7 DE ABRIL DE 1892:* Don José Ives Limantour y varios otros caballeros que sí podían pagar, apenados por el desdén del grosero público mexicano hacia las importantes obras del musical arte, deciden financiar de su pecunio cuatro conciertos, bajo la dirección musical de Gustavo Campa y Felipe Villanueva, quienes debían planear el repertorio. Mozart aparece mencionado entre los compositores cuyas obras podrían considerarse para los conciertos. Sin embargo, y a pesar de que la serie de conciertos subió a seis,



Michel Barthélemy Ollivier, Té "a' l'anglaise", 1766. Mozart en el clavecín

nada del austriaco llegó, en esta ocasión al oído del público. Sí lo hicieron en cambio, obras de Grieg, Wagner, Weber, Meyerbeer y Moszkowski.

***Las metamorfosis de Ovidio***

*25 DE JULIO DE 1895:* El "notabilísimo violinista belga Ovidio Musin" aplaudido en México desde su primera gira en 1893, regresa más artista que nunca y casado con la pianista Tanner Musin. Acompañados por la orquesta del Conservatorio, dirigida por Meneses, en el Pequeño teatro, Musin y su mujer ofrecen un recital que incluye la obertura de *Don Giovanni.* El violinista fue muy aplaudido, dice Olavarría; no así su mujer, a la que, francamente, "se le aplaudió sólo por respeto al marido".

***Ese Giovanni no nos cuadra, y qué...***

*PRIMERO DE NOVIEMBRE DE 1895:* La Compañía de Ópera Italiana de Napoleón Sieni, bajo la dirección musical de Giano Golisciani, inaugura temporada de veinte funciones en el Gran Teatro Nacional (abono en palcos: 336 pesos; 12 en galería). Viene precedida por la fama de varios cantantes y un coro de treinta voces reclutado en Milán. Ponen *Aída, Rigoletto, Il Trovatore* y todo el repertorio tradicional con enorme éxito. En



la fecha mencionada montan "la gran ópera del insigne Mozart, *Don Giovanni*". La Compañía sufre su primer descalabro. Olavarría recuerda que, en su estreno en México *(vid. supra), Don Giovanni* había fracasado también. Agrega: "En ese entonces gustó poco la obra, y varios periódicos, entre ellos *El Siglo XX,* la atacaron con rudeza y suplicaron a la empresa que la retirase de los carteles. Cuarenta y tres años más tarde pasa lo mismo, distinguiéndose en sus censuras *El Universal;* sólo que en 1852 les pareció a los críticos que la ópera tenía demasiada música y con exceso científica, y en 1895 fue tachada de todo lo contrario. Ni en aquel entonces, ni en el presente ahora, opinaron los oyentes y críticos del mismo deplorable modo, y no faltó quien saliese a la defensa del *Don Giovanni,* estimada como la ópera de las óperas y la más perfecta obra de Mozart."

***Nos quedamos con la obertura***

*4 DE MAYO DE 1901:* La orquesta formada por aficionados de nacionalidad alemana residentes en México "Deutscher Musik Verein", ejecuta "brillantemente" la obertura del *Don Giovanni* en el Pequeño teatro del Conservatorio, ante una escasa asistencia que estuvo dispuesta a pagar boleto.

***¡Un cuarteto!***

*26 DE JUNIO DE 1901:* En la Sala Wagner, dispuesta por los señores Wagner y Levien junto a su almacén de pianos y órganos, en el número 13 de la Calle de Zuleta (luego Venustiano Carranza), que había sido inaugurada en 1896, se presenta el Cuarteto Saloma con el *Cuarteto* 33* de Mozart. "La dicha audición, acota Olavarría, se vio, por desgracia y como de costumbre en las de su especie, muy poco concurrida."

***Voy a tener un recitalito en la casa***

*OCTUBRE 25 DE 1901:* En el marco de la Segunda Conferencia Panamericana ("destinada a promover la buena inteligencia y fraternidad entre todas las naciones del continente Americano"), realizada en México, Don Francisco Espinosa invita a los delegados al modesto salón de recibir de su modesta casa, sita en la modesta calle de Patoni (hoy Avenida Juárez), modestamente decorada para tal efecto con focos tricolores y modestos esplendorosos arreglos florales, a escuchar un recital de música con el señor Gustavo Campa al piano y las voces de varias señoritas de lo más granado etc. Una de ellas, la señora Virginia Galván de Nava, cantó una aria de *Las bodas de Fígaro.* Cabe añadir que el señor Don Francisco Espinosa era tan modesto porque fungía como Tesorero General de la Nación.

***Llegamos tarde***

*3 DE MAYO DE 1902:* En la Sala Wagner, a cambio de dos pesos, si hubiera usted estado ahí, habría podido escuchar a la pianista Ritz Hesse, al cellista Max Magnus y al

violinista Luis G. Saloma ejecutar, entre las doce composiciones que llenaron la función, el *Trío en si bemol* de Mozart.

***Hábil batuta***

*29 DE MAYO DE 1902*: En el Casino Alemán se lleva a cabo un gran concierto organizado por el Club Filarmónico "Germania" y el Doble Cuarteto Alemán "Teotonia", formados "uno y otro por jóvenes de esa colonia en la cual abundan inteligentes cultivadores de la música a cuyo grato ejercicio dedican todas las horas que les deja libre su fructuosa labor comercial. La orquesta, bajo la hábil batuta del señor E. Cartensen ejecutó a la perfección la obertura (de) *Las bodas de Fígaro* de Mozart, la *Marcha nupcial* de Mendellsshon (*sic bemol*), la obertura de *Poeta y campesino* de Suppé y, por último, *La abuelita* de Langer."

***Otro Orbón***

*17 DE OCTUBRE DE 1904*: El pianista español Benjamín Orbón (¿tendrá algo que ver con don Julián?) se presenta en una serie de recitales en el Teatro Arbeu, con enorme éxito aunque, para variar, "el público no fue tan numeroso como se esperaba." En el segundo recital presenta, después de polonesas y danzas húngaras, *Pastoral variée* de Mozart. Orbón, por cortesía hacia el público mexicano, había preparado en unos días un reciente estudio de Ricardo Castro. La ejecución de dicho estudio, de acuerdo con la prensa, "provocó tal entusiasmo en el público, que Orbón tuvo que tocarlo dos veces más."

***Don Susanito toca el clarinete***

*27 DE ABRIL DE 1904*: El renovado "Ateneo de México", presidido por el "poeta del Hogar y de la Patria", don Juan de Dios Peza, celebra una reunión en memoria del recientemente desaparecido miembro Gustavo Baz. La onceava parte del programa, después de la lectura del soneto "Cirugía trascendental", es el *adaggio* de un quinteto de Mozart con el señor Susano Robles al clarinete.

> *4. Cuando eras niño no te ibas nunca a la cama sin haber cantado, de pie sobre tu silla, Oragnia Figatafa* [Canción que había inventado Wolfgang], *besándome muchas veces y terminando en la punta de mi nariz. Me decías entonces: "cuando seas viejo te protegeré siempre del viento, dentro de un bote, para tenerte siempre cerca de mí y continuar venerándote".*
>
> Leopoldo
> (Carta a Wolfgang, 12 de enero de 1778)





Leopoldo Mozart



Anna María Mozart

***Don Nicola el violín***

*ENERO DE 1905*: El notable violinista italiano Nicola de Lorenzo se despide del público de la capital con un concierto de cámara patrocinado por las colonias americana y alemana, en su Salón Humboldt. Acompañado por Luis David (cello), Merloo, viola, y Freinds, violín segundo, de Lorenzo tocó, entre otras cosas, el *Cuarteto* 14 de Mozart.

***Dos temperamentales***

*13 DE ENERO DE 1906*: Otro violinista insigne, Florizel von Reuter (véase su fotografía en *Pauta* 7), realiza una gira triunfalísima, musicalmente hablando, en México, acompañado por el pianista Arthur Newstead. El aspecto económico no fue tan triunfal. Dice Olavarría que Florizel, como su nombre lo indica, "se impacientaba hasta hacer franca demostración de disgusto al contemplar la soledad de las salas, mientras que Newstead llegaba a encolerizarse. En una ocasión, cuando Newstead ejecutaba las variaciones de Schubert, tuvo que abandonar el piano, desconcertado, desesperado, porque un niño de pecho, desde el principio de la audición, lloraba exasperando al público." Newstead exigió la muerte del pequeño como condición para seguir tocando. Una vez ultimado el chiquitín, Newstead reapareció en el escenario y tocó magistralmente la pieza. Bueno, pues en la fecha señalada, a invitación de la Secretaría de Instrucción Pública, Florizel y Arthur dieron una audición especial, en el Pequeño Teatro del

Conservatorio de la Universidad, como despedida de su atribulada gira. Reuter abrió la primera parte del programa con el *Concierto en mi bemol mayor* de Mozart.

***Mozart positivo***

*19 DE MAYO DE 1906*: En la modesta residencia del doctor don José Terrés, la Sociedad Positivista de México celebró una brillante velada "en conmemoración del centenario del nacimiento del ilustre filósofo inglés John Stuart Mill", con tres numeros literarios y siete musicales con cuarteto de arcos bajo la dirección de Saloma. Por primera vez figuran en un mismo programa tres piezas de Mozart (la romanza *De, vieni, alla finestra* de *Don Giovanni*; "un rondó-andante" para flauta y piano; un "Quinteto" para clarinete y cuarteto de cuerdas).

***El clero no canta mal las arias***

*12 DE AGOSTO DE 1906*: En la casa 2716 de la calle del Sabino, en la colonia Santa María, el arzobispado funda el "Recreatorio de San Patricio", donde se pretende que las familias del rumbo edifiquen su espíritu, que buena falta les hace. Con la presencia del Arzobispo, don Próspero María Alarcón y Sánchez de la Barquera, a las cuatro y media de la tarde y enmedio de fuerte lluvia, se inicia la función del día con la obertura de *Don Giovanni*, ejecutada por cuarteto de cuerda y piano.

***Hermoso recital***

*21 DE MARZO DE 1907*: Recital de las señoritas alumnas del profesor Rocabruna. La señorita Fraga canta *A ti*, de Schumann; la señorita Munguía canta *La trucha*, de Schubert; la señorita Cancino canta *¡Ay, qué besos!*, de Souppé; la señorita Argumedo canta *Ya vi que eres pícara*, de Beristáin y la señorita Barragán y Cueto canta *Yo te daré mano*, de Mozart. Fueron muy aplaudidas todas.

***Una temporada en Tarasquello***

*MAYO-JULIO DE 1907*: La Casa Wagner y Levien Sucesores, que como se vio arriba, tenía un salón de música junto a su bodega, traslada sus eventos musicales a un salón en la plazuela del Tarasquillo (luego avenida Independencia) que había fracasado como cine. El lugar se llamó entonces Academia Metropolitana. En estos meses se presentó en dicho local el Cuarteto Bruselas (Franz Schoerg, Hans Daucher, Paul Miry y Jacques Gaillard) con un éxito sin precedentes en la historia de la música de cámara en México: "Los doctos quedaron maravillados; los oyentes de buena voluntad se enorgullecieron de que en México fuese dado a los amantes de la música asistir, comprendiéndolos en su alto valor, a una serie de conciertos que en Europa mismo constituirían un acontecimiento." El Cuarteto Bruselas dio veinticuatro conciertos. Olavarría sólo menciona el programa del último, que abrió con el *Cuarteto de cuerdas en la mayor* Pt 16 de Mozart





Mozart, su hermana "Nannerl" y Leopoldo, su padre, 1763

y siguió con cuartetos de Franck, Beethoven y Debussy. En octubre de 1908, la misma empresa traería de nuevo al Cuarteto Bruselas a México, donde tocarán los cuartetos 14 y 15. En esa ocasión, un cronista dijo del *Cuarteto de cuerdas en mi bemol*: "Es un cuarteto de una espontaneidad admirable" (IV, 3190-3191).

***Mister Paganini, dont't you be so meany***

*15 DE OCTUBRE DE 1908:* La Casa Wagner y Levien comienza a anunciar, desde principios de abril, la llegada del "eminente violinista austriaco Fritz Kreisler, sin duda el acontecimiento musical más importante de la temporada. Kreisler posee un talento genial, una técnica clara y luminosa, como un diamante, un temperamento nervioso y máculo (*sic*), una rara y trasmisible emotividad..." Kreisler, concluía la propaganda, tiene asegurado su Guarnerius en 15,000 pesos oro y sus manos y dedos en 75,000 pesos oro. Los conciertos, en el Abreu y en varios salones pequeños tuvieron un éxito tal, que más de cuatro páginas del Olavarría recogen las crónicas exaltadas de periódicos y gacetillas. En uno de los programas del abono, Kreisler, acompañado al piano por Pedro Agazón, incluyó un *Rondó* de Mozart. El público de la ciudad de México se reunió en la estación del Norte para despedir al artista, un mes después de su llegada. La pasión que el joven músico despertó en el público se manifestó, dice la prensa, en el hecho de que lo cargaron en hombros afuera de la estación y, tarareando *La campanella*, así lo trasladaron hasta su *pullman*.

***Los apodos se los ponía su mamá***

*6 DE SEPTIEMBRE DE 1908*: Otro violinista alemán, Willy Burmester (a) "El Rey de los Violinistas", (a) "Paganini Redivivus", llegó a México para una serie de recitales en el "Bucarelli Hall" (después cine Bucareli), contratado también por la Casa Wagner y Levien. Decía la publicidad: "¿Quién es Burmester? Un coloso, un mago, un incomparable..." El éxito en el "Bucarelli Hall" hizo a la empresa calcular que podría llenar el Arbeu. Pero Burmester no llenó al Arbeu. Un furioso cronista dijo: "¿Y cómo iba a llenarlo? ¡El Arbeu sólo se llena cuando una pelafustana (*sic*) lanza cuatro obscenidades y enseña dos cuartas de pantorrilla!". Burmester regresó a los salones pequeños, que sí se llenaron para escuchar un repertorio más atento a Beethoven, a Brahms y a Mozart que a Paganinis y Sarasates. La *Sonata en do mayor* fue tocada completa en el tercer concierto.

***Un debut nacional***

*23 DE AGOSTO DE 1908*: "El conocidísimo y acreditado editor, distinguido aficionado, cultivador del arte musical y perfecto hombre de sociedad, don Santiagó Ballescá" reúne en su sala de conciertos privada, en la Calle de San Felipe de Jesús (hoy Regina) 572, a lo más granado de la sociedad culta para una serie de conciertos. En el segundo de ellos, el pianista mexicano Carlos Lozano, discípulo de Alberto Villaseñor, hace su debut tocando la *Sonata en fa mayor* de Mozart.



*5. Nunca fue necesario obligarle a componer o tocar; al contrario, había que distraerle para que no lo hiciera. Si no, hubiera estado día y noche sentado al piano o componiendo... Durante una ejecución musical, se irritaba ante el más pequeño ruido. Mientras duraba la música, era todo música; en cuanto cesaba, volvíamos a ver al niño.*

Nannerl
(Memorias)

***Las Bodas de nuevo***

*8 DE OCTUBRE DE 1908*: Carlos J. Meneses, director del Conservatorio Nacional (en ausencia de Gustavo E. Campa), organiza una temporada de conciertos con orquesta, coros y solistas que se inició con el *Requiem* de Verdi, completo por primera vez en México. En la segunda función, para variar, se tocó la obertura de *Las bodas de Fígaro*.

***¿Eine kleine Nautilus?***

*10 DE AGOSTO DE 1909*: La pianista bávara Adela Verne, discípula de Paderewski, recién llegada a México precedida de gran fama, se presenta en una serie de recitales en la Sala Wagner. En el de este día, comenzó con Mozart, pero Olavarría no aclara qué tocó.

***Esta bien, pero como que faltan sonidos...***

*SEPTIEMBRE DE 1909*: Dice, muy de pasada Olavarría: "Hubo en ese tiempo numerosos conciertos y fiestas musicales de bastante mérito, debiéndose citar con elogio los conciertos que la muy buena orquesta organizada por el reputado maestro don Julián Carrillo dio en el Arbeu con obras de Mozart, Mendelssohnn (*sic*), Wolkman, Beethoven y Weber."

Es lástima que el prolijo Olavarría resulte tan avaro de datos justo cuando habla de cosas más importantes.

*14 DE AGOSTO DE 1910*: La misma orquesta de don Julián Carrillo presenta, en la Academia Metropolitana, la obertura de *La flauta mágica*. El éxito de la jornada, sin embargo, es para el propio don Julián, que estrena su *Suite número dos*, cuyo *allegro* despertó la emoción del público dado que "presentaba aires populares mexicanos".

***Me suena, me suena***

*5 DE MAYO DE 1910*: Carlos J. Meneses anuncia una temporada de conciertos en el Abreu en la que se tocarán, por primera vez en México, las nueve sinfonías de Beethoven. En el estreno nacional de la *Novena sinfonía*, en los preámbulos, la "agraciada"

señorita Isabel Zenteno canta *Per pietá bel'idol mio* que, como bien señala Olavarría, "nos recordó el estilo de *Las bodas de Fígaro*".

***Y si Wolfgango se fuera con otra..***

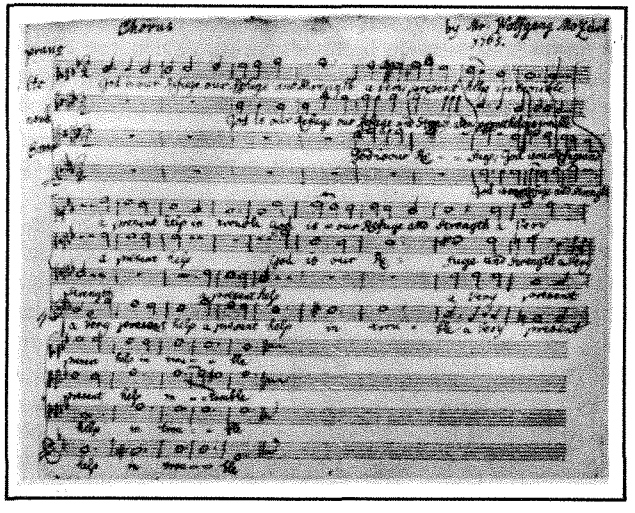
*4 DE OCTUBRE DE 1910*: El general Porfirio Díaz es nombrado, por enésima vez, presidente de la república.

*5 DE OCTUBRE DE 1910*: Francisco I. Madero declara nulas las elecciones y convoca a la lucha armada.

*18 DE NOVIEMBRE DE 1910*: Aquiles Serdán y su familia son asesinados en Puebla por fuerzas gubernamentales.

*20 DE NOVIEMBRE DE 1910*: Comienza la rebelión.

*18 DE NOVIEMBRE DE 1910*: Julián Carrillo dirige en el teatro de la Academia Metropolitana, bajo los auspicios de la Sociedad Beethoven, por primera vez en México, una sinfonía de Mozart completa. Olavarría sólo apunta que se trata de una sinfonía "en sol menor."



Manuscrito de la obra coral "God is our refugee", 1765



# ALGUNOS ESTRENOS DE MOZART EN MÉXICO

- Serenata en Re mayor, # 6, K. 239, para cuarteto de cuerdas con acompañamiento de pequeña orquesta de cuerdas y timbales. Solistas: Higinio Ruvalcaba, primer violín; Josef Smilovits, segundo violín; Herbert Froelich, viola; Imre Hartman, cello. Música de Cámara de México, Temporada de Primavera, primer año, 1944; primer concierto, miércoles 26 de abril, a las 21 horas en la Sala Beethoven, Hotel Reforma.
- "Ridente la calma", "Un moto di gioia", de *Don Giovanni*. Srita. María Bonilla, soprano; Juan D. Tercero, piano. Música de Cámara de México, Temporada de Primavera, primer año, 19144; cuarto concierto, miércoles 17 de mayo, a las 21 horas en la Sala Beethoven, Hotel Reforma.
- Divertimento # 11, K. 251, para oboe, dos cornos y cuerdas. Música de Cámara de México, Segunda Temporada, primer año, 1944; primer concierto, miércoles 13 de septiembre a las 21 horas en la Sala Beethoven, Hotel Reforma.
- Fantasía, para un órgano mecánico, en arreglo de Busoni. Solistas: Joana y Louise Leschin, pianistas. Conservatorio Nacional de Música, martes 17 de octubre de 1944 a las 20:45 horas en el Palacio de Bellas Artes.
- Divertimento en Re, K. 173 a., para violín, viola, cello, fagot y dos cornos. Intérpretes: Aurelio Fuentes, Francisco Gil, Eva P. Azcárate, Alfredo Bonilla, Valentín García y Alberto Barroso. Música de Cámara de México, Temporada de primavera, segundo año, 1945; segundo concierto, miércoles 18 de abril a las 21 horas en la Sala Schiefer, Venustiano Carranza # 21.
- Allegro en Re mayor, del Divertimento 17, K. 334, en la transcripción de Heifetz. Jascha Heifetz, violín; Emanuel Bay, piano. Asociación Musical Daniel, jueves 2 de mayo de 1946 a las 21 horas en el Palacio de Bellas Artes.
- Serenata en Re mayor, K. 185. Orquesta de Cámara de Berlín; Hans Von Benda, director. Asociación Musical Daniel, viernes 7 de noviembre de 1958 a las 21 horas en el Palacio de Bellas Artes.
- Divertimento # 11 en Re mayor, K. 251 para oboe y orquesta/ Sinfonía # 29 en La mayor, K. 201. Orquesta de Cámara de Berlín y miembros de la Radio Simphonie Orchester Berlín; Erich Erthel, oboe; Hans Von Benda, director. Asociación Musical Daniel, lunes 10 de noviembre de 1958 a las 21 horas en el Palacio de Bellas Artes.
- Sinfonía # 28 en Do mayor, K. 200. Orquesta de Cámara de Berlín y miembros de la Radio Symphonie Orchester Berlín; Hans Von Benda, director. Asociación Musical Daniel, martes 11 de noviembre de 1958 a las 21 horas en el Palacio de Bellas Artes.

**(Compilación, con base en programas de mano, de L.I.H.)**

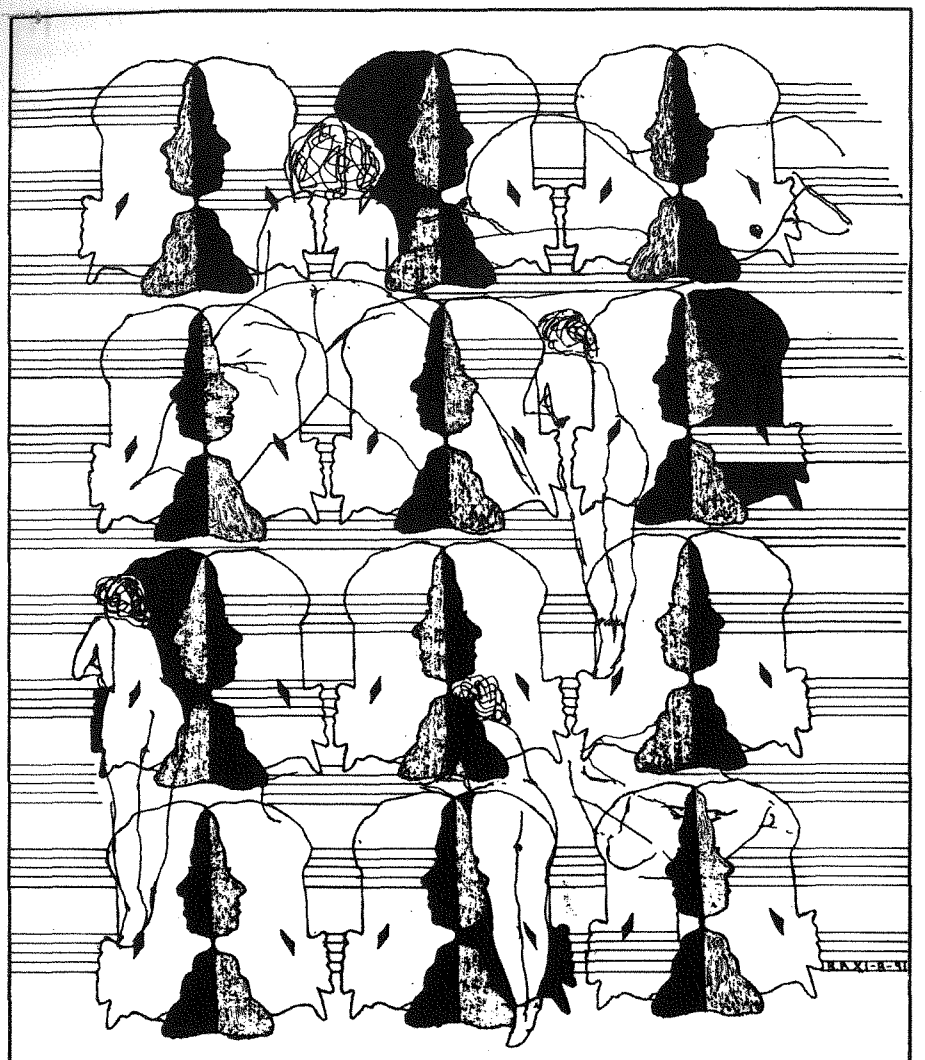


Ilustración: Bernardo Recamier

Tocamos la Sinfonía en *sol* menor de Mozart... y la pequeña obertura a *Cossi fan tutte*, esa maravilla entre las maravillas.

Paul Klee, 1905



DAVID HUERTA

# EL ÓVALO DE MOZART

*Para Bernardo Recamier*

Un óvalo en el aire,
sin tacto, sin origen,
envuelve un rechinido de Apocalipsis
y lo deja tirado en las orillas del silencio.

El óvalo se convierte en una melodía pura.

Derek Walcott escribe cómo su cuerpo hace crecer
un sonido solitario. Luego se convierte
en una campana, en un óvalo,
en una vocal sin cuerpo.
Walcott
entra en la corteza de Mozart; "I grow, an owl,
an aureole, white fire".

El óvalo de Mozart se disemina: entramos
en la corteza de la música —embriones,
filamentos, fragmentos del cuerpo adánico.

La corteza de Mozart se esparce
en millones de óvalos —fuegos blancos
de la fecundación, rayas sobre la página doble
del tiempo y el espacio, diseños y dibujos

sin tacto, sin origen,
que nos dejan encendidos
en las orillas del silencio, silenciosos.

# MOZART: SUS AÑOS DE FORMACIÓN




ADOLFO SALAZAR

El Tirol es un país a caballo entre lo germánico y lo latino. La tierra donde nació Haydn está enclavada en una región donde multitud de sangres se entremezclan, con una fuerte influencia eslava. Vivacidad rítmica, un sentido muy vivo de la elocuencia melódica y un "tempo" ágil y elástico, son cualidades de esa tierra húngara, a la cual pertenece Haydn por su nacimiento, mientras que el Salzburgo natal de Mozart era cuna de elegancia de maneras, de espíritu agudo y claro. No es difícil asignar a uno y otro músico cualidades análogas si se cree, en efecto, que la tierra, el medio ambiente, influyen en la formación del carácter de una persona y son las pautas primeras sobre las que se dibuja un talento. Naturalmente la predisposición etnológica puede explicar mucho, pero estas explicaciones son, por lo regular, más fantasistas que reales. De cualquier modo, hay que reconocer que la procedencia aldeana de Haydn, la rusticidad de sus primeros contactos, afinados pronto en un medio ciudadano, pero en una situación subalterna de la que se emancipa lentamente por la fuerza de su voluntad y de su propio carácter, son circunstancias que continúan a lo largo de la vida y de la obra de este músico. Mozart, en cambio, es, desde apenas nacido a la vida y a la música, un hijo de ciudad refinada y hasta lujosa, educado en una familia burguesa en donde el arte era la tónica cotidiana y en un ambiente de buena intelectualidad y distinción. Haydn, que apenas tiene maestros en su infancia, es el maestro de sí mismo, aunque siga más o menos de cerca la moda, porque así lo requiere su servicio, es de sí mismo de quien toma sus inspiraciones, la sustancia de una música cuya forma modela lentamente en un trabajo ahincado, constante, meditado en la plácida soledad de un paisaje llano, invitador a la calma, donde estaba situada la residencia de sus señores. El primer rasgo que observa Leopoldo Mozart en su hijo es la capacidad asimilativa, el don de imitación, que en seguida dota de rasgos personales; espíritu agitado, lleno de inquietudes, borboteante como ese río que atraviesa la ciudad y se vierte, lleno de espumas, entre las irregularidades de un paisaje montañoso, pero sonriente, soleado: "pintoresco", como va a denominarlo el vocabulario romántico. La vida de Haydn, apenas logra una posición estable, es la del trabajo mansueto que le dicta su música dócil, de una regularidad burocrática. Aun en su primera infancia, la de Mozart se traza por una serie de constantes viajes, de gente nueva, de diferentes ambientes sociales, siempre ricos, elegantes, de alta sociedad: desde princesas que van a reinar jóvenes, como María Antonieta, hasta reyes que lo agasajan, Jorge III, o cardenales que lo miman como Palavicini u Orsini, sin que faltase, nota discordante, la aspereza y acritud de un Colloredo, sierpe entre las rosas. Pero parece como si el mundo apreciase más en los hombres que dan la vuelta en mitad de su camino, una primera mitad gris y sin aventuras mejor que la carrera que arrastra un largo eco de aplausos y festejos. La gloria de Haydn es tardía, pero fiel hasta sus últimos momento, después de una larga reputación honesta, reposadamente conquistada. La inmensa sensación, la brillantez sin igual de la infancia y adolescencia de Mozart va a palidecer más tarde, cuando la afición se cansa de no haber puesto límites a sus entusiasmos. Los últimos días de Haydn fueron serenos; los de Mozart, amargos. Haydn es el viejo cuyo genio respondía a la fórmula beethoveniana de "una larga paciencia", Mozart es el niño divino, el eterno inquieto, el amado de los dioses. Como Rafael, como Keats, muere a la edad en que Haydn comenzaba a ser conocido.

En sus respectivos medios sociales, Haydn y Mozart comienzan su vida musical como otros muchos músicos que no llegaron a alcanzar la cima del monte Parnaso. Haydn, muchacho pobre, comienza sus primeras composiciones como músico callejero, y ese "aria aperta", esa sensación de aire fresco se encuentra en su producción entera. Mozart es el niño precoz que asombra a sus parientes por la facilidad para imitar el juego en el clave de alguno de aquellos: Nanerl, la hermana mayor, o no importa quien otro. El aire confinado, el salón confortable, elegante al gusto del momento, ambientará toda su vida de artista. Esa precocidad de Mozart es el tópico inevitable que no puede rehuirse al hablar de él, pero conviene decir, de paso, que la precocidad acompaña por lo regular, más o menos estrepitosamente, a los grandes talentos, sin que por eso sea garantía de la genialidad futura, pues que, si casi todos los genios han sido precoces no toda precocidad termina en genio.

*6. La sesión que dieron delante de Sus majestades Imperiales duró más de tres horas; los grandes duques y duquesas también asistieron. El Emperador Francisco dijo, entre otras cosas, a Wolfgang, que no era difícil tocar con todos los dedos; pero que lo que sería más complicado sería hacerlo con un clave cubierto. En este momento el niño se puso a tocar con un solo dedo con la mayor agilidad; después de esto, hizo cubrir las teclas, y tocó por encima de un paño, como si estuviera habituado a este esfuerzo extraordinario.*

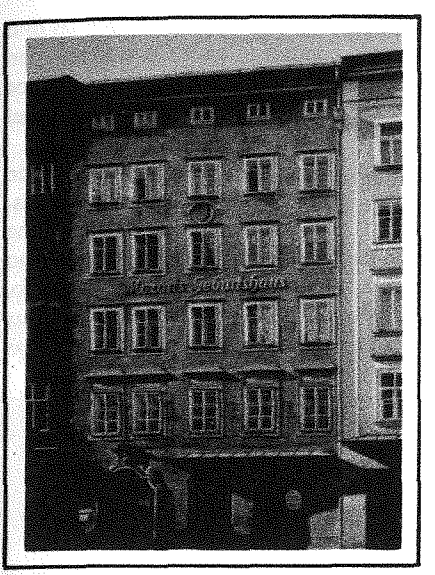
[Viena, 13 de octubre de 1762]
Nannerl
(Memorias)

Precoz, en un punto de brillantez bien explotado por su padre, que era un músico y profesor de buena reputación, lo fue Mozart como ninguno en el clave, donde reproducía lo que acababa de escuchar; en la composición, cuando imitaba los pequeños minuetes que su padre le ponía como ejercicios; en la aritmética inclusive. Y no extraña esta actitud a quienes piensan en la regularidad de una música que, como la suya, se construye sin excepción por periodos pares, en múltiplos de dos (al paso que Haydn, tan regular también, es mucho más libre en la construcción melódica de sus motivos, de sus frases y de sus periodos). Jovencito, Mozart mostró predilección por el juego del billar: no es una puerilidad mencionarlo. La asombrosa "precisión" con que Mozart consigue sus efectos musicales de toda índole; la seguridad infalible con que realiza sus intenciones expresivas (y esto por los medios más rápidos, sencillos y directos) parece una cualidad gemela al "buen ojo" con que atina sus carambolas. Dícese que Haydn era un paciente, pero seguro ajedrecista. Saque las consecuencias quien guste.

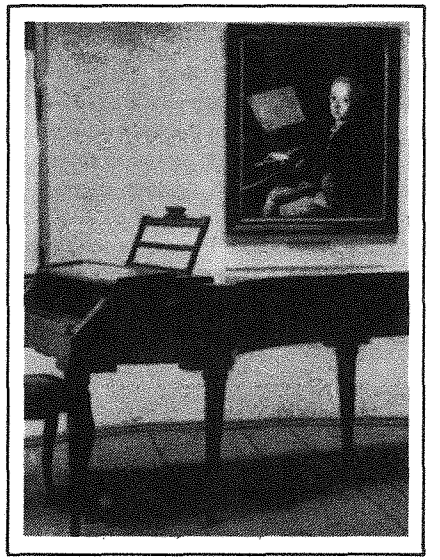
Los viajes de Mozart comienzan a sus seis años. Primero Munich: el Elector. En seguida Viena: la corte. Los músicos que Leopoldo pone a su hijo como modelo son los de la alta Alemania: Telemann, Felipe Emannuel Bach, Hasse. Su más fuerte impresión de este momento es escuchar a Wagenseil en Viena. Al año siguiente (1763) emprenden un largo viaje: Hausburgo, Ulm, Heidelberg, Mannheim, Franckfort, Bonn, Colonia, Aquisgrán, Lieja, Bruselas; por fin, París. Si los músicos de aquella refinada sociedad fueron Gavinies, Eckart, Schobert, o Duni, altos cerebros como los de Helvecio, D'Alembert, Marmontel —el amigo de Metastasio—, Holbach o Diderot reflexionaban sobre el extraordinario caso. Artistas amables como Barth han dejado recuerdo en pinturas menudas de poca técnica (Museo del Louvre) de ese suceso donde un diminuto clavicembalista ejecutaba músicas que sobrepasan la medida corriente. (Té dado en la habitación del Príncipe Conti, en el Temple, en 1766, al regreso de Londres). Goethe, que tenía 14 años cuando los niños pasaban por Francfort, recuerda toda su vida al infantil artista, con su peluca y su espada; pero Jomelli, cincuentón, le escuchaba con una atención distraída.

La capilla de Salzburgo, donde predominaban los músicos italianos, había asentado el primer cimiento de la sensibilidad de Mozart, juntamente con los viejos alemanes que su padre le ponía ante el clave. En París el ambiente era muy otro y la polémica entre los partidarios de la música francesa y los de la italiana duraba todavía, bien que la ópera de Lully hubiese pasado ya enteramente y que la de Rameau se sostuviese en precario porque no había otra que oponerles. Pergolessi y "La Serva Padrona" eran el atractivo del momento, y un alemán afrancesado, no músico, pero aficionado fino, Melchor Grimm, a quien los Mozart admiran y escuchan, conduce a Wolfgang a la comedia italiana, centro de la moda y dictamen del gusto. Mozart presenció una representación de Castor Ipollus en la ópera, pero las obras ligeras y sonrientes de Philidor, Favart, Duni y Monsigny tenían que solicitar mejor su infantil sensibilidad. El paso por Mannheim, por otra parte, tuvo que tener importancia por lo que a la música instrumental se refiere. Y algunos de los músicos de esa orquesta famosa se encontraban en París en aquel momento, cuando empezaban a conocerse allí las sinfonías de "Heiden" que, al parecer, escuchó entonces Mozart por primera vez. Mozart es muy joven para interesar-





Salzburgo, casa natal de Mozart



Su piano

se por polémicas tan agudas como la de francesistas e italianizantes, que los alemanes del norte denominaban despectivamente "welches", despreciando, de rechazo, las novedades de la orquesta de Mannheim; pero aunque no tomase partido manifiesto en la famosa polémica, su sensibilidad recibía las consecuencias. Por lo pronto, las hijas del rey, el dorado clavicémbalo de madame Pompadour, las duquesas, le atraen más. Medio año entre París y Versalles y la familia cruza el canal: en abril de 1774 los niños tocan ante S.M. Británica. No sólo honores, sino dinero y regalos que lo valen y que Leopoldo evalúa cuidadosamente. Sonatas dedicadas a la reina (en las que el padre corrige las faltas de escritura y las inexperiencias): es el mismo número de París. De paso, un "madrigal" a cuatro voces sobre un texto (por única vez) en inglés. La vieja tradición quedaba así honrada. La más reciente lo será en seguida. El rey pone ante el atril de Mozart música de Haendel y de Johann Christian Bach, que el niño descifra a primera vista. Johann Christian mismo se conmueve: bajo su mirada compone Wolfgang sus primeras sinfonías. Ni uno ni otro olvidarán, a lo largo de los años, aquel encuentro (que se repetirá doce años después, en París, cuando Mozart era ya un artista hecho), encuentro fecundo para Wolfgang que, a más de conocer la música del más joven de los Bach, hallará los oratorios de Haendel, aunque no su música de ópera, ya empalidecida; no así la ópera italiana y las obras instrumentales de Galuppi, Piccini, Paradis y otros que, como Manzuoli (con quien estudia canto), dejarán huella en su fresco talento.

La estancia en Londres fue más larga que la de París: quince meses. El juicio de Mozart va afirmándose. Schobert, en París, le había puesto en guardia contra los gustos

de su padre, y la influencia que aquel ejerce sobre Mozart sólo se atempera ante las que recibe en Londres, la de Haendel en primer término, aunque su padre le advierta que no es un compositor a la moda; en seguida la de Johann Christian, pasando por los italianos en boga, y con ella la del consorcio Frederic Abel, con quien la firma Bach-Abel organizaba conciertos públicos de gran importancia.

Trastornos políticos agitan la metrópolis. El rey se enferma. Los Mozart, después de tres años de ausencia, deciden regresar al hogar por Holanda, donde había instrumentistas notables de oboe y trompa (corno) que Mozart escucha y cuyo influjo acusa una Sinfonía Holandesa. París otra vez. Suiza, donde se encuentran con una guerra civil y no con Voltaire, a quien querían haber visto y cuya fracasada visita deplora el filósofo. Munich. Salzburgo, en seguida. Ahora habrá que reanudar seriamente los estudios. Fux y su "Gradus ad Parnassum"; latín; composiciones de escuela, transcripciones de obras

*7. En la iglesia del espíritu Santo, Wolfgang ha tocado el órgano y ha provocado tal admiración que, bajo la orden del señor de la villa, su nombre ha sido grabado sobre el instrumento como recuerdo imperecedero.*

Leopoldo, a su mujer Anna Maria
(Heildelberg, 3 de agosto de 1763)

francesas. Alguna obra de invención. Pero había además que evitar la influencia del estilo "galante" de Miguel Haydn en sus serenatas, casaciones y sinfonías. En Viena, una primera operita en un acto (tras de un desgraciado ensayo anterior), un "liederspiel" al gusto francés, cuyo argumento habían utilizado Mme. Favart y Harny en París: Bastien et Bastienne. Su primera representación, al aire libre (octubre de 1768) se verifica en los jardines de otro "virtuoso" de la varita mágica (y de la "harmónica"): del hipnotizador Mesmer. Un suceso importante, la "Alceste" de Gluck, que Leopoldo no admira, como no admiraba a Haendel; pero sí Wolfgang, en cambio. Otra audición importante es la "Partenope" de Hasse. Mozart en este instante corre por los caminos soleados de Piccini. (El futuro rival de Gluck formaba, con Johann Christian Bach, la etapa que los historiadores denominan escuela "neo-napolitana", después de la segunda escuela formada por Hasse, los españoles Terradellas y David Pérez, Jomelli Traeta y Majo. El fundador de la primera escuela napolitana había sido Alessandro Scarlatti). Pero el aire más severo de aquellos se deja sentir en alguna de sus obras instrumentales de este periodo, aun tan juvenil. Ahora es cuando va a conocer más seriamente las sinfonías y cuartetos de Haydn y con esas obras otras de los compositores menores de la escuela vienesa: sin embargo, hasta que vuelve (en 1773) de sus tres sucesivos viajes a Italia, no comienza Mozart a pisar firmemente el terreno de la sinfonía clásica. Veamos, entre tanto, qué efecto le produce el sol del mediodía.

Entre sus trece y diecisiete años, Mozart, siempre acompañado por su padre y celoso



empresario, va tres veces a Italia, las dos últimas como consecuencia de los encargos recibidos en la primera: visitas breves, éstas dos, mientras que la primera, en la que recorrieron la península de arriba a abajo, se prolongó por más de un año (diciembre 1769, marzo 1771). Fue éste un viaje decisivo para la formación del joven talento de quien, niño en su comienzo, regresaba ya muchacho, casi un hombre, dada la precocidad de Mozart, si no en los demás órdenes de la vida, a lo menos musicalmente. Esos otros órdenes de la vida eran poco atendidos por Leopoldo Mozart, para quien fuera de lo musical lo demás importaba poco. En parte por esta razón, en parte porque el niño Wolfgang no se interesaba por lo que es corriente en las criaturas de su edad, y menos, naturalmente, por lo propio de personas de más edad que la suya. Nada parece interesar al padre ni al hijo en Italia fuera de la vida aristocrática, de los triunfos del muchacho, de los encargos que se le hicieron, de los honores que se le concedían (órdenes vatica-

*8. Yo lo vi, un niño de siete años, cuando dio un concierto durante un viaje. Yo tenía alrededor de catorce años y recuerdo perfectamente a este hombrecito con su peluca y su espada.*

Goethe
(3 de febrero de 1830)

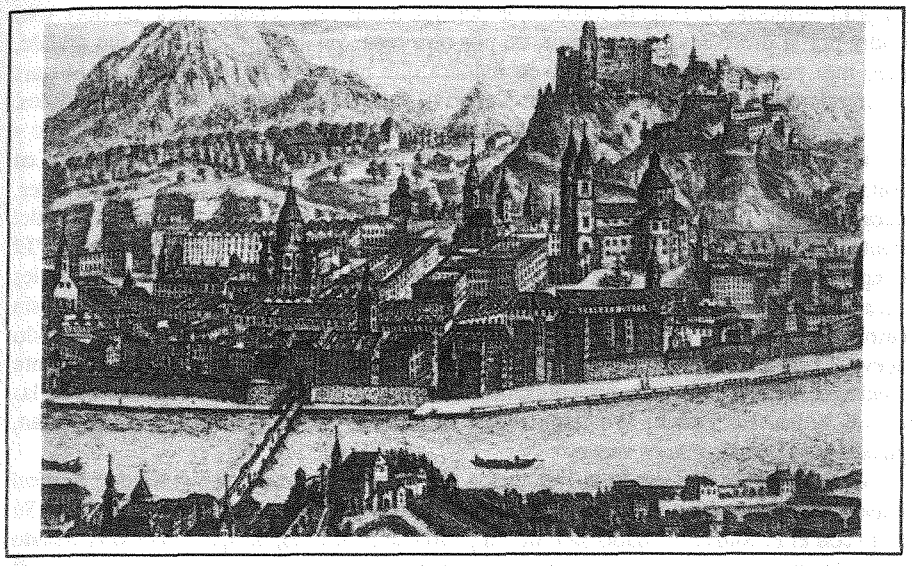


Página manuscrita de Apolo y Hiacintus, 1767

nas, recepciones académicas), de las recepciones que les ofrecían en las que figuraba lo más florido de la aristocracia y de las artes. Mozart, que durante toda su vida no tuvo, al parecer, la más ligera afición por la Naturaleza, por el paisaje, ni por las obras de arte de los hombres, fuera de la música, vivía concentrado en una vida interior exclusivamente sonora (quizá, como dicen algunos comentaristas, lo que a falta de anteojos —explicación simplista—, le hacía volver la vista hacia su propio interior). Ejemplo de soñador típicamente al modo alemán, sentimental, enamoriscado (más que enamorado), tan pronto llegó el momento, tenía un fondo de artista alemán, una psicología netamente germánica, a pesar de que su infancia en Salzburgo le hubiera puesto en contacto con el grueso buen humor tirolés, el espíritu de facecia de esa capital. Aun cuando la moda musical (que tan celosamente escrutaba Leopoldo, a fin de que el hijo no siguiese otro camino menos productivo) llevase la música por los senderos amables, floridos de la ópera bufa o los caminos sentimentales, altisonantes a veces, de la ópera seria, Mozart, tras de asimilar esos acentos y formas de estilo, reaccionaría en favor de lo que era peculiar al arte musical alemán de su momento, tan pronto como tuvo edad para ello. Mejor dicho: uniría en esa perfección que le caracteriza la jovialidad exterior, el aspecto soleado de la música meridional con un acento conmovido, si no muy hondo, la melancolía a flor de piel que tiñe deliciosamente su música, juntamente con el profundo concepto de la forma sinfónica que, tras de tantos ensayos, cuajaría principalmente en la sinfonía de Haydn. Mas para ello era menester la experiencia de Italia, experiencia hecha día por día, que iba dejando su sedimento imperceptible hasta que, en medio de muchos triunfos resonantes, pero superficiales, un desengaño final, un semifracaso de última hora borró todas esas impresiones sonrientes y encerró por cuatro años seguidos a Mozart en su ciudad natal.

Locatelli es la primera personalidad musical que encuentran, apenas, llegados a Verona, atravesados los Alpes por Bolzano, Trento y Rovereto. Más tarde, en aquella misma ciudad de Verona, encontrarán a Bocherini con un resultado útil para la técnica del joven músico. Entre las personalidades que Mozart conoce en Milán figuran el sinfonista Giovanni Sanmartini, ya sesentón, y Nicolo Piccini, en la flor de su edad. Una cantante famosa, Lucrezia Aujari, "la Bastardella", fenómeno que se cita entre las voces extraordinarias por su extensión y facilidad en todos los registros, es la principal visita que realizan en Parma. Bolonia, en seguida, donde el P. Martini era gloria viviente y con el cual Mozart aprendió mucho de lo que constituyó el viejo ideal de la música polifónica italiana de otro tiempo. Por Florencia y Siena llegan a Roma. Arthur Schurig hace notar que en la correspondencia de Leopoldo con su esposa no existe la menor alusión a las impresiones plásticas o poéticas que la "ciudad inmortal" pueda producirles. Wolfgang describe como "regulares" San Pedro "y otras muchas cosas", entre las cuales quizá se contasen las reliquias clásicas. Más importantes que eso son los cardenales, las princesas Barberini y Chigi, los príncipes, las duquesas, los embajadores, Leopoldo no deja de consignar en su correspondencia que, como llevan muy buenos trajes, son acogidos abiertamente en todas partes antes de que el talento del muchacho sirva de pasaporte para los salones más exclusivos. Sin embargo, no deja de haber quien tilde las excursiones de este género como mendicatorias, y es la propia María Teresa quien así las juzga.





Salzburgo en la época de Mozart

Un abate Galiani, por su parte, encuentra que el niño prodigio no es sino una especie de animalito curioso y nada más que eso. Menos mal que los grandes músicos piensan otra cosa. Nuevo encuentro con Jomelli en Nápoles, quien permite a Leopoldo algunas ironías, al recordar éste su anterior visita a la corte de Stuttgart, que el gran compositor "alemanizado" acababa de abandonar para dedicarse a gozar de las delicias de Cápua y de los dorados vinos que tanto ponderaba Horacio. Paisiello también estaba allí y Francesco di Majo: la ópera napolitana parece muy bien, desde el punto de vista de su puesta en escena, al paso que la romana es lamentable, con sus decoraciones viejas y descoloridas, la deficiente tramoya, los trajes raídos, aunque las voces principales sean excelentes, por más que sean de "castrati", y la orquesta es rica; pero el lujo de los teatros de ópera alemanes relega a un triste plano los de Roma. Los músicos, salvo raras excepciones, no recibían condecoraciones. Gluck la había recibido, y ostentaba constantemente su orden de la Espuela de Oro, otorgada por el Papa. El pequeño Mozart podrá parangonarse ahora con el gran Gluck, porque recibe la misma condecoración de la cual, sin embargo, no hace vanidad, y no la exhibe nunca más, después. Vuelven sobre sus pasos: Wolfgang tiene que escribir una ópera escriturada para Milán y el cardenal Pallavicini lo alberga en su casa de Bolonia. La ópera, demasiado seria, llena de conflictos políticos, de sutil trascendencia histórica, es, literariamente, un disparatón que Wolfgang no puede comprender. Cuando la ocasión se lo ofrece, escribe suaves "andantes".

La gran orquesta, de sesenta músicos, le permite hacer experiencias útiles. La obra sólo valdrá por la precocidad de su autor, no por otra cosa. Sin embargo, el éxito fue grande, pero más por esta razón episódica, de manera que no fue muy profundo. Los Mozart emprenderán pronto el regreso, por Venecia, donde van a caer por los Carnavales. Venecia, en el siglo XVIII, es uno de los emporios de la alegría, del buen vivir, del lujo y de la abundancia económica. El "ridotto" y sus bailes son célebres en el mundo. Los teatros de ópera famosos desde el tiempo de Monteverdi. Las óperas, con sus bailes, duraban cinco horas. La que Wolfgang había estrenado en Milán, "Mitrídate, rey del Ponto", había durado seis; era un motivo de orgullo, como más tarde "Parsifal" o "El Crepúsculo de los Dioses". Por recomendación de Hasse, varias familias venecianas les abren sus palacios: el mes que pasaron en Venecia debió de haber sido inolvidable, sin embargo, hacía frío y lluvia a torrentes, y sólo Dios sabe lo que es Venecia cuando llueve. Conocen a gentes importantes musicalmente en el momento y hoy enteramente olvidadas, pero en Turín había conocido a Paisiello y en Brescia se deleitaron con las óperas bufas. En Padua, Wolfgang recibe el encargo de un "oratorio". No regresan, pues, a casa con las manos vacías.

Más importante que eso es la reputación que Mozart alcanza entre el mundo musical italiano, que era quien daba la norma a los demás países melómanos del mundo. Su trato con el P. Martini le había sido de un provecho profundo, porque conoció el pasado de la Música en su más noble aspecto y porque aprendió un arte que no estaba de moda, pero sin el cual no existe fundamento serio, el contrapunto, a más de afianzar su maestría en la composición vocal. Las óperas de Hasse y Piccini, que tiene ocasión de escuchar, contribuyen a formar su concepto de la "ópera seria", las óperas bufas, ponen su punto de gracia y humor latino, tan diferente del salzburgués. Ambas influencias son las predominantes en el oratorio "La Betulia Liberata" (la historia de Judith), a cuya composición se dedica apenas regresado a Salzburgo. Mas en cuatro sinfonías que escribe entre tanto, las influencias son las de Sanmartini, Bocherini y Sachini, según analistas tan meticulosos de la música de Mozart como son MM. de Wyzewa y Sainte-Foix, aun cuando éstos reconozcan alguna huella de Haydn. Cuando Mozart vuelve la espalda a Italia, es a este paisaje vienés al que dirigirá su mirada por el momento; no es sino un rayo más en la corona del genio italiano; pero no sin importancia para la evolución de su talento, porque sus comentaristas más acuciosos encuentran que es a esa luz clara donde comienza a encontrarse a sí mismo. Las composiciones de este momento no son ya las de un niño. Hay algo más en ellas, y este algo más va a acentuarse en Milán con motivo de las bodas del gran duque Fernando, gobernador general de la Lombardía e hijo de María Teresa. Las así llamadas "serenatas" eran una especie de operitas al viejo estilo pastoril, entremezcladas de bailes que, en el caso de "Ascanio in alba", como se titulaba la de Mozart, se han perdido, aunque no así algunos números agradables. En esta segunda estancia, de pocas semanas, Mozart frecuenta a Hasse, vive en un medio teatral italiano, su reflejo estará en un "Concerto Milanés" y en algunas sinfonías que compone a su regreso a Salzburgo.

Tomado de "México en la Cultura", *Novedades,* 1o. de abril de 1956.



# PALINDROMOZARTIANA

## Gnagflow

**Trazo mi Mozart.**

*Guillermo Sheridan*

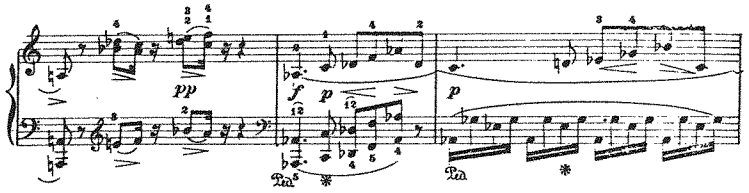
¿Trazó mi *do*? Di, Mozart.
Trazó "moderato" nota *re, do* Mozart.

*Willy de Winter*

(Tomado de *Picardía palindrómica,* Editorial Domés, México, 1987. Prólogo de Juan José Arreola.)

## Trazom

# FUSIÓN Y LEVEDAD. LA GESTACIÓN DEL ESTILO MOZARTIANO



GERARDO KLEINBURG

Hablar de Mozart no es muy difícil. Vivimos sepultados bajo tal cantidad de bibliografía anecdótica y biográfica que sólo es cuestión de echar mano de uno que otro librito y —listo— tenemos un texto sobre el compositor salzburgués. *Decir,* en cambio, algo respecto de su vida y su obra ya no es lo mismo. Nombres de estudiosos mozartianos como los de Alfred Einstein, Wyzewa y Saint-Fox, Robbins Landon, o Jean y Brigitte Massin, parecen erguirse con tan erudita altura y minuciosa contundencia que poco queda —en apariencia— para aquellos que estudiamos la vida y la obra de Mozart más tranquilamente, sin el prurito de detentar la verdad absoluta. Los enciclopédicos textos de los musicólogos recién citados son por momentos tan vastos, tan ambiciosos que parecen soslayar o dar por sentado circunstancias cuya importancia merecería mayor atención y detenimiento.

Ese es el caso particular de la infancia, niñez y primera adolescencia de Mozart; periodo voluntariamente cubierto por una cortina de humo legendario tan espesa que no deja ver nada que no sea mitopoyético, que llega incluso a hacer que el sujeto de estudio desaparezca detrás de su aureola de genialidad y proezas. Y es justamente esta actitud abyecta la que de pronto crea la ilusión de que Mozart nació componiendo obras como la *Sinfonía concertante* para violín y viola, o *Don Giovanni,* la que le niega todo aprendizaje, asimilación y evolución estilística. Efectivamente estamos hablando de uno de los más inexplicables genios con que nuestra especie ha contado; pero también de un artista que trabajó —y en serio—, de un músico que recibió la más completa y exhaustiva educación musical en la historia de esta disciplina creativa. La genialidad de Mozart estribó en su innata capacidad de aprendizaje, en sus dotes sin parangón; pero, sobre todo, en su capacidad de asimilación, en esa extraña virtud de convertir las modas estilísticas y los recursos formales en medios y no en fines. Eso en lo que a él toca. Sin embargo, cualquier análisis que aspire a elucidar la gestación del estilo mozartiano debe



detenerse y reparar en la decisiva contribución de un compositor nacido en la ciudad libre de Augsburgo, un espléndido pedagogo que decidió convertir a un niño superdotado en el más grande músico de la historia y que —con un precio afectivo desgarrador para ambas partes— lo logró.

### *Amor y pedagogía*

Las historias de la precocidad de Mozart son parte del anecdotario musical favorito. Prácticamente todos las conocemos: desde el niño de tres años que de manera espontánea hace terceras sobre el clavecín a medianoche, hasta el niño de siete que es capaz de tocar a primera vista el segundo violín de un difícil cuarteto de cuerdas, pasando por la prodigiosa capacidad de memorización. A quien no todos conocemos es al principal testigo de estos acontecimientos, al que —con perfecto conocimiento de causa— se maravilla de lo que sucede y decide hacer algo con ello: Leopold Mozart, que para entonces tiene 13 años como músico de planta del príncipe-arzobispo de Salzburgo, y que gana cada vez más prestigio como compositor y maestro de violín.

La formación musical del padre de Mozart era sólida y su actividad intensa. Wolfgang nace, pues, en el seno de una familia cuya actividad única y primordial es la música; es hijo de un compositor y maestro. Y, si bien se convirtió en su obra cimera, aquélla por la cual pasaría a la historia, es justo darle un lugar propio y reconocer toda la importancia que tuvo en el éxito de su hijo. Sin embargo, hay rasgos de su personalidad que dificultan el juicio. La imagen del padre voraz y ambicioso que exhibe a un niño por toda Europa, que muchas veces piensa en él en términos de ingresos y egresos, o que se convierte más tarde en una tiránica e intransigente figura, es muy parcial e inexacta. Sí pueden identificarse esos rasgos en algunos momentos, pero a ellos hay que sumar su capacidad de detectar y encauzar a la perfección el desmesurado talento de su hijo, de permitirle entrar en contacto con los mejores músicos de su tiempo.

Leopold no sólo es un músico frustrado que se realiza a través de su descendiente; es también un buen músico que se da cuenta a tiempo de que consagrar su vida y talento enteros a la formación de su hijo constituirá su mayor aportación a la música. Hay en Leopold una especie de sacrificio que, años después, sí provoca actitudes negativas y crueles de su parte, como si inconscientemente deseara "cobrarse" algo de lo cedido. Amor y pedagogía no siempre combinan, diría Unamuno.

> *9. Johann Christian Bach, profesor de la reina, sentó al pequeño Mozart en sus rodillas y tocó algunos compases; después el niño continuó, y así, jugando, tocaron una sonata entera con una precisión maravillosa.*
>
> [Londres, 1764]
> Nissen, segundo marido de Constanza
> y primer biógrafo de Mozart.

Y ya que se menciona la capacidad musical de Leopold, valdría la pena reproducir el currículo que él mismo redactó, en 1757 (cuando Wolfgang tenía un año de vida) a petición de un amigo que deseaba incluirlo en una enciclopedia de los músicos más importantes de la época. Hecho que en sí reafirma la calidad artística de Leopold.

> El señor Leopold Mozart, de la ciudad imperial de Augsburgo, es violinista y director de la orquesta de Salzburgo. Compone para la iglesia y para la cámara. Nacido el 14 de noviembre de 1719, entró a los servicios de los príncipes-arzobispos en 1743, poco después de haber terminado sus estudios de filosofía y derecho. Se ha dado a conocer en todos los géneros de composición, pero aún no ha impreso nada; sin embargo, en el año 1740 imprimió, sobre cobre, seis sonatas a tres, para ejercitarse en el arte del grabado. En julio de 1756 publicó su *Escuela de violín.*
> Entre las obras manuscritas más conocidas del señor Mozart sobresalen: numerosas obras de iglesia, en contrapunto y otras; además de esto, un gran número de sinfonías, algunas para cuatro instrumentos solamente, otras con todos los instrumentos habituales; más de treinta grandes serenatas para diversos instrumentos. Ha compuesto también numerosos conciertos, algunos para flauta traversa, oboe, fagot, trompa de caza, trompeta, etcétera; innumerables tríos y divertimentos para instrumentos variados, doce oratorios y gran cantidad de fragmentos de música para la escena, algunas pantomimas y, sobre todo, algunas piezas de circunstancias, como por ejemplo: una música militar; una música turca; una música para teclado metálico; y para terminar, una "Carrera de trineos" para cinco carillones; sin contar las marchas, las piezas conocidas como "música de noche" y algunos centenares de minuetos, danzas de ópera, y otras piezas análogas.

Además de su nada escueta producción musical, es curioso —y nada casual— observar la similitud entre las obras que Mozart compuso y las que a su padre gustaba componer: música militar, música turca, obras para instrumentos poco usados, música de noche o *Nachtmusik*, por citar algunas. La *Escuela de violín* mencionada, que se publicó el mismo año en que nació Mozart, es considerada como fundamental en la historia de la enseñanza del violín y como una de las obras de pedagogía musical más importantes de todos los tiempos. Asimismo, ha sido traducida a una decena de idiomas, lo cual desmiente la afirmación de que la obra de Leopold sólo cobró importancia cuando la de su hijo se hizo famosa.

Por otra parte, el curioso currículo de Leopold se limita a enumerar minuciosamente su quehacer musical, pero poco nos dice acerca de su vida. Y conocerla, aunque sea someramente, nos permite entender algunos de los rasgos de su duro carácter y la influencia que éste tuvo en la formación de Mozart. Leopold no tuvo facilidades ni estuvo rodeado de condiciones propicias para desarrollar su carrera musical. Tal vez por eso se empecinó hasta la neurosis en que Wolfgang las tuviera.

Johann-Georg-Leopold Mozart nació el 14 de noviembre de 1719 en la ciudad libre de Augsburgo, donde su familia se había establecido más de doscientos años atrás. Era hijo de un modesto encuadernador, y su situación económica era más bien precaria,





Mozart y Haydn

dado lo numeroso de la familia. Si bien Leopold se caracterizó por buscar la buena suerte más que por tenerla, la afortunada elección de su padrino de bautizo le fue de gran ayuda. En aquella época, un padrino de bautizo era mucho más que el signatario de un formulismo. Al dar sus nombres al recién nacido, asumía por lo general una responsabilidad muy seria acerca de su devenir; hacía honor al verdadero significado de la palabra padrino.

Johann Gabher, el padrino elegido, era un importante canónigo de la catedral de Augsburgo y decidió tomar bajo su protección a un ahijado que desde muy pequeño lo deslumbró con una brillante inteligencia y dotes para más de una disciplina. (Este hecho no debe olvidarse a la hora de tratar de explicar la precocidad de Wolfgang: es indudable que la genética tiene que ver).

Con el propósito secreto de hacerlo tomar los hábitos, el religioso hizo entrar a Leopold como sopranelo en la escuela de música de la Santa Cruz, y posteriormente lo inscribió en el colegio benedicto de San Ulrico. Ahí, además de estudiar griego y latín, recibió clases de canto, composición y órgano (disciplina, ésta última, en la que llegó a destacar como intérprete sobresaliente).

Así como el padre Gabher ocultaba a Leopold sus verdaderas intenciones de hacerlo sacerdote, éste disfrazaba las suyas ante el padrino. Leopold decidió bien pronto que sería músico, pero astutamente no lo dijo a nadie (serían muchísimos años después cuando se lo confesaría a su propio hijo). De haberlo hecho entonces, no habría podido seguir estudiando bajo los auspicios del canónigo.

A los 18 años dejó su ciudad natal para ir a estudiar a la facultad de la recién creada Universidad de Salzburgo. Tras una escala por las cátedras de teología y derecho, pero sin dejar de estudiar música, se vio obligado a buscar trabajo. No tardó en encontrarlo. El conde de Thurn (cuyo hijo, curiosamente, fue uno de los masones que acercaría a Wolfgang a la francmasonería, y en cuyo salón de fiestas vienés tocó Mozart frecuentemente) lo contrató como ayudante de cámara del cabildo de la catedral de Salzburgo, es decir, en un puesto con jerarquía de doméstico.

No es esto extraño, ya que entonces todo doméstico que aspirara a un puesto de cierta importancia debía necesariamente ser músico. Avisos de ocasión del tipo: "Se necesita, para casa principal, un lacayo sabiendo tocar bien el violín y capaz de acompañar sonatas del piano difíciles" eran frecuentes, por inverosímil que parezca hoy. Música y servidumbre estaban lamentablemente ligadas. Y como vergonzoso ejemplo, valdría la pena recordar el contrato que Franz Joseph Haydn firmó para prestar sus servicios al conde de Esterhazy, o la enorme dificultad que Mozart enfrentaría para dejar de ser un sirviente del príncipe-arzobispo Colloredo.

*10. Tiene ahora una ópera en la cabeza.*

Leopoldo, a su esposa
(Londres, 28 de mayo de 1764)



*11. Ha escrito su primera pieza para cuatro manos (para Nannerl y él). Hasta ahora nadie había hecho todavía sonatas para cuatro manos.*

Leopoldo, a su esposa
(Londres, 9 de julio de 1764)

Fuera como fuera, Leopold empezó a escribir y ver ejecutada su música. Durante los primeros años en Salzburgo compuso más de 25 sinfonías, así como numerosas obras sacras, de cámara y de música incidental como serenatas, marchas y pantomimas. Sin embargo, su reputación se debía en mayor medida a ser considerado el mejor maestro de violín del principado, es decir, a su actividad pedagógica. En 1743, a los 25 años, ingresó finalmente al servicio del príncipe-arzobispo, como cuarto violín; y tres años después se casó con Ana María Pertl.

La madre de Mozart fue, en cambio, una figura oscura. De origen campesino y casi iletrada, nunca influyó en las decisiones de la familia. Como dictaba la tradición, era una ama de casa abnegada y sumisa, cuyo único peso era el afectivo.

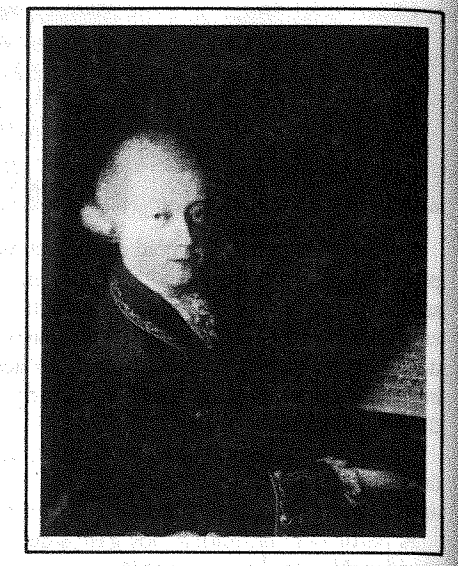
A partir del matrimonio, los gastos de Leopold se incrementaron sensiblemente. Para compensar esta situación debió dar más clases particulares en detrimento de su trabajo creativo. Conforme nacieron los hijos (siete, de los cuales cinco murieron siendo muy pequeños) el tiempo que dedicaba a la composición se redujo y, cuando se percató del talento musical de los dos hijos que sobrevivieron, y posteriormente de la genialidad de su hijo, su actividad como compositor prácticamente se extinguió.

Al parecer, Leopold empleó en un principio una estrategia pedagógica basada en el juego, para encauzar el inexplicable talento musical de Mozart. Era tan fácil para su hijo aprender todo lo que se le enseñaba que no había necesidad de presionar. Es por esto que resulta significativo el hecho de que unos años antes, Leopold compusiera la hoy célebre *Sinfonía de los Juguetes* (durante mucho tiempo injustamente adjudicada a Franz Joseph Haydn). Las alusiones evidentes (incluso onomatopéyicas) a toda clase de juguetes y sorpresas infantiles de esta obra se ven reforzadas por una redacción musical chispeante y ágil. Es importante observar la coincidencia de estas características con algunos de los atributos que hoy consideramos mozartianos por excelencia. Sin embargo, al tratarse de padre e hijo, de maestro y alumno, hablar de coincidencias o influencias es un tanto estrecho. Lo interesante es reparar en que la primera etapa de la educación que mozart recibe hace del juguete, del juego, un vehículo de conocimiento y un objeto artístico.

Fue así como el primero y único maestro del compositor que se celebra este año se dio cuenta de dos cosas: que su hijo era un superdotado (en menos de la mitad del tiempo que su hermana cinco años mayor, y sin duda también precoz, tocaba de memoria y a la perfección toda una serie de minuetos y piezas breves para clave), y que Salzburgo era un pequeño principado de poca importancia musical; había que llevar a los niños —pero sobre todo a Wolfgang— a recorrer Europa entera. Sabía de antema-



Hieronimus Colloredo, Arzobispo de Salzburgo



Saverio della Rosa, Mozart en Verona, enero de 1770

no, como buen músico que era, de la impresión que causarían; pero, sobre todo, ya se había trazado una idea muy clara de la educación que Mozart debía recibir. No bastaban los conocimientos que él mismo pudiera transmitirle ni los ejercicios que pudiera realizar; Leopold intuía que el niño era mucho más que un virtuoso. Sin ser capaz de entender cabalmente cómo era posible, los hechos lo sorprendían, y decidió comportarse a la altura de ellos.

### "*Al lugar que fueres haced lo que vieres*"

Leopold Mozart veía en su hijo el talento que cualquier músico habría soñado tener, y recordaba las dificultades que él mismo había tenido que sortear para dedicarse a lo que consideraba su vocación. Seguramente por eso decidió hacer de la formación de Wolfgang todo lo contrario. Ilustrado, como era, entendió claramente que el microcosmos salzburgués sería un extinguidor de la capacidad creativa que su hijo pudiera desarrollar. La capilla musical del principado y los músicos que en ella trabajaban (a excepción de Michael Haydn) no proveerían de nada útil a Wolfgang. Había que salir a buscar conocimientos, experiencia y —sí— fama y dinero.

La fórmula ideada por Leopold para financiar esas maratónicas giras amerita un cuidadoso análisis. Sabía que no contaba con el dinero suficiente y que, con cada una, se arriesgaba a la bancarrota. Por ello trazó una inteligente estrategia: préstamos de sus amigos en Salzburgo (principalmente Lorenzo Hagenauer, dueño de la hoy archicélebre



casa de la *Getreidegasse*) y una hábil forma de presentar a Mozart y a su hermana Nannerl. Prodigiosos clavecinistas los dos, las demostraciones que hacían estaban —en un principio— totalmente cargadas hacia lo circense: interpretación de dificilísimas obras a cuatro manos, lectura a primera vista, ejecución sobre un paño colocado en el teclado (esto último a petición del futuro emperador José II), etcétera. Esta serie de demostraciones, en las que tanto Mozart como su hermana destacaban, aseguraban los regalos de la aristocracia y la nobleza; espadas, relojes, cajas de rapé, ropa, etcétera, que inmediatamente eran convertidos —de ser posible— en efectivo.

Basados en esta argucia de Leopold, muchos lo han tachado simplemente de explotador de menores y causante del prematuro deterioro físico de su hijo. Se les olvida el otro aspecto de los recorridos, ése que —conforme Mozart dio más y más pruebas de genialidad como compositor— se tornó en razón de ser de tan extenuantes y penosos recorridos: el aprendizaje de la música que se hacía en los lugares visitados (Italia, Francia, Inglaterra y el resto del imperio germano, principalmente).

"Al lugar que fueres haced lo que vieres." Y Mozart lo siguió al pie de la letra. Al lugar que fue, compuso lo que oyó. De ahí el enriquecimiento de su obra y el dominio total de cualquier estilo de la época. Sin duda esto es también obra de Leopold. Entendía que, aunque él en lo personal no comulgara con cierto estilo, o incluso lo repudiara (como acontecía con el italianista), el que su hijo entrara en contacto con él y lo ejercitara incrementaría un bagaje musical que le sería de gran ayuda más tarde. Leopold no dejaba un solo cabo suelto en la educación de Mozart.

Es por eso que los viajes trazados por el padre de Mozart, vistos hoy, no constituyen únicamente el itinerario más recomendable desde el punto de vista geográfico o de mecenazgo, léase económicamente rentable; sino que conformaron una especie de tira de materias estilísticas y un temario de educación general para el niño. En un hombre como Leopold, adepto de la Ilustración imperante, no puede explicarse todo esto simplemente como explotación o intuición. Su cultura y su visión multidisciplinaria del arte, así como la búsqueda inconsciente de hacer de su hijo lo que nadie hizo de él, más la necesidad de procurar recursos que permitieran autofinanciar el viaje, fueron los ingredientes con los que se cocinaron estas giras. El virtuosismo de Wolfgang y Nannerl en el clavecín —el circo, si se quiere— les daba de comer; mientras que el contacto con los músicos y estilos de cada corte, la improvisación a la manera de cada uno de ellos, así como los ejercicios de composición sobre las obras más famosas de la época, gestaban el estilo y gusto musicales de Wolfgang. La fama que Leopold se encargó de edificar a su alrededor y la competencia que se establecía entre los músicos maduros y el niño genio le exigían a Mozart estar a la altura. En un principio de manera obediente y luego camaleónicamente, el Mozart niño y adolescente se "vestía" con el ropaje musical que encontraba a su paso. Revisemos brevemente ese itinerario estilístico.

En Francia, primera nación extranjera que visitan los Mozart, Wolfgang entró en contacto con músicos como Johann Schobert y Johann Eckard. Ambos alemanes afrancesados, se habían dedicado sobre todo a la música para clave y habían desarrollado un estilo muy particular designado entonces como "patetismo". Para Mozart, acostumbrado a la tímida y sosamente germanista música salzburguesa, el descubrimiento de esta

*12. El British Museum... ha pedido y obtenido diversos manuscritos originales de este pequeño prodigio, y sobre todo un pequeño coro a cuatro voces sobre un texto inglés.* [God is our refugee, K. 20]

Salzburger Zeitung
(6 de agosto de 1765)

nueva forma de hacer música fue todo un acontecimiento. Violencia, "temperamento agitado", redacción sumamente elaborada de las partes destinadas al clavecín, virtuosismo encaminado hacia el énfasis de lo "tormentoso", recurrencia del modo menor, inestabilidad modulatoria, son algunas de las características —que no propiedades— del llamado patetismo. Sería demasiado pretencioso ver en este movimiento aislado un antecedente del *Sturm und Drang* prerromántico en ciernes; se trataba, más bien, de una excentricidad de los alemanes radicados en París para hacerse de un lugar. Como tal, Mozart lo recibió en ese momento, y se dedicó enseguida (a instancias de Leopold) a componer "a la manera de Schobert". De esa influencia parten obras tales como sus primeras series de sonatas para piano y violín (las publicadas como Opus I y II), o algunos movimientos de sus primeros *pasticcios* para piano y orquesta (Conciertos 1 al 4).

Hay también en Francia, durante la segunda visita de Mozart, en 1778, otro hecho de particular importancia para la obra futura del compositor: la llamada "guerra de los bufones" entre gluckistas y piccinistas. De la reforma de Gluck, el italianismo bufo de Piccini y la *opéra comique* francesa surge buena parte de las características mestizas que la ópera seria y el *Singspiel* mozartianos poseen.

En Inglaterra, por el contrario, Mozart entró en contacto con una de las influencias decisivas de su obra: el italianismo, nuevamente a través de extranjeros. Si el afrancesamiento le llega por alemanes en el exilio, el italianismo hace un primer contacto con él vía otros alemanes emigrados: Johann Christian Bach y Carl Friederich Abel. Y es en particular el primero de ellos quien —deslumbrado por el talento del niño— se dedica personalmente a hacerle escuchar su música y a improvisar con él. Son ahora la galantería, el sinfonismo y la orquestación italianos (italianizados, habría que decir) los que conquistan a Mozart con atributos de gracia y delicadeza que no le son absoluto ajenos (será mucho después cuando vea la banalidad que los sostenía). Bastaría la primera sinfonía escrita por Mozart (la llamada Sinfonía de Chelsea, K. 16) para dar cuenta de la repercusión de este encuentro.

Sin embargo, hay dos elementos más que destacar de su estancia en Inglaterra. Uno, su participación en conciertos por suscripción y, dos, la audición de los más importantes oratorios de Haendel, las óperas de Johann Christian Bach y la amistad con el castrado Manzuoli. De la primera situación cabe mencionar que los "Conciertos Bach-Abel" constituyeron, tal vez, la primera serie de presentaciones de músicos en las que éstos obtenían un beneficio directo por la venta de localidades. Es decir, el término "concierto





Mozart y su padre

público", tal y como lo conocemos hoy con toda naturalidad, acababa de nacer. El concepto "boleto" se inventaba, las posibilidades de que la pujante burguesía tuviera acceso a la "música culta" se abrían y (lo que es más importante) las opciones de independencia para un compositor se hacían posibles. Sin este antecedente —luego transformado en academias, conciertos a beneficio propio y comisiones— Mozart no hubiera tomado en 1781 la decisión más importante de su vida y una que marcó un parteaguas en la historia de la música: la de convertirse en el primer *free-lancer* de los compositores.

Por su parte, la experiencia vocal que adquirió escuchando la música de Haendel y las óperas de Johann Christian Bach fue decisiva. Por vez primera su mayor pasión musical —la voz humana— aparecía ante él. Fue ahí donde se sentaron las bases de su concepción de la redacción vocal y la orquestación que la acompañaría. Igualmente decisivo fue el contacto con Manzuoli. El más célebre cantante de Europa se dedicó a pláticar con el niño acerca de la técnica vocal, de las limitaciones y requerimientos de un cantante. Mozart jamás olvidó esto; nunca dejó de considerar una ópera desde la perspectiva del cantante. Por difícil que sea una partitura vocal suya, jamás descuida el bienestar físico y musical del solista, y en ello estriba parcialmente la inusitada capacidad expresiva, así como la maestría que alcanzó en todos los géneros vocales: ópera bufa, ópera seria, *Singspiel* e incluso oratorio (no olvidemos *Die Schuldigkeit des ersten Gebots,* K. 35, o el *Davidde penitente,* K. 469).

Las estancias en Italia, por su parte, constituyeron algunas de las experiencias musicales más intensas en la vida de Mozart. Sus primeras óperas exitosas, sus primeros ciclos sinfónicos y sus primeros grupos de cuartetos, todos escritos en la península, dan cuenta de ello. Si en Inglaterra Mozart había entrado en contacto con el italianismo galante, en Italia descubrió y vivió de lleno lo italiano. Desde la región dolomita hasta Nápoles, Leopold hizo que su hijo conociera los círculos musicales de cada región italiana.

Fue así como escuchó la obra sinfónica de Giovanni Battista Sammartini y, usándola como modelo, se dio a escribir un número inverosímil de sinfonías (7 en poco más de un año: K. 73, 74, 75, 81, 84, 95, 97). Todas ellas con el sello particular del italianismo: carácter de obertura, *sfumatura* de los movimientos hasta convertirlos en ocasiones en uno solo, multiplicidad y variedad temática a costa del desarrollo, recurrencia de los contrastes *forte-piano* y tema melódico-tema rítmico, preeminencia de las cuerdas en detrimento de los alientos, gracia más que garra, complacencia.

También merece destacarse el contacto con la música de cámara. Todo el caldo de cultivo camerístico que precedió la llegada de Boccherini fue también simiente en Mozart. No en balde escribió en Lodi su primer cuarteto (K. 80) y, posteriormente, la serie de cuartetos milaneses (K. 156-160). Sin embargo, la influencia más importante —que era, por cierto, la que Leopold buscaba— se dio en el terreno operístico. La audición de óperas de Niccolo Piccini, Niccolo Jomelli y Johann Adolf Hasse, entre otros, le permitió dominar a la perfección los géneros bufo y serio, y obtener enormes éxitos con obras como *Mitridate re di Ponto* y *Lucio Silla.*

Para concluir el recuento italiano, es necesario hablar de la estancia de Mozart en Bolonia. Fue en esa ciudad italiana donde entró en contacto con la máxima autoridad



musicológica europea: el Padre Martini. La breve pero intensa relación entre ambos, proveyó a Mozart del bagaje contrapuntístico que tanta falta le hacía. Su dominio de recursos como la fuga, el canon y la polifonía vocal se consolidaron durante su estadía en dicha ciudad y adquirieron carácter de oficial con su aceptación en la celebérrima Academia Filarmónica de Bolonia.

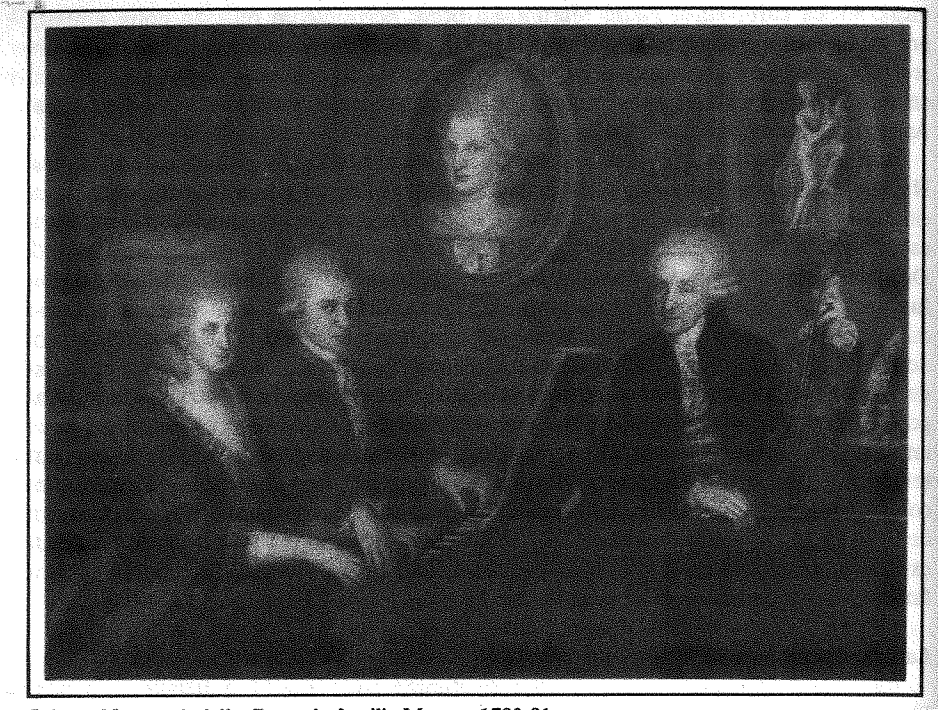
Finalmente hay que mencionar la otra fuente de influencia: el propio imperio de los Habsburgo, al que Salzburgo pertenecía como principado pseudoindependiente. En su ciudad natal, que poco le ofreció, Mozart reafirmó sus conocimientos de contrapunto estudiando la obra y los textos pedagógicos escritos por el *Kapellmeister* Johann Eberlin. De igual manera el contacto cotidiano con la obra sacra del emigrado Michael Haydn fue decisiva en la música religiosa mozartiana. Pero de todas las influencias mencionadas, aquélla decisiva, la que hizo virar por completo su música y tomar el derrotero definitivo fue la de Franz Joseph Haydn. El descubrimiento de los cuartetos de cuerdas de Haydn fue la mayor revelación musical que Mozart experimentó. A través de ellos la postura prerromántica alemana del *Sturm und Drang* hizo de Mozart uno de sus más importantes adeptos. La osadía, el repudio a la banalidad galante, el hiperdesarrollo temático germano (*Durchführung*) con todas sus implicaciones armónicas y formales, la consolidación de la redacción individual de los instrumentos involucrados en el cuarteto de cuerdas, la orquestación elaborada y balanceada, así como el carácter de originalidad expresiva, características todas éstas del *Sturm und Drang* musical, fueron el impulso final y decisivo para consolidar el estilo de Mozart.

### *La sustanciosa levedad*

Si se revisa la extensa lista de nombres, países y estilos musicales recién citados como influencia en la música de Wolfgang Amadeus Mozart, parecerá que se trata de una mezcla heterogénea y abigarrada, de un coctel indigesto. ¿Es esto suficiente para explicar la inconfundible música de este compositor? Sí y no.

Si bien en un principio Mozart efectivamente adopta los estilos y modismos descritos, respondiendo de manera inmediata al lugar geográfico en que se encuentra, llega un momento en el que esa aparente volubilidad termina, en el que se pone fin a la imitación. Bajo la guía de Leopold, Wolfgang ha ejercitado *in situ* la composición al

> *13. Vuestro pequeño Mozart* (sic), *señora, ha elegido mal el momento para traer la armonía al templo de la Discordia. Sabéis que resido a dos leguas de Ginebra; no salgo nunca; estaba enfermo cuando este fenómeno ha brillado sobre el negro horizonte de Ginebra. Finalmente, he partido, con gran pesar de mi parte, sin que haya podido verle...*
>
> Voltaire, a madame de Epinay
> (26 de septiembre de 1766)



Johann Nepomuk della Croce, la familia Mozart, 1780-81

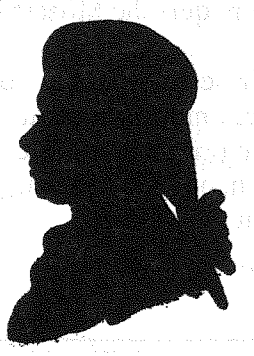
estilo de las cortes visitadas. Es al cabo de todos estos años itinerantes cuando Mozart demostrará que no sólo es el genio del destello, del virtuosismo, sino que es una especie de esponja insaciable capaz de entender a fondo las diferentes escuelas (en particular la italiana y la alemana) y obtener el mejor provecho de ambas, haciéndolas suyas.

Es justamente la capacidad de *asimilación* (y su exorbitante capacidad musical, desde luego) lo que lo diferencia. Mientras que la inmensa mayoría de los compositores de la época (incluido Franz Joseph Haydn, con todo respeto) se circunscriben a una escuela tradicional o al perfeccionamiento de un estilo naciente, Mozart se convierte en aglutinador, en catalizador de una perfecta aleación. "Mozart no hizo nada nuevo", suele decirse. Y la aseveración es cierta a medias. De acuerdo, no inventó una nueva forma ni dio un viraje al acontecer armónico de su época (el *Cuarteto disonante* no deja de ser un gran guiño); pero realizó algo que pocas veces se ha logrado: se apropió todas las formas de hacer música que existían a finales del siglo XVIII. Su prematuro contacto con todo el espectro estilístico europeo le permitió transformar el italianismo, la galantería y el patetismo, por citar algunas corrientes, de fines en medios. Impulsado por la actitud del *Sturm und Drang*, tomó lo mejor de cada uno y lo usó para sus propósitos personales, propósitos expresivos y libertarios más que revolucionarios.



La obra de Mozart logró sacudirse el convencionalismo reinante y la autocomplacencia. Destazó —con la incorporación del desarrollo temático y el perfeccionamiento de la forma como vehículo expresivo— la frivolidad del italianismo reinante; sustituyó la multiplicidad banal de temas por el desarrollo elaborado de unos cuantos. Este enorme salto dado por Mozart llevó implícita toda una serie de riesgos: fracasos, repudios, envidias. Todo lo que no había arriesgado con sus demostraciones acrobáticas de niño prodigio, lo puso en riesgo a la hora de definirse estilísticamente. Sin embargo, al atravesar esa frontera que convirtió en parteaguas musical, no renunció a lo mejor del italianismo; conservó la gracia, ingenuidad, soltura e incluso ligereza (convertida casi por milagro en levedad) del estilo peninsular. Son esos atributos, incorporados como herramientas a su desarrollo posterior, los que han hecho su música tan especial, tan distinta y tan apreciable, tan sustanciosamente leve. Tal vez eso sea parte de su secreto.

Es cierto, también, que hay atributos (no limitantes) infantiles en su obra; atributos como el juego, la capacidad de asombro, la picardía, incluso cierta ingenuidad. Pero están ahí, en su música, donde hay que buscar todo lo que se quiera saber sobre su carácter, no en la distorsionada imagen publicitaria de su juventud ni en la leyenda que tantos fanáticos se empecinan en creer y hacer. Son estos rasgos de voluntaria pureza de espíritu, de elaborada evocación de la infancia (muy cercanos a una neotenia musical), los que dan a su música levedad, en el sentido más sólido de la palabra, y los que nos seducen. Son ellos los que, sumados a la simplísima perfección y limpieza de su factura musical, nos hacen percibir inmediatamente una obra de Mozart, los que le dan a su producción un carácter netamente mozartiano. Ser capaz de conservar y depurar las virtudes de un niño no es síntoma de inmadurez, si acaso de lo divino.



RAMÓN XIRAU

# MOZART

A Josep María Castellet.

Si em diuen, qui?, dic Mozart,
Schömberg, el de la nit
fa lógica, vindra després el cant.
Mozart no, és melodia
(llegiu les seves lletres).
La Linz, dos díes,?
Les misses preguen, preguen, L'esperit
és etern. També immortal el cos
entre el goig i el dolor tot alegria.
*Eine Kleine*
... Volem sentirte cada dia.
Si em diuen, qui? dic Mozart i alguns noms
absoluts.
Per qué t'assembles tant al noi Novalis
musicalment mort i renescut?
El bosc, de brisa a brisa, és cant,
si em diuen, quí, dic Mozart.
Unicament dic Mozart.



# MOZART

Versión del autor

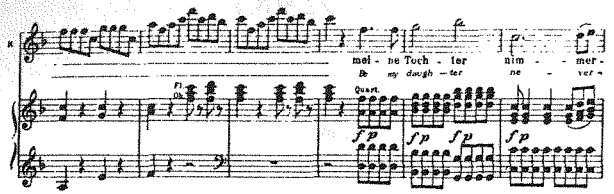
A Josep María Castellet.

Si me dicen, ¿quien?, yo digo Mozart
Schönberg, el de la noche
hace lógica, vendrá después el canto.
Mozart no, la melodía
(lee sus cartas)
¿La Linz, dos días?
Las misas rezan, rezan, el espíritu
es eterno. El cuerpo también es inmortal
entre gozo y dolor todo alegría.
*Eine Kleine*... Queremos oirte cada día.
Si me dicen, ¿quien? digo Mozart y algunos nombres
absolutos.
¿Por qué te pareces tanto al muchacho Novalis
musicalmente muerto y renacido?
El bosque, de brisa a brisa, es canto,
si me preguntan ¿quien? yo digo Mozart.
Únicamente Mozart.

Barcelona, 1983.

Del libro *Dit i descrit.*

# MOZART Y SU PRIMA




MARIO LAVISTA

**Porque los pesares, la aflicción, pero más que nada la diarrea, fatigan mucho a un hombre.**

**Mozart a su esposa, 1791.**

En septiembre de 1777, Mozart y su madre, Anna María, están a punto de dejar Salzburgo para iniciar un largo viaje que durará cerca de quince meses. Hieronimus Colloredo, arzobispo de Salzburgo, acaba de correrlo del trabajo que desempeñaba al servicio de la corte. Mozart se queda sin empleo y sin un salario fijo, pero lleno de optimismo y dominado por la euforia de ser libre al fin y, por primera vez en su vida, dueño de sus actos. Tiene veintiún años y ha alcanzado ya un dominio de su oficio y una clara conciencia de lo que él mismo llama su "talento superior".

El viaje, sin embargo, resultará en muchos aspectos desastroso para Mozart. Sus esfuerzos por obtener encargos tan importantes y bien pagados como un ópera, fracasan. Además, ninguna corte le ofrece una trabajo estable y bien remunerado, lo que le hubiera permitido independizarse para siempre de la tutela de Colloredo *("odio al arzobispo hasta el frenesí.")*

Por si esto no bastara, durante su estancia en París muere su madre y, al poco tiempo, su amada Aloysia —que llegaría a ser una de las más notables intérpretes de su música— rechaza su amor, y Mozart sufre la que fue, con seguridad, la más grande decepción amorosa de su vida.

Pero es también durante este viaje que Mozart no sólo compone el concierto para flauta y arpa, la sonata para piano en *la* menor, la sinfonía llamada *París*, la sonata para violín y piano en *mi* menor y la Sinfonía Concertante para flauta (o clarinete), oboe, corno y fagot, de entre cerca de cuarenta obras, sino que conoce a su *querida primita*,



iniciando así una de las relaciones más "escatológicamente" divertidas y alegres que registra la biografía musical.

El itinerario lo fija de antemano Leopoldo, su padre: Munich, Augsburgo, Mannheim y París serán las principales ciudades a visitar. En la mañana del 1° de octubre dejan Munich, donde acaban de pesar dos semanas, y por la tarde llegan a Augsburgo, la ciudad natal de Leopoldo. Se instalan en la Posada del Cordero y pocos días después Mozart va a casa de la familia de su tío paterno Franz Aloys. Su tío, su tía, pero sobre todo la compañía de su prima hermana María Anna Thekla Mozart le depara los mejores momentos, que son, a decir de Mozart, la única razón que le impide lamentar haber venido a Augsburgo. La *Bäsle*, como él la llama, es dos años más joven que él, y ambos se quieren y se entienden muy bien. El 17 de octubre Mozart le escribe a su padre:

> Nuestra primita es bella, inteligente, amable, razonable y alegre. Esto se debe a que ha frecuentado el mundo; también ha pasado algún tiempo en Munich. La pasamos muy bien juntos ya que también tiene una lengua un poco viperina. Juntos nos burlamos de la gente. ¡Qué placer!

Más adelante añade:

> En el concierto había una gran cantidad de nobles: la duquesa de Culo Estrecho, la Condesa de Celo Fácil, y también la princesa de Huele Mierda, con sus dos hijas casadas con los principes de Rabo de Cerdo. Adiós...

El mismo día que la conoce asiste con ella a una cena en el monasterio de San Ulrico. A la mañana siguiente le cuenta a su padre esa grata velada:

> Un cierto padre Emiliano, espíritu inocente, fue uno de los más cordiales. Quería bromear con mi primita, pero era ella la que se burlaba de él. Al terminar la cena ya estaba un poco borracho y comenzó a hablar de música. Cantó un canon y me dijo: "No he oído en mi vida nada más hermoso". Le dije entonces: "Me entristece enormemente no poder cantar con vos; soy incapaz, por naturaleza, de entonar." "Es lo mismo", dijo, y comenzamos a cantar. Yo llevaba la tercera voz, pero cantaba un texto distinto: "Oh tú, padre Emiliano, especie de payaso, lámeme el culo." Yo le cantaba *sotto voce* a mi prima, y todavía seguíamos riendo una hora

*14. Es el emperador mismo* [José II] *el que ha sugerido la idea de que el pequeño Wolfgang escribiera una ópera* [se trata de la *La finta Semplice*, la primera ópera de Mozart].

Leopoldo, a su esposa
(Viena, 3 de febrero de 1768]

después. Al terminar me dijo: "Si pudiéramos estar más tiempo juntos me sentiría feliz de platicar con vos sobre el Arte de la Composición". "En ese caso —dije yo— habríamos terminado muy pronto de hablar". Huele a cretino. Seguirá en una próxima carta.

Señalemos, de paso, que la utilización de un lenguaje fecal era algo habitual en Mozart, ¡y también en su madre! El 26 de septiembre Anna María le escribe a su marido desde Munich: "...adiós mi bien, ponte el culo en la boca, te auguro buenas noches, caga en la cama hasta quebrarla, es ya pasada la una...." En la única carta que nos ha llegado de Mozart a su madre, se lee: "Hace ya más de ocho días que viajamos y ya hemos cagado muchísimo... Mi concierto lo tengo de reserva para París. Allí lo soltaré enseguida, con la primera cagada."

Como su estancia en la ciudad no parece ser fructífera, en cuanto a conciertos y encargos de obras, primo y prima se dicen adiós. El 26 de octubre, Mozart y su madre abandonan Augsburgo y parten rumbo a Mannheim, en donde Mozart va a conocer y a escuchar a la famosa orquesta de esa ciudad, el mejor conjunto instrumental de la época.

Al poco de haber llegado le escribe a su prima una carta llena de bromas, de frases a medias, de juegos de palabras y en la que la escatología ocupa, una vez más, un lugar privilegiado, jamás superado por ningún otro músico.

Vale la pena reproducir casi íntegramente ésta su primera carta a la Bäsle, que nos revela en forma directa un aspecto innato y permanente del carácter y comportamiento de Mozart:

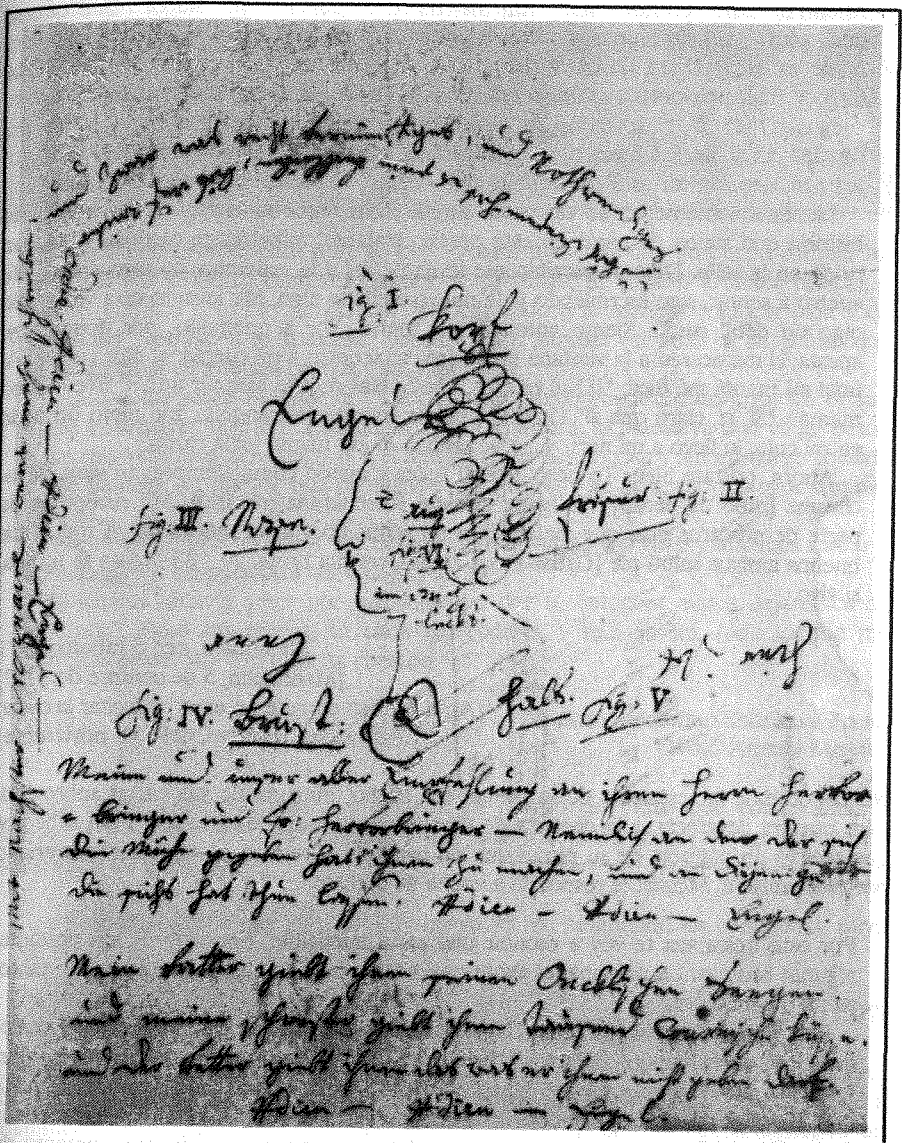
Querida primita, pequeña liebre [Bäsle-Hasle]:

He recibido puntualmente tu digna carta, y he visto que mi tío salvador [Vetter-Retter], mi tía liebre [Bass-Hass], y tú, todos están bien; nosotros también, a Dios gracias, tenemos buena salud-perro [Gesund-Hund].

Hoy recibí la carta oblicua de mi papá-agujero; la tengo en mis garras. Espero que hayas recibido la carta que te escribí desde Mannheim. ¡Tanto mejor, entonces, tanto mejor! Ahora, algo razonable... Me escribes también, si, declaras, descubres, significas, me haces saber, testimonias, sacas a luz, deseas, codicias, quieres, me encargas, me insinúas, me adviertes, me notificas que tengo, yo también, a mi vez, que enviarte mi *portrait. ¡Eh bien!* Seguramente te lo voy a enviar *¡Oui, par ma foi!* Me cago en tu nariz, así caerá sobre el "Koi". ¿Has hecho también el "spuni cuni"? ¿Qué? Si todavía sientes algún amor por mí —lo que creo... ¡Tanto mejor, entonces, tanto mejor ! Sí, así es en este mundo, unos al bolsillo, otros al dinero: ¿A cuál le vas? A mí, ¿No es cierto? Lo creo; ahora un poco de cólera... Vivan todos los-los-los-los ¿Cómo se llaman? Te deseo buenas noches, caga a gusto en tu cama hasta hacerla pedazos... duerme tranquila, extiende tu culo hasta tu boca... Mañana hablaremos razonablemente.

Tengo muchas cosas que decirte. No puedo creerlo, pero mañana lo oirás bien.





Carta de Mozart a su prima, 1° de mayo de 1779

¡Mientras tanto ¡pórtate bien! ¡Ah, mi culo me quema como fuego! ¿Qué querrá decir esto? ¿Tal vez una caca quiere salir? Si, si, caca, te reconozco, te veo y te huelo. ¿Qué es esto? ¿Será posible? Oreja, ¿No me engañas? No, esto es verdad. ¡Qué largo y triste sonido!... Ahora, cosas serias... Te van a llegar una o varias cartas, te ruego...¿Qué? Sí, el zorro no es nunca una liebre, ¿Sí, qué? Bueno, ¿Dónde me quedé? Ah si, llegará hasta ti, si, si, llegará, si, ¿Quién? ¿Quién llegará? Ah, ya caigo: ¡cartas!, llegarán cartas. Pero ¿qué tipo de cartas? Cartas que son para mí, ¡claro!...

Lamentablemente, debo terminar ahora. Pero antes te voy a contar una triste historia que acaba de pasar en este preciso instante, mientras te escribía. Oigo un ruido en la calle. Dejo de escribir, me levanto, voy a la ventana y no oigo nada. Me vuelvo a sentar, sigo escribiendo y de nuevo escucho algo. Me levanto otra vez y sólo oigo un débil ruido. Siento entonces un fuerte olor a quemado, por donde voy, apesta; si me acerco a la ventana el olor se va; si entro a mi cuarto, el olor vuelve. Al final mi mamá me dice: "¿Qué es esto, hijo? ¿Has dejado escapar un...?" "No lo creo mamá". "Sí, sí, claro que sí" Quiero tener la conciencia tranquila, me meto un dedo en mi culo, lo llevo a mi nariz y... *ecce probatum est:* mamá tenía razón.

Ahora, pórtate bien. Te beso 10,000 veces y quedo como siempre tu viejo Sauschwanz [rabo de cerdo] Wolfgang Amadé Rosenkranz [rosario]. Mil recuerdos de parte de nosotros dos, que viajamos, a mi señor tío y a mi señora tía. A todos mis buenos amigos salud-pie [Gruss-Fuss] Addio, cretina bruja. 333 hasta la tumba, si vivo.

Miehnnam, ned 5 rebotco 1771
[Mannheim, 5 de octubre de 1777]
[Aquí Mozart comete un error al fechar la carta;
es, en realidad, del 5 de noviembre]

No conocemos la respuesta de la prima. De hecho, ninguna de sus cartas sobrevivió, para nuestra desgracia, a la censura de Constanza, la mujer de Mozart. Pero sabemos que recibió un paquete de su prima que no contenía el retrato prometido. Contrariado por esta omisión, Mozart le responde a vuelta de correo:

Por esta única vez te voy a escribir una carta inteligible. Encontrarás, no obstante, algunas bromas. Lo principal es saber que has recibido todas mis cartas; por lo tanto, ya no me inquieto.

¡Mi querida Sobrina! ¡Prima! ¡Hija! ¡Madre! ¡Hermana y Esposa! ¡Rayos y centellas! ¡Mil veces carajo! ¡Diablos! ¡Brujas y Brujos! ¡Batallones sin fin! ¡Elementos! ¡Aire! ¡Agua! ¡Tierra y fuego! ¡Europa! ¡Asia! ¡África o América! ¡Jesuitas! ¡Agustinos! ¡Benedictinos! ¡Capuchinos! ¡Franciscanos! ¡Dominicos! ¡Cartujos y Padres de la Santa Cruz! ¡Canónigos regulares e irregulares y bribones, piel de oso, alimento de perros, culos y huevos unos encima de otros! ¡Asnos! ¡Búfalos! ¡Cerdos! ¡Bufones! ¡Estúpidos cretinos! ¿Qué es esto?... ¿Un paquete y no hay retrato?

Ya estaba yo todo entusiasmado. Me creía seguro porque me habías escrito que



*15. Wolfgang ha compuesto para esta fiesta una Misa Solemne, un ofertorio y un concierto par trompeta... Probablemente dirigirá él mismo todo esto.*

Leopoldo, a su esposa
(Viena, 12 de noviembre de 1768]

iba a recibirlo pronto, pero muy pronto. ¿Acaso dudas de que yo pueda cumplir mi palabra? No lo creo, realmente. Ahora, te lo ruego, envíamelo lo antes posible; y espero que sea como lo he pedido. Y sobre todo a la manera francesa [con toda seguridad "vestirse a la francesa" consiste para Mozart en pedir a su prima que muestre un poco más sus pechos y sus hombros].

¿Qué si me gusta Mannheim? Todo lo que puede gustarme un lugar en el que no se encuentra mi prima. Perdona mi mala escritura, la pluma ya está vieja; desde hace casi veintidós años cago por el agujero que ya conoces y sin embargo todavía no se ha roto, a pesar de que he cagado muchísimo y he arrancado la caca con mis dientes...

Ahora tengo que terminar, así es, porque todavía no me visto y tenemos que ir a comer, para ir después otra vez a cagar, así es.

Si sientes todavía amor por mi, como yo por ti, entonces nunca dejaremos de amarnos... Beso tus manos, tu cara, tus rodillas, y tu... en fin, todo lo que me permitas besar. Soy con todo mi corazón

Vuestro afectísimo Sobrino y Primo
Wolf. Amadé Mozart.

María Anna Thekla le manda enseguida su retrato (el único que conocemos), y Mozart le responde con unas cuantas líneas que son, a su manera, una especie de declaración de fidelidad:

... a propósito, desde que partí de Augsburgo no me he quitado los pantalones, salvo de noche, antes de acostarme.

[3 de diciembre de 1777]

Durante las siguientes semanas Mozart ofrece algunos conciertos con enorme éxito, hace buenos amigos y es reconocido y respetado por los músicos de la ciudad ("amo a Mannheim tanto como Mannheim me ama a mí"), pero ni aún así puede conseguir un trabajo fijo en la corte. Esto le impide quedarse por más tiempo en este "paraíso musical" que es Mannheim.

Se prepara a partir para París, pero antes vuelve sus miradas hacia la Bäsle y le escribe una larga carta.



María Anna Thekla Mozart



¡Mi muy querida Señorita Prima!

¿Crees o pensabas que tal vez había muerto?... ¿Que había reventado?... Sí, ¡reventado! Pues bien, ¡no!, no lo creas, te lo ruego. ¿Cómo podría escribir tan lindamente si estuviera difunto? ¿Cómo sería posible? No quiero buscar ninguna excusa por mi largo silencio, no ibas a creer ni una sola palabra. Y, sin embargo, ¡lo que es cierto, es cierto! He tenido tanto trabajo que podía pensar en mi prima, pero no he tenido tiempo de escribirle...

Ahora tengo el honor de preguntarte cómo te encuentras y comportas. Si tu vientre está suelto, si no tienes la tiña, si puedes todavía soportarme un poco, si escribes con frecuencia con lápiz, si piensas en mí de vez en cuando, si sientes a veces deseos de colgarte; si por casualidad no estás enojada conmigo, pobre infeliz, si no quieres hacer la paces conmigo de buena gana, por mi honor que voy a explotar. ¡Pero ríes! ¡Victoria! Nuestros culos deben ser el emblema de la paz. Bien sabía yo que no podrías resistirte a mí por más tiempo; sí, sí, estoy seguro de lo que digo y debo todavía cagar una vez más el día de hoy, a pesar de que debo salir para París dentro de quince días. Si quieres responderme desde Augsburgo, hazlo rápido para que pueda recibir tu carta; si no, si ya he partido,en lugar de carta no tendré más caca. Ah, caca,¡deliciosa palabra! Caca trote, eso también es bello. Caca trote; caca frote, ¡Oh, es encantador! Caca frote: eso es lo que me gusta. Caca, trote y frote, caca trote y frote caca.

Pero pasemos a otro tema... dime, ¿Has practicado el "spuni cuni"? Es necesario antes de terminar, porque tendré que terminar pronto, tengo prisa, ¡porque precisamente no tengo nada que hacer! Además, ya no hay lugar como ves, el papel está casi cubierto..., sin contar que estoy cansado; los dedos me arden de tanto escribir... Ahora tengo que acabar, aunque me enoje: todo lo que empieza debe terminar; si no, la gente se molesta. Recuerdos a todos mis amigos; el que no lo crea deberá lamerme indefinidamente hasta la eternidad, hasta que me vuelva razonable. ¡Ah!, ¡tendrá para rato! Yo mismo estoy angustiado... porque temo que mi caca no esté seca a tiempo y no vaya a haber la suficiente si desea comerla.

Adiós, primita; soy, era, seré, he sido, había sido, habría sido, ¡oh!, si yo fuera, si yo hubiera sido, quiera Dios que yo fuese, hubiese sido, sería, ¡oh!, que fuere, hubiere sido ¿Qué?, un ignorante.

Adiós, querida prima. ¿Por dónde? Soy en persona tu verdadero primo.

Wolfgang Amadé Mozart

A las cuatro de la tarde del lunes 23 de marzo Mozart y su madre llegan a París, y se hospedan en el hotel Quatre Fils Aymon, calle de Gros-Chenet (la actual calle de Croissant). Pasan los meses y fracasan una vez más todos los intentos de Mozart por conseguir los suficientes encargos, y tener, además, un empleo permanente. Estrena, sin embargo, con gran éxito, su bellísima sinfonía *París*, pero al poco tiempo su madre enferma gravemente y el tres de julio muere: "Yo la tenía de la mano. Le hablaba, pero ella no veía, no me oía, no decía nada."

*16. Aquí no llaman a nadie por su nombre, dicen siempre: servitore umilissimo, giora Mascara (señor Máscara), Cospetto di Bacco, pedo de fuego...Besa las manos de mamá por mí, yo te abrazo mil veces, y te aseguro que seré siempre tu sincero hermano.*

Wolfgang Mozart
(Verona, 7 de enero de 1770)

Al día siguiente la entierra en la modesta iglesia de San Eustaquio y decide, a pesar de todo, quedarse todavía algún tiempo en París. Pero sus esfuerzos son vanos y no logra obtener una situación económicamente estable, ni el reconocimiento a su "talento superior". Finalmente, en octubre, Mozart, de veintidós años deja París para no volver jamás y, a instancias de su padre, decide regresar a Salzburgo. Pero antes necesita ir a Munich a ver a su amada Aloysia; va a pedirle que se case con él. De paso por Mannheim le escribe a su querida prima; quiere verla:

Mi muy querida prima:

Con una gran prisa y con el mayor arrepentimiento y dolor, al mismo tiempo que con una fuerte determinación, te escribo para darte la noticia de que parto mañana para Munich. ¡Querida prima, no gruñas!

Con mucho gusto habría pasado por Augsburgo, te lo aseguro. Pero el prelado imperial no me ha dejado ir, y no puedo guardarle rencor por ello porque sería ir contra la ley de Dios y de la naturaleza, y la que no lo crea es una puta. En fin, así es: no hay nada que hacer. Quizá desde Munich podré dar un salto hasta Augsburgo, pero no es seguro. Si tienes tantas ganas de verme como yo las tengo de verte, entonces ve a Munich, a esa respetable ciudad. Trata de estar ahí antes del nuevo año para que pueda contemplarte bajo todos los ángulos posibles, llevarte a todas partes y también, si es necesario fastidiarte un poco.

Pero hay una cosa que me entristece profundamente, no podrás hospedarte conmigo, porque no voy a quedarme en una posada, sino en casa de ¿quién, dónde? ¡Me gustaría saberlo! Ahora, bromas aparte, es justamente por eso que es necesario que vengas, porque tendrías un importante papel que jugar. Entonces, con seguridad vendrás, si no ¡qué amolada! Podré entonces agasajarme en tu noble persona, cachetearte personalmente el culo, besarte las manos, disparar el cañón posterior, abrazarte, hacerte cosquillas en todas partes, pagarte hasta el menor detalle todo lo que te debo, dejar escapar un pedo famoso y tal vez también dejar salir otra cosa. Adiós, angel mío, corazón mío, te espero lleno de ansiedad.

Tu sincero primo
W. A. Mozart



Tan pronto llega a Munich —el día de Navidad— Mozart se dirige de inmediato a la casa de Aloysia. Sufre entonces un profundo desengaño cuando su amada lo rechaza diciendo que ya no lo quiere. Mozart se siente humillado y, lleno de rabia y cólera, se sienta al piano y le canta un viejo *lied* popular que comienza así: "Aquellos que no me quieren, me cago en ellos".

Finalmente, después de quince meses de frustraciones y de fracasos acumulados, sin conciertos y sin encargos, endeudado por los costos del viaje, con su madre muerta, su padre hostil por el "mal" comportamiento de su hijo, y con una prometida infiel —pero con la promesa del arzobispo Colloredo de encargarle una ópera—, no le queda a Mozart más remedio que regresar directamente a Salzburgo.

Al día siguiente llega su querida prima a Munich para encontrarse con él y de común acuerdo deciden viajar juntos hasta Salzburgo. Antes de partir, María Anna Thekla le escribe a su tío unas cuantas líneas, sin duda para guardar las formas:

Mi querido tío:

Espero que os encontréis bien, lo mismo que mi prima. He tenido el honor de encontrar a vuestro hijo en Munich. Su deseo sería que yo fuese con él a Salzburgo. Pero todavía no sé si tendré el honor de poderos ver.

[Hay un tachón y Mozart ha escrito: "He aquí el retrato de mi prima, escribe en camisón".]

Mi primo está loco como véis. Deseo, querido tío, que tengáis buena salud. Mil recuerdos a mi prima.

[Aquí Mozart añade: "Vuestro invariable cerdo". M.A.Mozartin. (Enero. 1779).]

El quince de enero, Mozart, frustrado, fracasado y vencido, pero en compañía de su prima, está de nuevo en Salzburgo.

*17. La prima donna canta bien, pero hace pocos movimientos. No obstante, cuando no se le ve actuar, sino solamente cantar, se podría creer que no canta... la seconda donna es como un granadero de voz potente... Prima ballerina, bien, y dicen que no es fea del todo; pero no la he visto de cerca... La orquesta no ha estado mal.*

Wolfgang de Mozart
Señor de Hochtental [Valle Alto]
(Mantua, 10 de enero de 1770)

P.S. Después de varias semanas la Bäsle regresa a casa. Nunca más volverán a encontrarse, pero los primos reanudan, aunque ya muy esporádicamente —apenas dos o tres cartas— su relación epistolar en el mismo tono: con la alegría, el desenfado, la amistad, el afecto y la descripción de las funciones intestinales de siempre. Al llegar a Augsburgo María Anna encuentra este poema de su primo:

Muy querida, muy buena,
Muy bella, muy amable,
Muy seductora,
Por un indigno primo
acorralada.
Pequeño contrabajo*
O pequeño violonchelo
Sóplame el culo
Es muy bueno
Se siente tan rico.

Finis coronat opus
S.V.
P.T.
Señor del Rabo de la Cerda
[10 de mayo de 1779]

La inolvidable y "querida primita" murió siendo amante de un director de correos, "a edad avanzada", el 25 de enero de 1841 en Bayreuth, futuro hogar de Wagner.

* Juego de palabras entre bäschen (primita) y bässchen (contrabajo).



Dibujo de Pablo Helguera



# MOZART, EL CENTRO




EDUARDO LIZALDE

En Mozart confluyen y de él parten los músicos, en la corta historia universal de ese arte, cuya madurez ocurre al final del siglo XV y en los inicios del XVI, y cuyos primeros gestores supremos son realmente del XVIII. La obra inmensa, genial y paterna de J. S. Bach, fue el evangelio artístico y técnico, del que debía partir toda la música posterior, y no podía ser sino Mozart el que rescatara el legado de Bach y descubriera en sus partituras toda la grandeza y la potencialidad que tantos otros no habían sabido percibir en el titán de Eisenach, al que sólo se había considerado un organista extraordinario, un improvisador sorprendente de obras circunstanciales y un sabio en materia musical.

Más de un cuarto de siglo había transcurrido desde la muerte de Bach, cuando Mozart, que se hallaba en Leipzig en 1788 (y había estrenado ya el *Don Giovanni* un año antes), escuchó un motete que había escrito hacía setenta años Johann Sebastian, y exclamó: "Finalmente conozco algo nuevo, y algo aprendo". Así se inició la revisión y la edición de esas incontables partituras que afortunadamente conservaron los discípulos y parientes del maestro, pero la tarea del rescate apenas se inició entonces, y prosigue en nuestros días (con grabaciones y lecturas más fieles y profundas de las obras más complejas). Cincuenta o sesenta años después de la muerte de Mozart, no eran editadas aún obras maestras como *La Pasión según San Mateo*.

Esos simples datos bastarían para comprender que Mozart no solamente había producido una revolución estética en todos los terrenos de la ejecución y la creación musical (y lírico-teatral), sino comprendido a fondo el mar de la música renacentista y barroca, extendido a la orilla de su genio sobrehumano y precoz, el centro, es milagrosamente, él solo, una nueva era artística.

Mozart es el eslabón básico (afortunadamente nunca perdido) entre los grandes músicos antiguos y todos los que lo suceden durante los siglos XIX y XX. En ese



Manuscrito de la Serenata del 2º acto de *Don Giovanni*



artículo de Stendhal (tomado de su *Vida de Rossini*, 1823), que se publica en este número de *Pauta*, hay cuestiones históricas y agudezas críticas del autor de *La cartuja*, que valdría la pena destacar. Por un lado, como indica Stendhal, durante los primeros veinte años de esa centuria, Rossini era visto como un serio competidor genial de Mozart, después de haber barrido en los escenarios con los grandes músicos cuyas obras y óperas reinaban en Europa (Paisiello, Cimarosa, Scarlatti, Mayer, Paer, etc). Pero adviértase que, pese a la admiración que experimenta por su contemporáneo prodigioso (el hombre más célebre del mundo desde Napoleón Bonaparte, como dice en el prólogo), no se deja Stendhal arrastrar por las pasiones, propias y ajenas, que una gran personalidad desata en su época: "Mozart (hablando de su tardía fama en Italia)... apareció en el horizonte con Rossini hacia 1812; pero mucho me temo que se siga hablando de él todavía cuando la estrella de Rossini haya palidecido ya". Y lo temió bien Stendhal; la estrella de Rossini ha palidecido junto a la de Mozart, cada día más brillante a dos siglos de su muerte. Rossini continúa en los escenarios, pero ya no es el músico de celebridad napoleónica, porque junto a él se encuentran cuando menos veinte autores igualmente solicitados, que es ocioso enlistar. Mozart es seguramente el padre (Bach sería el abuelo) de la música, y son tíos suyos, hijos, sobrinos, primos hermanos, cuñados o parientes políticos, los demás creadores musicales, entre los que se hallan, como en todas las grandes familias, compositores de mediano talento, varios cientos de macheteros y aporreadores estimables del pianoforte y la escritura, lo mismo que algunos asombrosos inventores y una docena de auténticos genios, que también sería comprometedor, pero no imposible, enlistar. ¿Es Stravinski, como ya se ha dicho, el Bach del siglo XX?

Wagner, por su parte (uno de los que ocupa asiento en el equipo de los parientes geniales), decía al principio (1834), que Mozart no había sentado las bases de una "ópera alemana", aunque había marcado caminos en el campo dramático; y sobre todo objetaba: "la belleza del canto con que dio vida a sus personajes, era una belleza italiana". Pero muy pronto corrigió su inicial punto de vista, pues al emprender la redacción de sonatas y sinfonías, alentado por su "modelo número uno" (Beethoven), Wagner volvió a oír la *Sinfonía en Do Mayor* y muchas otras obras, para concluir: "fue entonces cuando aprendí por primera vez a conocer a fondo, interiormente, a Mozart, y cuando aprendí a amarlo".

La verdad, lo sabemos hoy, es que Mozart sentó las bases de la ópera alemana y de la italiana, transformó la concepción que haría del género verdadero espectáculo teatral cantado. Lo mismo hizo "este notoriamente pequeño hombrecito, tan palido y tan fino", como decía el tenor irlandés Michael Kelly (que cantó Don Basilio y Don Curzio en el estreno de *Las bodas*), en todos los demás territorios de la creación musical que pisó en su breve y al final de cuentas miserable vida, pues no alcanzó a disfrutar, como el talentoso frivolón de Rossini, de su fama napoleónica y fue sepultado, sin un clavo en el bolsillo, en la fosa común.

# MOZART Y LA MODERNIDAD



MARÍA PÍA LARA

a J. R.

La década de los noventa nos ha forzado a retomar e interpretar nuestro legado moderno. En los últimos años, los filósofos han ocupado gran parte de su tiempo en hacer una revisión y ajuste de las cuentas con la modernidad. No estamos solamente frente a un diagnóstico de las experiencias de los últimos treinta años (la caída estrepitosa del socialismo en los países de Europa del Este, las radicales transformaciones hegemónicas de los países desarrollados, la unificación alemana, etc.). También asistimos a la necesidad de reflexionar sobre posibles recuperaciones de legados diversos que aún pensamos modernos, y que nos han hecho evidente la multiplicidad discursiva y convergente en torno a ciertos problemas de los valores constitutivos de la Modernidad.

El presente trabajo intentará hacer una exposición sobre los valores modernos y la expresividad creativa que llevaron a correlacionar una forma de constitución de la subjetividad moderna con la música paradigmática y representativa de esta dimensión universal moderna: la música mozartina. No pretendo hacer una conexión mecánica o causal entre la música de Mozart y los valores modernos, sino recorrer desde una perspectiva filosófica el surgimiento y la implantación de ciertos valores definitorios de la calidad del sujeto moderno y enlazar este análisis con algunas dimensiones expresivas de la música del más grande compositor moderno.

### *Sujeto moderno y valores universales*

Elevada al rango del discurso filosófico, la Modernidad aparece como tema reflexivo desde el siglo XVIII. Las cualidades destacables de esta actitud moderna se han convertido en un tema en el que los estudiosos contemporáneos de la Modernidad no han podido ponerse de acuerdo. Sin embargo, y pese a las reticencias de algunos a considerar el proyecto Moderno como legado a retomar,[1] algunas versiones como la de Jurgen Habermas o Charles Taylor tienden a considerar la importancia del logro del carácter universal del sujeto moderno.



Este logro se puede visualizar desde una perspectiva ética y es recuperable desde el origen mismo de la Ilustración. En una primera instancia, con la propuesta rousseauniana de "Voluntad General" como forma política de organización, el sujeto aparece aquí como representante se su ser ciudadano y no como poseedor de una propiedad (como era el caso del sujeto de Locke). Rousseau consideró que el ciudadano debía tener igual peso y participación en su calidad de *citoyen,* por lo cual las cualidades hereditarias o de posesiones y bienes materiales dejaron de ser definitorias del hombre social.

La perspectiva rousseauniana abrió así el camino a la consideración de una perspectiva compartible para todos los hombres en tanto que tales. El mundo moral de los modernos favoreció así la formulación del principio de respeto mutuo que se consideró a partir de entonces en términos de derechos. Pero como también ha advertido Charles Taylor, junto a esas características, la noción de derecho comenzó a ser utilizada como derecho natural.[2]

La consideración del sujeto moral universal fue retomada y constituida bajo un marco racional de fundamentación de la moral por Kant. Retomando la idea rousseauniana, Kant fortaleció la concepción de universalidad en la justificación moral de las normas ético-políticas bajo sus máximas de acción moral. En ellas, Kant planteó la necesidad reflexivo-normativa del sujeto que podía proponer, a partir de su acción, que ésta se convirtiera en norma universal. Pero para hacer esto posible fue necesaria la configuración de un aspecto de extrema importancia y característico de este sujeto moral, la autonomía. Sólo si el sujeto era capaz de recurrir a su propia reflexión, a su consideración y respeto por otros como iguales a él, era posible ejercer la plena

[1] Es el caso de Alisdair Macintyre, quien considera que los problemas que enfrentamos en la contemporaneidad son el legado erróneo de la visión moderna que borró el orgánico entramado aristotélico sobre la vida moral y política. Ver: Macintyre, A. *Tras la virtud.* Ed. Crítica. Barcelona, 1987.

[2] Taylor, Charles. *Soureces of the Self. The making of Modenrn Identity.* Harvard University Press, 1989.

*18. Beso las manos de mamá y envío a mi hermana un besito grande como un grano de viruela, y sigo siendo el mismo..., ¿pero quién?... el mismo Hanswurst* [equivalente al arlequín de la Comedia del Arte].

Wolfgang en Alemania, Amadeo en Italia
De Mozartini
(Milán, 10 de febrero de 1770)

autonomía. Tal cualidad no podía separarse de su contraparte: el respeto que había de ejercerse hacia los otros y hacia sí mismo sólo se podía ejercer bajo el plano de la total autonomía y respeto por la pluralidad en la expresión y acontecer humanos, bajo el reconocimiento de la igualdad de todos frente a todos ellos. Con ello, la moral kantiana propuso el tratamiento de los hombres como fines en sí mismos y nunca como medios.

Esta es la vertiente que el filósofo alemán Jurgen Habermas ha retomado y ha considerado como su legado. Habermas ha argumentado que el trazo de Rousseau se vio amplificado por la versión de Julius Froebel, quien planteaba que los participantes debían comprometerse en un diálogo abierto y libre. En este sentido, Habermas le atribuye a Froebel el procedimentalismo, que luego hace coincidir con el sistema kantiano.[3] Habermas transforma el enclave del sujeto kantiano, que podía articular su universalidad a partir de la sola reflexión y luego su normativización, en un camino en el que la fundamentación moral de las normas exigen que se establezca un diálogo con los otros y a través del entendimiento sin coerción se reconozca, en la fuerza del mejor argumento, la racionalidad y universalidad del mismo.

La perspectiva moral de este sujeto moderno aparece entonces bajo el emblema de universalidad pero es necesario reconocer en esta dimensión su contenido y vínculo contextual e histórico. Conviene entonces repasar algunas consideraciones de esta perspectiva en las versiones sobre la modernidad que han aportado Charles Taylor y Stephen Toulmin.

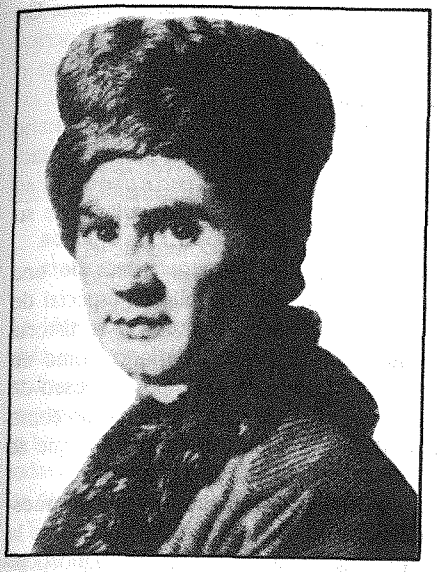
### *Interpretaciones contemporáneas de la Modernidad*

En su libro *Sources of the self,* Charles Taylor realiza una introspección hacia el surgimiento mismo de la concepción del sujeto moral en relación con su internalización de valores y de ideas del bien. Las ideas del bien que Taylor analiza como plurales y coexistiendo simultáneamente siempre están referidas a contextos históricos concretos. Su planteamiento intenta rastrear las diferencias cualitativas que operan en el ámbito de las diferencias de contextos y que resaltan el aspecto contextual de la aceptación o rechazo de un bien sobre otro. Pero hay un rasgo que Taylor comparte abiertamente con Habermas y es la idea de que las generalizaciones sobre la universalidad y la condición de este sujeto moderno son un logro del que no podemos escapar.

Por otro lado, Taylor considera que los modelos adoptados por la filosofía ilustrada (especialmente los producidos por las ciencias de la naturaleza y los paradigmas naturalistas de las ciencias sociales) son incapaces de dar cuenta del acontecer en el que la subjetividad moderna fue constituida. Por ello, su análisis se aboca a rastrear diversos vínculos en los que se configuraron las versiones plurales sobre el bien y la relación de éstas con la afectividad.

[3] Ver: Habermas, J. "Soberanía popular como procedimiento" en la *Revista Española Letra Internacional.* Madrid, 1989.





J.J. Rousseau



Goethe

Donde esta cuestión es apropiada, entonces una investigación hacia la naturaleza y condiciones del bien nos lleva tanto hacia lo interno como a lo externo; tanto como la constitución de las cosas, tenemos que examinar nuestros deseos propios, aspiraciones, inclinaciones y sentimientos. Esto es lo que la plena confianza en la subjetivización supone, y donde nuestras aspiraciones se convierten en el punto crucial a examinar.[4]

Una de las virtudes del texto de Taylor, es su recuento de cómo el peso aportado a los sentimientos se erigió como un factor importante para la autorreflexión del sujeto moderno, al mismo tiempo que conceptos tales como autonomía y respeto fueron valores cada vez más apreciados en la vida moderna. Taylor sitúa este horizonte de subjetividad moderna en el amplio espectro de la cultura de los siglos XVII y XVIII y no sólo en la filosofía. Entre los elementos centrales de su análisis está el surgimiento de la novela, la nueva evaluación del comercio, los papeles cambiantes del matrimonio y la familia, y la importancia emergente del sentimiento.

De acuerdo a Taylor, las novelas escritas por autores como Defoe, Richardson y Fielding comenzaron a versar sobre aspectos de la vida cotidiana, pero no sólo era éste un rasgo significativo, sino que la misma manera de escribir se convirtió en un factor de

[4] Taylor, Ch. *Sources of the Self. The making of modern Identity.* p. 237.

presión hacia el tratamiento de los personajes en igualdad de importancia y respeto. En contrapartida, las obras de la antigüedad en géneros como la tragedia utilizaban personajes de alto reconocimiento social y cuando introducían a gentes de clases bajas o medias se les añadían rasgos de comicidad, como lo testimonian los escritos de Shakespeare. La dimensión narrativa que emerge del género moderno de la novela tiene además otras características importante como su trato consistente de la particularidad. La novela moderna parte de historias tradicionales y narra las vidas particulares en su detalle.[5] Por lo cual, lo general y universal de la novela surge de lo particular y de su profundización.

Esta apreciación de los detalles de una vida que se configuran a través de una narración es lo que Taylor supone que remarca una forma de sensibilidad especial de este sujeto moderno. Las características de una narración moderna sitúan a la historia que se desenvuelve a partir de una doble vertiente de eventos: por un lado, como un movimiento causal que surgen de situaciones previas, y por otro lado, por el deseo de que esta vida pueda ser narrada de alguna manera y su sentido pueda ser captado como algo que se desenvuelve a través de los eventos. Con esta tesis, Taylor sugiere que se puede apreciar del sujeto moderno.

Tal descentramiento del sujeto moderno aparece desde las interpretaciones de nuestros actos y preferencias vitales en relación con sus fuentes morales. Taylor analiza la relación que existe entre las creencias que sustentamos sobre la religión o el agnosticismo y la elección moral que hacemos a partir de ellas. Asimismo, nuestras fuentes morales sustantivas están vinculadas a nuestras concepciones del amor, la amistad, la solidaridad y nuestra propia concepción de individuo y la sociedad; el carácter público y privado de todas nuestras manifestaciones sociales. En este sentido, el descentramiento del sujeto moral aparece como ya lo advertía Hegel y hoy lo ha explicitado teóricamente Habermas, como un ámbito de esferas de validez en el que nuestras acciones se circunscriben[6]. La versión de Taylor tiene la ventaja de transitar por un terreno poco abordado por Habermas, el de la relación entre la dimensión ética y la estética como fuentes de la subjetividad moderna. Tales fuentes de la subjetividad nos permiten captar la complejidad en la que la reflexividad moderna se constituyó materialmente a través de expresiones artísticas y narrativas. Por ello, concuerdo con el análisis que ha hecho de esta dimensión el filósofo español Carlos Thiebaut:

> En efecto, y como veremos, toda la última parte del análisis histórico que Taylor realiza en su libro es una fascinante reflexión a partir de las aportaciones narrativas y poéticas de los modernismos de este siglo, lo que nos sugiere la idea de que nuestra

[5] Este elemento también será uno de los cambios importantes que se advierten en la música moderna y el ejemplo más claro en este sentido es la música de Mozart.

[6] Habermas habla de tres esferas de validez: la cognitivo-instrumental, en la que nuestros actos nos remiten a un territorio de verdad o corrección (la ciencia y la tecnología), al territorio normativo, en donde nuestros actos adquieren rasgos de corrección (lo ético-político), y el territorio de la vida cotidiana, donde nuestros actos enfrentan la problemática de la autenticidad o la sinceridad (la estética y la vida cotidiana).



*19. No sé nada nuevo; tan sólo que el poeta de Leipzig Gellert ha muerto y que, por consiguiente, después de este suceso, no ha escrito ningún poema.*

Mozart, a su hermana
(Milán, 26 de enero de 1770)

> actual subjetividad moral (ya identidad y sensibilidad morales) se ha construido en medida no pequeña en esta esfera de la literatura.[7]

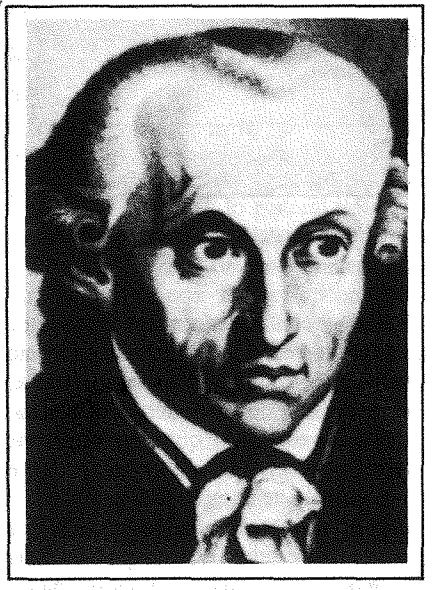
La idea de que la relación estética o el arte ha influido y configurado nuestra forma de vivir, sentir y elegir los caminos de la vida queda cristalizada en el análisis que al respecto realiza Taylor en su última obra. Pero aún no he podido llegar a plantear por qué es tan importante esta relación de cara a nuestra autocomprensión de la modernidad y cómo se ha visto reflejada en la música de Mozart. Antes de dar este salto, quisiera detenerme todavía en algunas de las argumentaciones que sobre la modernidad se han realizado en los últimos tiempos, sobre todo en el terreno de la filosofía y de la estética.

Estoy de acuerdo con la idea de Gerard Vilar, de que la cultura estética es una herencia propia de la ilustración, la cual se ha ido recuperando poco a poco; y este olvido ha sido en parte debido al éxito interpretativo de la cultura científico-técnica y político-moral que casi erradicaron la idea que otros ilustrados sí mantuvieron. Esta otra ilustración, surgida desde la riqueza de las obras de Montaigne, Voltaire, Rousseau y Diderot, se reforzó con la vitalidad de expresiones reflexivas y románticas de la cultura alemana, especialmente con Goethe, Schiller y tantos otros. La doble herencia ilustrada, como Vilar he dicho, se plasmó en una "ilustración satisfecha" (positivismo, republicanismo y socialismo); fue esta última la única que se ocupó de la cultura estética.[8]

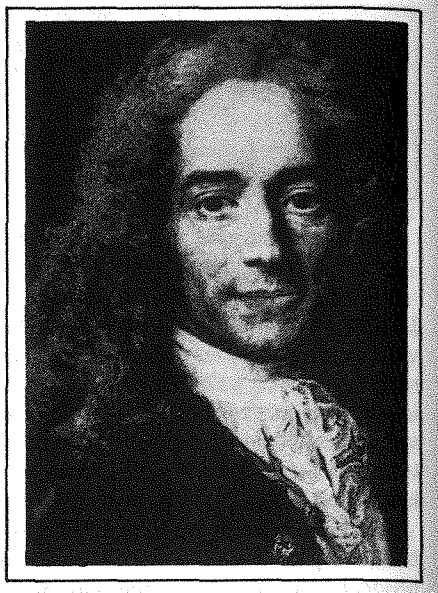
La tesis que se desprende de esta concepción es que existen dos versiones sobre la idea de cultura estética y que la proyección de una constitución del sujeto moderno se puede rastrear a partir de su nexo con sus expresiones estéticas; por lo que quisiera añadir que en la búsqueda e interpretación de la exploración estética, que se ha comenzado a realizar a partir del análisis crítico de la modernidad, se nos ha hecho presente la importancia de cómo nuestras interpretaciones sobre el mundo estético nos llevan de lleno a territorios cognitivos y normativos, permitiéndonos ensanchar ese mundo de "racionalidades" específicas que, finalmente, no son tan rígidos en su separación como lo supone las expresiones categóricas que la Modernidad misma ha construido. Son, por el contrario, esferas que tienen correlación y que en su fluido contraste hacen complicada

[7] Thiebaut, Carlos. "Charles Taylor o la mejora de nuestro retrato moral (Realismo moral, historia de la subjetividad y lenguaje expresivo)". Artículo inédito que sirvió de ase al seminario que al doctor Thiebaut impartió en el mes de abril en la UAM-I.

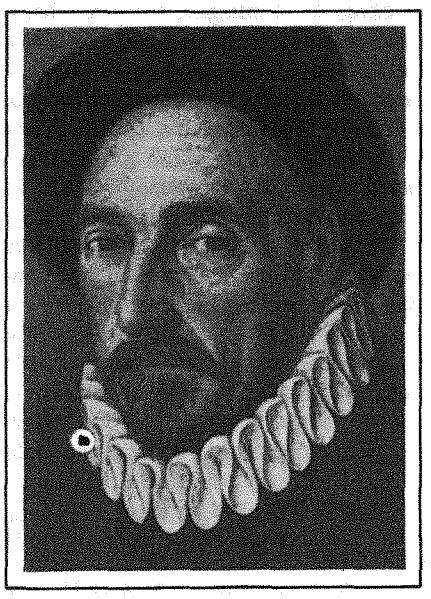
[8] Vilar, Gerard. "Cultura estética e Ilustración". Publicado en la revista La balsa de Medusa. Núm. 12. Madrid, 1989, pp. 43-57.



Kant



Voltaire



Diderot



Montaigne



su percepción fronteriza; es decir, quizá es necesario rastrear las mediaciones que en ellas aparecen y permean los distintos ámbitos de validez (el científico, el político-moral y el estético y expresivo de la vida cotidiana) para encontrar la significatividad de estos vínculos. Como Albrecht Wellmer ha dicho en su ensayo "La diálectica de modernidad y posmodernidad":[9]

> Habermas sostiene aquí que las experiencias estéticas, las interpretaciones cognitivas y las expectativas normativas no son independientes entre sí y que esto significa, por supuesto, que los discursos estético, práctico-moral y "factual" no están separados entre sí por un abismo, sino que están ligados de múltiples formas —y ello aunque las pretensiones de validez estética, práctico-morales y cognitivas representan diferentes categorías de validez que no pueden reducirse a una única categoría de validez. Lo que está en cuestión aquí no es una reconciliación de los juegos en el sentido de Adorno, sino la mutua permeabilidad de los discursos: la superación de la razón una en una interacción y juego de racionalidades plurales.

Por lo que para terminar con este apartado y redondear estas conclusiones, quisiera retomar las tesis de Toulmin en su último libro *Cosmopolis. The Hidden Agenda of Modernity.*[10] En él, Toulmin traza un análisis histórico de dos versiones sobre la Modernidad, en la que una de ellas, la humanística, quedó opacada por la fuerza de la versión racionalista acuñada especialmente por Descartes.

La versión humanista que Toulmin centra particularmente sobre la constatación de valores modernos expresados, especialmente en formas literarias, tiene como figura central a Montaigne y antecede a lo que la historia ha considerado como la verdadera ilustración. Dentro de esta cultura humanista, los valores más significativos eran experimentados a través de una tolerancia escéptica y una apertura mental poco consistente con las versiones religiosas que sobre esas épocas tenemos. La importancia del surgimiento de la conciencia reflexiva sobre lo que el hombre concreto era, lleva en esta época a dirigir el arte de la narrativa hacia la exploración del propio carácter bajo una luz autobiográfica. De allí que, como Carlos Thiebaut ha señalado, una de las fuentes de recuperación del surgimiento de la subjetividad moderna se encuentra plasmado, precisamente, en el género autobiográfico.[11]

Esta versión humanista a la que Toulmin se refiere, defendía la pluralidad de opciones, los casos concretos en los que la experiencia limitada nos llevaba a recuperar o no ciertos rasgos importantes, la relativización del mundo propio de de los estándares que promovían ciertos juicios. Más que una aventura por los caminos del racionalismo cartesiano que separó tajantemente la razón de las pasiones humanas, Montaigne estaba

[9] Wellmer, A. "La diálectica de modernidad y posmodernidad". Publicado en: *Modernidad y Posmodernidad*. Compilador: Josep Picó. Ed. Alianza. Madrid, 1988, p. 138.
[10] Toulmin, S. *Cosmopolis. The Hidden Agenda of Modernity.* The Free Press. MacMillan Division. New York, 1990.
[11] Thiebaut, Carlos. *Historia del nombrar*. Ed. La balsa de Medusa. Visor. Madrid, 1989.

convencido de que ambas expresiones constituían el todo integral de la conciencia humana. El contraste entre la amplitud humanista y tolerante de un Montaigne se compara con la reductibilidad de la visión cartesiana en la que la experiencia se reduce al recuento racional del conocimiento científico. Por lo que Toulmin concluye que:

> Si las dos culturas aún son extrañas entre sí, entonces, esto no es una peculiaridad local de un país como Gran Bretaña en el siglo veinte: es un recordatorio de que la Modernidad tuvo dos inicios distintos, uno humanístico basado en la literatura clásica, y uno científico enraizado en la filosofía naturalista del siglo XVII.[12]

Por lo cual, entre la versión de Taylor y la de Toulmin sobre la modernidad y la constitución del sujeto moderno parece haber un acuerdo: las expresiones artísticas, especialmente las literarias, pueden permitirnos analizar la expresividad y conciencia de ese sujeto moderno que se constituye por su movimiento creativo y con él, al mundo de los valores modernos que hoy concebimos casi como naturales.

Y aquí es donde aparece la música como un elemento constitutivo de la expresión de universalidad y de encuentro que, al decir de Toulmin, separó dos culturas. La música retomó en parte los elementos más significativos de la modernidad como los rasgos de la universalidad que promocionaron las obras filosóficas de Rousseau y Kant. Pero también asumió la tarea de transformar el papel de la expresividad en una cuestión de amplitud de miras, de tolerancia religiosa, de acercamiento a los personajes reales de la vida cotidiana, y de construir con su desarrollo, a la expresión musical, que se convirtió en la potencia expresiva más importante de la Modernidad. Y esto lo lleva a cabo un personaje especialmente dotado para hacer de esta hazaña la primera gran aventura moderna de la universalidad. Este personaje es Mozart.

### *La modernidad en la música mozartiana*

Como el ideal leibniziano o cartesiano, Mozart representó la idea y el valor moral de crear un lenguaje universal capaz de comunicar y evitar todo acto de incomprensión a través de las expresiones musicales. Descartes pensó en la necesidad de retomar la idea galileana de creación de un lenguaje natural el suyo se configuró a partir de las expresiones geométricas y racionales.

Por su parte, Leibniz soñaba con crear un sistema de características universales en las que se pudieran expresar todos los pensamientos. Este lenguaje se hizo posible a través del desarrollo de las matemáticas y, según Leibniz, tendría la cualidad de cohesionar las formas argumentativas racionales independientemente de sus tradiciones y formas de vida. A esto Leibniz lo denominó "el gran instrumento de la razón".

Sin estar especialmente preocupado por problemas filosóficos o políticos, Mozart pudo captar con su música la importancia de la necesidad, que se vivía entonces, de la creación de un lenguaje universal que rebasara todas las fronteras tradicionales y erigie-

[12] Toulmin, S. *Cosmopolis. The Hidden Agenda of Modernity*. p. 43.



> *20. Tengo, gracias a Dios, buena salud, ¡yo y mi miserable pluma! Abrazo mil veces a Nannerl... Desearía tan sólo que mi hermana estuviera en Roma... Acabo de dibujar a San Pedro con sus llaves, a San Pablo con su espada y a San Lucas con mi hermana...*
>
> Mozart
> (Roma, 14 de abril de 1770)

se el valor de la tolerancia por encima de todos los otros. De acuerdo con Toulmin, estos intentos se hicieron importantes dada la situación histórica, las constantes guerras, los conflictos religiosos y la secularización de la vida cotidiana.

Pero hablar de la música de Mozart ligándola a los ideales ilustrados no es sólo, como he advertido antes, una mera coincidencia. Es el resultado de las preocupaciones que se vivían en su época y, al mismo tiempo, la música para muchos pensadores de ese momento era un elemento central de asociación con las ideas. La prueba de ello es que filósofos como Rousseau, se sentían profundamente atraídos por la música. Roussean compuso dos óperas y algunos fragmentos de una tercera incompleta y también su *Lettre sur la musique francaise* (1753), que es considerada hoy como uno de los estudios académicos más importantes que sobre la materia se hayan publicado en este período.

En la década de 1730, Voltaire participó muy activamente en las controversias entre Rameau, el gran compositor francés, y sus críticos. *El Traité del l'harmonie réduite a ses principes naturels* (1722) de Rameau fue la primera obra importante que se escribió sobre la teoría de la composición, y casi se puede considerar como un intento de hacer por la música lo que Newton había hecho por la física. De hecho, durante todo el siglo se estaba fortaleciendo la idea de considerar a la música como una ciencia. En particular, estaba explorándose sistemáticamente, por primera vez, una relación con las matemáticas, empresa que llevó a cabo el matemático suizo Leonard Euler.[13]

La relación entre la música y las ciencias naturales no era novedad en los tiempos de la Ilustración, pues desde Pitágoras había existido la idea de la conexión orgánica entre la composición musical y las matemáticas. El elemento novedoso que aparece en la Ilustración es el papel activo de los filósofos en los problemas musicales, y más importante aún, el reconocimiento de que la música era un lenguaje universal con el cual se podrían expresar los valores más importantes de la vida de entonces.

Es aquí donde la música mozartiana aglutina todas las cualidades expresivas de la modernidad. Uno de los valores que Toulmin rescata del humanismo de Montaigne es el de la tolerancia religiosa y su preocupación por relativizar las creencias. El ejemplo musical por excelencia, frente a esta problemática que Toulmin presenta como conse-

[13] Anderson, M.S. *La Europa del siglo XVIII*. Ed. F.C.E. México, 1984. pp. 194-195.

cuencia de las guerras europeas, los conflictos religiosos y la alternativa a generalizar las teorías y engrandecer el horizonte instrumental de la razón, es la ópera de Mozart: *La flauta mágica.*[14]

¿Por qué digo que la tolerancia es el valor más sobresaliente de *La flauta mágica*? Si nos basamos en la recuperación que hace H. C. Robbins Landon sobre las fuentes que Mozart tomó para hacer su ópera, veremos que él advierte en varios momentos de su narración que los secretos masónicos que Mozart descubrió a través de todas las escenas de *La flauta mágica* debieron dejar estupefactos a los propios masones. Y si Mozart era masón y conocía a fondo los rituales y los juramentos secretos, es difícil entender por qué habría querido sacar a la luz todos estos símbolos en una obra artística. A mi juicio, Mozart no sólo pretendía defender a la masonería de la intolerancia o el miedo por sus nexos revolucionarios (especialmente los relacionados con la Revolución Francesa) sino que uno de los tintes que permea y sobresale de toda la obra es su humor e ironía, la forma de presentar con un cierto distanciamiento los ritos que aparecen sagrados. Esta forma de distanciamiento se erige como un mecanismo reflexivo, incluso podría pensarse que en el mismo sentido en el que traza los rasgos irónicos de tales ritos y creencias, Mozart los relativiza, casi en el tono escéptico humanista en el que se reconocen las advertencias de Montaigne o Voltaire con respecto a la religión.

Y si es cierto, como afirma Robbins Landon, que Mozart glorificó los ideales ilustrados, éstos se personifican incluso en la perspectiva más radical que es el distanciamiento crítico propio de la Ilustración, especialmente en el personaje de Sarastro, cuya encarnación no es sólo la de la tolerancia, la justicia y la sabiduría sino como Robbins Landon advierte:

> Pero Sarastro, como Born, no es un hombre perfecto, y no se ve la menor intención de ocultar el lado antifeminista de los masones.[15]

No sólo la tolerancia, la justicia, el distanciamiento crítico, hacen de esta ópera una muestra de las virtudes ilustradas sino que incluso los personajes son ya elementos de la particularidad con la que la novela comenzaba a trabajar. Ya no se trataba solamente de

[14] Dice Alisdair Macintyre en *Tras la Virtud*: "Cuando la misa católica se convierte en un género que los protestantes pueden musicar, cuando escuchamos la Escritura más por lo que escribió Bach que por lo que escribió San Mateo, los textos sagrados se conservan pero se han roto los lazos tradicionales con las creencias, en cierta medida incluso para aquellos que se consideran creyentes. Por descontado, no es que no exista ningún vínculo con las creencias; sería simplista el querer desligar de la religión cristiana la música de Bach o incluso la de Haendel. Pero se ha nublado la distinción tradicional entre lo religioso y lo estético. Y esto es verdad tanto si las creencias son nuevas como si son tradicionales. La francmasonería de Mozart, que es quizá la religión de la Ilustración *par excellence,* mantiene con *La flauta mágica* una relación tan ambigua como el *Mesías* de Haendel con el cristianismo protestante".
Ver: Macintyre, A. *Tras la virtud.* Ed. Crítica. Barcelona, 1988. p. 58.

[15] Robbins Landon, H. C. *El último año de Mozart.* Ediciones Siruela. Madrid, 1988, p. 158.






Manuscrito de la Sinfonía "Jupiter"

presentar a los personajes de la nobleza sino a los más cercanos burgueses y ciudadanos dentro de una amalgama que recorría a la diversidad y pluralidad de posibilidades musicales.[16] Y es que no hay que olvidar que Mozart crea a los personajes con la música y no musicaliza los libretos.

Quizá valga la pena añadir que Mozart, al transitar con profundidad sobre el género operístico, lo hace dentro de la consideración de que esta vía y la literaria son los

[16] Las gradaciones jerárquicas desde Sarastro hasta Tamino e incluso Papageno, desde la Reina de la Noche hasta Monostatos, eran, por supuesto, reflejadas en la inmensa y variedad estilística que la *singspiel* vienesa permitía. Más allá de eso, la dicotomía entre los reinos de la Luz y la Oscuridad encontró su manifestación en estilos musicales opuestos, aquellos de los Lied alemanes versus la ópera italiana. La simple pareja de amantes cantan en horizontes folclóricos que progresan hacia el estilo ariosto en las bocas de la pareja noble, reciben una intensidad como de himno en las canciones de Sarastro. El mundo de la Oscuridad es expreso ya sea por el espléndido pero frío estilo de la opera seria (La Reina de la Noche) o la luz tintileante de la ópera bufa (Monostatos y las tres damas).
Ver: *The New Oxford History of Music.* The Age Enlightmen 1745-1790. vol. VII. Oxford University Press, p. 169.

instrumentos ilustrados y aceptados universalmente por la Europa de los siglos XVIII y XVIII.[17] La sensibilidad de la Ilustración se captó en una forma artística que transitó por los caminos más inusitados, en donde Mozart apostó desprejuiciadamente por una transformación radical de los textos y argumentos dramáticos de la ópera, conquistando con ello, la plenitud de una sensibilidad moderna hegelianamente escindida, como el caso especial y particular del *Don Giovanni* (cuyas comparaciones con el *Fausto* de Goethe no son gratuitas).

La trama que construye Mozart con la ayuda del gran libretista Da Ponte está tomada, como en el caso de *Fausto*, de una narración medieval. El propio Goethe sugirió que esta ópera tenía que haber sido un *Fausto.*[18] La similitud no es casual, pues el concepto faustiano impregna por completo el carácter del Don Juan. El estilo del *Sturm und Drang* invade esta dimensión expresiva que, permite afirmar que el Don Juan mozartiano es una representación de un sujeto moderno escindido entre su perspectiva vital y sus ambiciones. La dimensión amorosa en constante búsqueda es el parámetro del horizonte e identidad que sólo el amor define, pero que en el mismo surgimiento moderno esa relación amorosa sólo puede ser una ilusión de unidad frente a la magna soledad del hombre.

> Soy el Holandés Errante; no puedo parar de errar (amar) en virtud de un viejo signo que me consagra, desde los tiempos remotos de mi infancia profunda, al dios Imaginario, afligiéndome con una compulsión de palabra que me lleva a decir "Te amo", de escala en escala, hasta que otro recoja esta palabra y me la devuelva; pero nadie puede asumir la respuesta imposible (de una completitud insostenible), y el errabundeo continúa.[19]

La búsqueda de la verdad en Don Juan, como en el *Fausto* de Goethe, es rompiendo todas las convenciones y explorando hasta el fondo, sin miedo ni reservas los espacios considerados demoníacos. El amor abre las puertas al infierno que Don Juan decide abrazar conscientemente y en él se consume.

Y a pesar de los comentarios que hace Robbins Landon sobre el conocimiento que tenía Mozart del *Don Juan* de Molière, su personaje no es copia fiel ni de éste, ni de otros modelos; Mozart refleja en esta obra su propio cuestionamiento sobre sí, elemento éste muy importante para la constitución del sujeto moderno de la que hemos intentado

[17] En una entrevista a Robbins Landon publicada en el suplemento dominical de *La Jornada*, éste argumenta: "Y la ópera precisamente fue —desde el siglo XVII hasta la aparición del cine— el arte más universal, el único que cruzaba las fronteras, con un código y un idioma (muy a menudo el italiano) que lo convertían en el espectáculo por excelencia. La ópera —escenografía, diálogos y música— se impone, durante dos siglos, como el género dominante, cuya huella se manifiesta en todos los demás géneros, sobre todo en la literatura. En Balzac, Stendhal o Flaubert, para no mencionar otros, la escena de ópera, la escena en la ópera, es un pasaje obligatorio". Ver: *Suplemento Semanal de La Jornada.* Nueva Época. núm, 98. 28 de abril de 1991.

[18] Fleming, W. *Arte, música e ideas*. Ed. Interamericana. México, 1981, p. 277.

[19] Tomado de un fragmento de Wagner en: Barthes, R. *Fragmentos de un discurso amoroso*. Ed. Siglo XXI. México, 1981, p. 111.



rastrear aquí y de su búsqueda de la identidad.[20] Mozart combina con sus música un elemento reflexivo, distante y crítico en momentos, con la nueva exploración sobre los sentimientos que van personificándose en los papeles femeninos.

En este sentido, *Las bodas de Fígaro* y *Cosi fan tutte* son ejemplos de esta nueva apreciación y sentimientos traspuestos ya no en la literatura sino en los registros musicales que se convierten en voces humanas. Mozart, de nuevo con da Ponte, transforma escenas y parlamentos, las mezcla luego con nociones musicales masónicas y engrandece el sentimiento que aparece como el más importante en él: el perdón.

En las Bodas ya no se trata de un discurso brillante y cruel, sino de un sentimiento.[21]

Robbins Landon considera que en *Cosi fan tutte*, Mozart trata las relaciones amorosas estratégicas contrariamente a lo que en su momento hizo Chloderlos de Lacios con *Las relaciones peligrosas*. Aunque la apuesta se gana en un ritmo aparentemente frío y como esperaba, la música se erige en un horizonte de afectividad y son las mujeres las que mejor expresan esta dimensión.[22]

> *21. Tengo, alabado sea Dios, buena salud; beso las manos de mamá y también la nariz, el cuello, la boca y la cara de mi hermana y, ¡oh qué mala es mi pluma!, y mi culo también, si está limpio.*
>
> Wolfgang Mozart
> (Roma, 2 de mayo de 1770)

El sentido de universalidad de la música mozartiana ha permitido que sus óperas, especialmente estas que hemos mencionado, fructifiquen en la construcción expresiva de los sentimientos humanos que configuraron y aún configuran nuestras formas de percibir y sentir el mundo. Pero en un sentido plenamente filosófico, Mozart alcanza los grandes hallazgos ilustrados en la culminación musical de su desarrollo operístico.

[20] Dice Robbins Landon: "Y entonces comenzó la aventura: la obra arrastra a Mozart más lejos de lo que pensaba. Obviamente, él se interroga sobre su propia avidez, sobre su gusto por la vida, por magnificar el presente, olvidar el pasado, conjurar el futuro. Y hacer la muerte a un lado". Ver *Suplemento Semanal de La Jornada.*

[21] *Ibid. Op. cit.*, p. 18.

[22] Ver: *The New Oxford History of Music.* p. 161.
"Es notable que cuando alguno de los dos amantes o de las dos damas canta una aria hay mucho más caracterización. En sus dos arias números 14 y 25 Fiordigli tiende hacia lo grandilocuente, que Mozart recoge con un estilo irónicamente serio con amplios cauces y coloratura. En verdad, Dorabella adopta en forma semejante un tono patético en el núm. 11, pero nunca se atreve a ir tan lejos como en la actual **aria di bravura**. Su naturaleza frívola encuentra una expresión más espontánea en su siguiente solo, núm. 28, un encantador rondó en tiempo de 6/8".

Desde el distanciamiento crítico con el que sus personajes son presentados hasta el hallazgo que Robbins Landon ha denominado "loving compassion", se suceden como los momentos de lucidez en el que la música se erige como el lenguaje más universal y compartido, a pesar de las diferentes tradiciones e historias de donde surge. Las cuatro óperas mozartianas que hemos intentado recuperar como legado ilustrado, tienen también una mezcla de ironía y sabiduría muy semejante a las obras de un Voltaire o un Diderot. Su profundidad en el tratamiento de las cuestiones subjetivas, en donde los sujetos se muestran en su infinita complejidad, los hace seres dignos de compasión y mejor aún, de comprensión (Don Giovanni). Esta cultura musical ha sido, a mi juicio, la única capaz de recuperar las dos historias de la modernidad que, según Toulmin, no pudieron llegar juntas a nuestros días. La Modernidad inaugura con la música el gran puente expresivo y racional que hoy buscamos por otra vías con la conciencia de que entre un ámbito de validez y otro, debe habra pasajes fluídos en los cuales las convergencias nos permiten re-interpretar nuestros mundos presentes y la música mozartiana lo ha hecho con creces.

¿Cómo transitar pues desde la expresividad mozartiana a la configuración de valores éticos? Fijémonos tan sólo en la característica primordial que Robbins Landon afirma es "el gran logro mozartiano": su "compasión amorosa". Los sujetos sociales estamos hoy preocupados por la construcción de una democracia. La tarea no es fácil, pues el legado reflexivo nos ha hecho conscientes de muchas barbaries con nombres progresistas. Construir una democracia es fortalecer ciertos valores que nos permean en la vida cotidiana y nos hacen actuar y elegir de un modo. Se trata, como ya ha dicho Victoria Campos, de las virtudes públicas de un ciudadano.[23] La educación para la adquisición de esas virtudes públicas conlleva una responsabilidad moral compartida y nadie que haya pensado en ello con seriedad puede olvidar que la solidaridad es la otra cara de la responsabilidad. Querer aprender a escuchar y entender a los otros lleva, en el fondo, a una tarea moral de compasión amorosa y fraternidad en el encuentro con los otros como un largo aprendizaje y una profundización interminable. Mozart lo logró a través de sus personajes e hizo de este valor una aventura expresiva. Tanto en las expresiones del individualista que ofrenda todo su ser al placer y vacía con ello su propia existencia (Don Giovanni); como las mujeres que aprenden a construir, en la compasión amorosa, su fuerza vital, los valores apreciados en esta música son fuentes de la subjetividad

[23] Camps, V. *Virtudes públicas*. Ed. Espasa. Barcelona, 1990.

*22. La ópera que se representa aquí es de Jomelli; es bonita, pero resulta demasiado razonable y demasiado arcaica para el teatro.*

Mozart
(Nápoles, 30 de mayo de 1770)



moderna. Ninguno de estos valores mencionados puede existir sin la tolerancia y ella es pareja indispensable del espíritu universalista del que habla Habermas, pues en él:

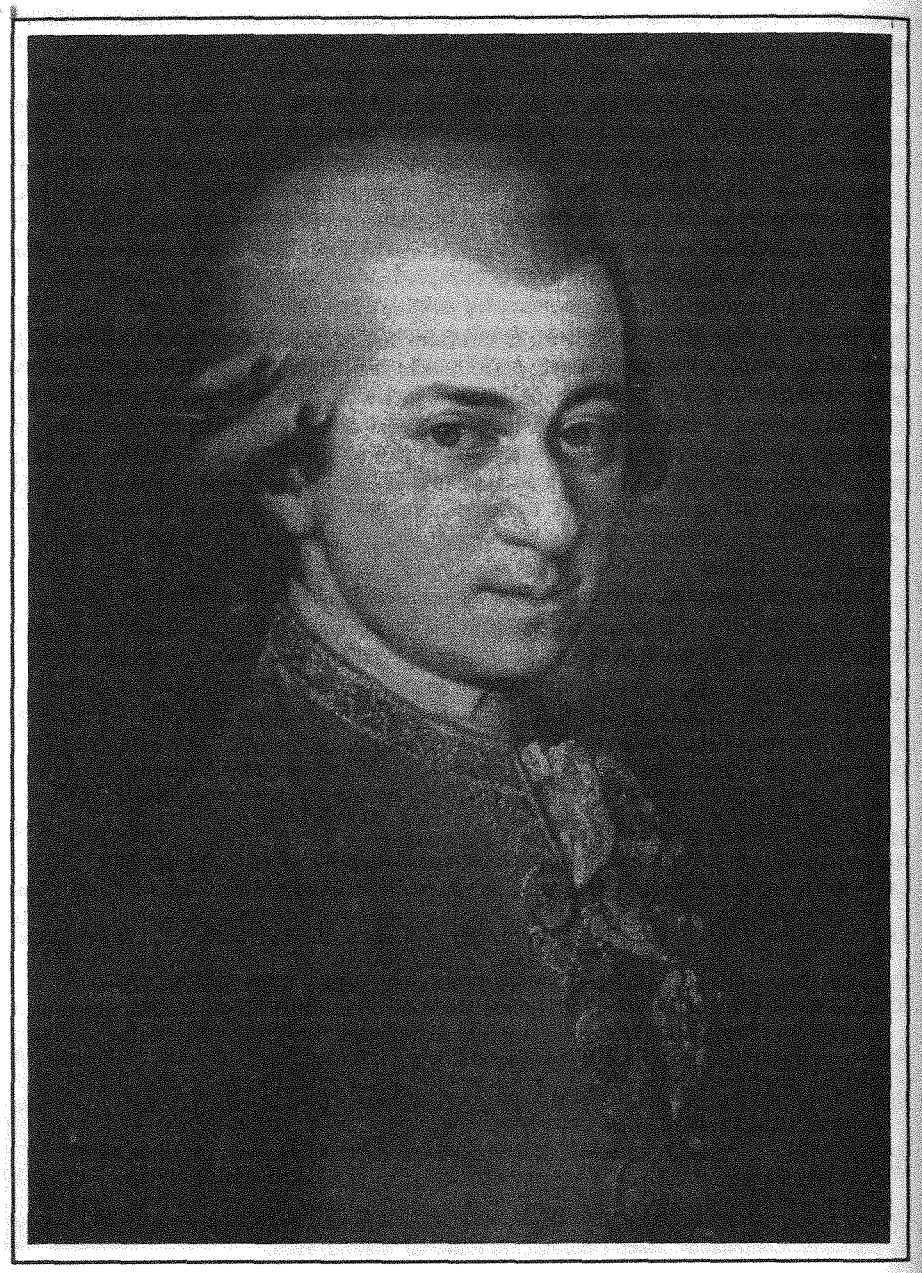
> Se relativiza la propia forma de existencia atendiendo a las pretensiones legítimas de las demás formas de vida, que reconocen iguales derechos a los otros, a los extraños, con todas sus idiosincracias y todo lo que en ellos nos resulta difícil entender, que uno no se empecina en la unversalización de la propia identidad, que uno no excluye y condena todo cuando desvíe de ella, que los ámbitos de tolerancia tienen que hacerse infinitamente mayores de lo que son hoy; todo esto es lo que quiere decir universalismo moral.[24]

Y habría que pensar que el arte es también una forma de educación sentimental, moral, ético-política. Sus expresiones, como hemos visto en la música mozartiana, constituyeron una de las formas de la subjetividad moderna. Quizá el paso reflexivo y de introspección sobre ese surgimiento material de la moral y del sujeto moderno, en términos de sensibilidad, nos abren un camino que Mozart transitó en la creación musical hacia un espíritu universal y que hoy cabría retomar como plenitud de la modernidad.

[24] Habermas, J. *Identidades nacionales y postradicionales*. Ed. Tecnos, Madrid, 1989, p. 117.

**Bibliografía:**


Anderson. M.S. *La Europa del Siglo XVIII*. F.C.E. México, 1968.
Einstein, Alfred. *Mozart, l'homme et l'oevre*. Desclée de Brouwer. Paris, 1955.
Fleming, W. *Arte, música e ideas*. Ed. Interamericana. México, 1981.
Habermas, J. *El discurso filosófico de la Modernidad*. Ed. Taurus. Madrid, 1990.
"Soberanía Popular como procedimiento". En la revista Letra Internacional. Madrid, 1990.
*Identidades nacionales y postradicionales*. Ed. Tecnos. Madrid, 1989.
Macintyre, A. *Tras la virtud*. Ed. Crítica. Barcelona, 1988.
Robbins Landon, H.C. *El último año de Mozart (1791)*. Ediciones Siruela. Madrid, 1988.
Entrevista a Robbins Landon. *Suplemento Semanal de La Jornada* en México. Nueva Época. núm. 98-28 de abril de 1991.
Taylor, Charles. *Sources of the Self. The making of Modern Identity*. Harvard University Press. 1989.
Thiebaut, Carlos. *La historia del nombrar*. Ed. La balsa de Medusa. Visor. Madrid, 1990.
"Charles Taylor o la mejora de nuestro retrato moral (Realismo moral, historia de la subjetividad y lenguaje expresivo)." Artículo inédito.
Toulmin, Stephen. *Cosmopolis. The Hidden Agenda of Modernity*. The Free Press. A Division of Mac Millan. New York, 1990.
Vilar, Gerard. "Cultura estética e Ilustración: las ideas estéticas de Habermas". En: *La balsa de Medusa*. Núm. 12. Madrid, 1989.
*Les cuites de l'home actiu. Fenomenologia de la modernitat*. Ed. Anthropos. Barcelona, 1990.
Wellesz y Sternfeld editores. *The New Oxford History of Music. The Age of Enlightment*. 1745-1790. Oxford University Press, 1973.
Wellmer, Albrecht. "La diálectica de la modernidad y postmodernidad" en: *Modernidad y Postmodernidad*. Compilador: Josep Picó. Alianza Editorial. Madrid, 1988.



Barbara Krafft, retrato de Mozart, 1819



VERÓNICA VOLKOW

# MOZART

Pasa la música y brotan
el avance, el curso, el nacimiento
de un caballo, un río, una quimera
que se quedaron atrás
pero persiste el movimiento
como el traje vacío de un cambio sin su cuerpo
la vicaria sustancia del recuerdo.
Pasa la música como
un manantial fuera de su agua,
un fuego sin incendio.
Pasa la música y pasa
un destino a destiempo.

# MOZART Y LA LITERATURA




LUIS IGNACIO HELGUERA

## I

Vidas de compositores las hay de sobra apasionantes, a condición de ser melómano quien las repase, y a veces incluso sin siquiera serlo —con ser a secas psicólogo, historiador o curioso puede bastar—, pero pocas, creo, a tal grado irresistibles para la literatura, buena o mala, como la de Mozart. Todo en ella o alrededor de ella es ingrediente literario: la infancia prodigiosa; el genio humillado por los caprichos y dineros de las cortes imperiales; la profundidad espiritual reconciliada con la vida bohemia y con un hondo sentido escatológico que raya en la vulgaridad y la frivolidad; la ruptura con el padre; un ritmo de creación impresionante, acorde con los apremios de la indigencia; la visita de un emisario de la muerte —más aterrador cuanto más de carne y

> *23. Después de haber tenido ante mi vista muchas composiciones musicales de diversos estilos, y habiendo oído personalmente al caballero Mozart en varias ocasiones tocar el violín o el piano, atestiguo que lo he encontrado muy versado en todas las materias del arte musical; me lo ha demostrado sobre todo ante el clave, donde le he dado muchos temas que él inmediatamente ha desarrollado de forma magistral, siguiendo todas las reglas.*
>
> Padre Martini
> (Bolonia, 12 de octubre de 1770)



hueso, como auténtico mensajero del conde Walsegg que era— que le comisiona la composición de un *Requiem*, que finalmente despedirá del mundo, a los 35 años de edad, al propio Mozart, con música quizás sólo comparable en el rubro a la que escribieron Fauré, Verdi y Brahms; el presunto envenenamiento, por envidia, de Salieri; el entierro, bajo tormenta, en la fosa común. No hace falta documentar estos rasgos y episodios: lo han hecho profundamente biografías, novelas, obras de teatro, películas, series televisivas y hasta una ópera —¿habrá otro compositor, por cierto, que pueda presumir que a su vida se le haya ofrendado una ópera, además de Salieri?—. Repasemos, mejor, a vuelapluma —para llegar a tiempo a este homenaje—, lo que con algunos de ellos han urdido dos grandes escritores.

## II

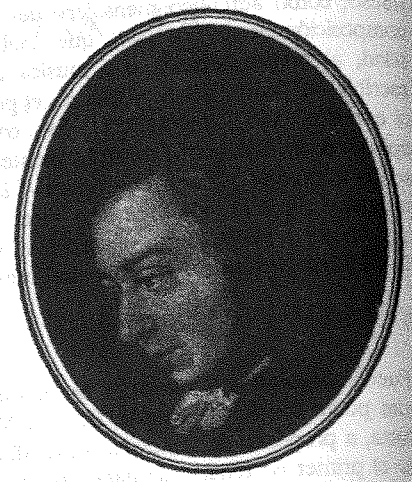
"Puedo asegurar que nunca he hecho otra (obra) con más amor y cuidado", escribió el gran poeta romántico alemán Eduard Mörike (1804-1875) a su editor, el Barón von Cotta, a propósito de la novela breve *Mozart camino de Praga*, escrita para conmemorar el primer centenario de natalicio del músico. En la misma carta, Mörike define sus intenciones: "Mi propósito en ese relato era trazar un pequeño retrato moral de Mozart (el primero de su clase que yo sepa), en el que, con ayuda de peripecias libremente inventadas, pudieran apreciarse sobre todo, de forma viva y concentrada, sus rasgos más amables".

La trama de *Mozart camino de Praga* es muy sencilla: acompañado de su mujer, Mozart, camino de Praga, hace un descanso en una posada donde una familia, en celebración nupcial, encantada con el gran talento del músico, retiene a la pareja un día. El interés reside más bien en las reflexiones sobre la vida y el arte que Mörike pone en boca de Mozart y en la interpretación del carácter, la personalidad, el rostro humano y moral que del compositor ofrece el poeta. El Mozart de Mörike se debate entre su fiebre creadora y su deseo de gozar de la vida, tanto en el sentido epicúreo como en el del sencillo gozo de la naturaleza. "Tanto si se trataba de gozar como de crear —escribe Mörike—, Mozart desconocía por igual toda medida o límite". Y la interpretación va aún más lejos, hasta sostener "que el imponerle por la fuerza un orden totalmente distinto, de acuerdo con nuestra idea de lo que conviene y aprovecha a cualquier hombre, hubiera anulado precisamente aquella naturaleza maravillosa". A mi modo de ver, esta tesis de Mörike vuelve un falso problema, un planteamiento inoperante, eso que ahora tanto se dice: "¡Imaginen todo lo que hubiera compuesto Mozart si hubiera vivido más de 35 años!..." Pues, si seguimos a Mörike, necesitaba ese proceso creador autodestructivo para poder componer su maravillosa música.

No por lo cual hay que dejar de lamentar, con Mörike, "que aquel hombre apasionado, increíblemente receptivo para todas las seducciones del mundo y para lo más alto a que puede llegar un alma sensible, no pudo en toda su vida, por muy intensamente que viviera, disfrutara y creara, encontrarse realmente a sí mismo de una forma estable y satisfactoria".[1]



Antonio Salieri



Mozart

III

Contemporáneo de Mörike, Alexandr Pushkin (1799-1937) leyó en la prensa vienesa la confesión de Salieri en el sentido de efectivamente haber envenenado a Mozart y escribió entonces su exquisito drama en verso *Mozart y Salieri*, que a su vez inspiró la ópera homónima de Rimsky-Korsakov, la obra de teatro *Amadeus* de Peter Schaffer y la película del mismo nombre de Milos Forman. Por supuesto, la confesión no garantiza que se haya producido el envenenamiento y menos que originara la muerte del gran compositor. Averiguaciones ulteriores contradijeron los hechos, y en *El último año de Mozart* (1988), Robbins-Landon —véase una interesante entrevista a él en este número de *Pauta*— sostiene que el compositor murió a causa de un agotamiento, que de hecho venía acumulando desde la primera infancia y que se intensificó en 1791 —lo que es bastante plausible— y en *Mozart* (1987), Wolfgang Hildesheimer le da la vuelta a las cosas, al hacer derivar la leyenda[2] del envenenamiento, de la animadversión de Mozart hacia Salieri, a quien apodaba "Monsieur Bonbonnière", porque "comía dulces a todas horas, aludiendo también al aspecto melindroso de su persona".[3]

El asunto no queda tan claro, pero a la literatura no le importa. En el drama de Pushkin, Mozart y Salieri pueden verse como un pretexto para tratar la derrota —temporal— del genio a manos de la mediocridad y la envidia. Pero no la mediocridad y la envidia de un cualquiera, sino de un hombre —maestro de Beethoven, Schubert y Liszt— con la sensibilidad y la inteligencia artísticas necesarias para admirar y envidiar profundamente —lo que pocos contemporáneos podían hacer— la genialidad que *la música*, sin medida ni proporción, había depositado en un simple ser humano, que comía, bebía, se divertía y se negaba a dormir. Suspira Salieri: "(...) Ay, Mozart,/ no eres digno de Mozart"; "Cuánta profundidad y qué elegancia/ y audacia y armonía. Eres un dios/ y no lo sabes, Mozart. Pero, en cambio,/ yo sé que eres un dios. Mozart.—Probablemente,/ ¿no te parece? Pero tengo hambre./ Es muy chistoso ser un dios hambriento".[4] Salieri lo invita a cenar, mientras piensa: "No debe depender todo de Mozart./ En cuanto Mozart deje este planeta/ la música sin él se vendrá abajo./ (...) Él es un ángel. Trajo sus canciones/ y despertó en nosotros los terrestres/ ansias inalcanzables. Es preciso/ enviarlo de regreso a las alturas". Después de vertir veneno en el vino de Mozart, y de conmoverse con los fragmentos del *Requiem* que el gran músico interpreta para él, Salieri llora, embargado por emociones contradictorias —amor y odio, placer y envidia, gusto y remordimiento—, con esta agria frase final en los labios: "No pasaré a la historia por mi música/ sino por ser el que ha matado a Mozart".

Excelente, como literatura. Pero en la muy modesta medida en que Salieri ha conseguido "pasar a la historia", no ha sido, o no debería ser cuando menos, como asesino de Mozart, sino como protagonista de una leyenda, como personaje de Pushkin, y también, como maestro de Beethoven —quien le dedicó sus *Tres sonatas para violín*, opus 12—, Schubert y Liszt, y tal vez, hasta como autor de una ópera, *Tarare*, y de alguna otra cosa.

Y a Mozart, ángel libertino que prefirió componer intensamente toda su vida a pasar de los 35 años, le eran superfluos los criminales: sus mejores páginas seguirán volando, y no por supuesto, para hacer enmudecer o ensordecer a los músicos que le continuaron, le continúan y continuarán, sino para mostrarles nuevos caminos y bellezas. Pero ya sería hora de quitarnos el mal hábito de angelizar, divinizar, idealizar a Mozart, lo que no hace sino restarle méritos al gran hombre y músico que fue. Ya sería hora también de escuchar de verdad toda la música de Mozart y acaso reconocer que no todo lo que compuso es sublime ni está a la misma altura. Porque aún así, sus mejores páginas, no hay que temerlo, las mejores del *Requiem* —no las del "Sanctus" por ejemplo, y otras partes compuestas por Franz Süssmayr, quien de todos modos hizo un gigantesco y meritorio esfuerzo—, del *Quinteto* para clarinete y cuerdas, de varios conciertos para piano y orquesta, cuartetos, sinfonías y óperas —y que mejor cada quien elija sus páginas predilectas de Mozart—, seguirán volando hacia las regiones más elevadas de que es capaz nuestro espíritu.

**Notas**

[1] Todas las citas de este apartado provienen de: *Mozart camino de Praga*, Alianza Editorial: Madrid, 1983; traducción y prólogo de Miguel Saénz.

[2] Y a propósito de leyendas, no hay que olvidar nuestro *Mozart y Salieri*, popurrí muy mexicano: que Carlos Chávez "mató" a Silvestre Revueltas, y por partida doble: 1) porque le mandaba compañeros de cantina para que lo hicieran beber —y eso que Revueltas no era precisamente abstemio—, 2) porque no tocaba su música —hecho que independientemente de Chávez, si generalizamos a la música mexicana y su historia, nos resultará muy familiar.

[3] *Mozart camino de Praga*, edición citada, p. 69, nota del traductor y prologuista.

[4] Todas las citas de *Mozart y Salieri* de Pushkin están tomadas de la versión de José Emilio Pacheco y O. F. publicada en *Pauta* 12, octubre-diciembre, 1982.

# LUIS DE SEVILLA ESCUCHA A MOZART



## VICENTE QUIRARTE

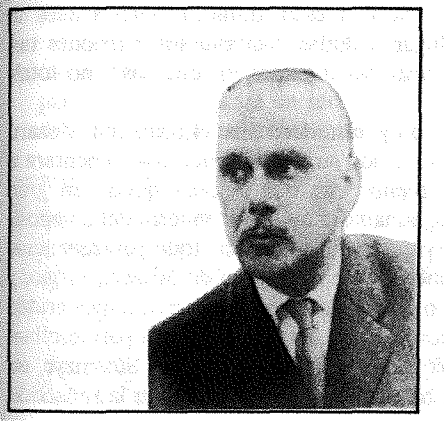
A Guillermo Fernández

Atrás ha quedado el portón vetusto que hace un par de horas fue el umbral de la dicha, y ahora te encuentras en la calle empedrada, el primero tras el aplauso final que te traía de vuelta al tiempo profano de los hombres. Gratitud hasta el instante de tu muerte al grupo de músicos que a ti y a otros privilegiados convidaron, en esa mansión de San Ángel, al concierto en homenaje a todos los seres —el niño prodigioso, el adolescente iluminado, el adulto cima de su tiempo— que llevaron el nombre de Wolfgang Amadeus Mozart. Como el amor o el agua, incontinentes, la música se mete en todas partes. Y tú, que para traducir el mundo sólo tienes palabras, padeces sus límites ante la emoción inmediata y unánime de la música. Alguna vez escribiste, en vano intento por aprehender el aire enajenado: "A la música hay que aproximarse con mayor pureza, y sólo desear en ella lo que ella puede darnos: embeleso contemplativo... su armonioso ir y venir, su centelleo multiforme, eran tal ola que desalojase las almas de los hombres. Y tal ola que nos alzara desde la vida a la muerte, era dulce perderse en ella, acunándonos hacia la región última del olvido." No bastan las palabras. ¿De qué sirve saber que a esa rendición del espacio a la música es preciso darle nombre, decir "Concierto número 1 para corno en re mayor, Köchel 412" escuchado por ti como nunca antes, esta tarde del año 1956? No pienses. Siente. Privilegio es que a tu edad los sentidos estén tan alertas y tensos como en la adolescencia. Séle fiel, entonces, al instinto. Entréguense tus pasos a repetir compases de esa música ya para siempre anidada en tu alma; suene este viento entre los árboles como aliento de Marsias en la flauta fatal y redentora. Aspira el perfume lento de la tarde, acendrado por la primavera; el canto de los pájaros que, arracimados, visten de otro follaje los árboles de la Plaza San Jacinto. De aquí a tu casa en Coyoacán te esperan varias plazas. Privilegio del solo a quien espera nadie, puedes vagabundear, detenerte para que la memoria te devuelva la



nitidez del tema, la precisión del desarrollo: ironía y pasión, hondura y ligereza. De nuevo las palabras. Antes de que te tomen, cierra los ojos. Recobra la Sinfonía Concertante, donde oboe, clarinete, fagot y corno son brillantes soldados que soplan al unísono, y final cada uno se despide, como el sol que se aleja diariamente. Bajas por la calle de la Paz, a solas con el mundo, agradecido al niño que abandonaba el juego para escribir esta sonatina, aquel minuetto, esas primeras sinfonías que tienen a un tiempo la frescura de lo que inicia y la nube negra de la muerte temprana. Pero la emoción es tanta, el recuerdo de la música, tan hondo, que comienza a dolerte como el amor presente o ya perdido. A las emociones es preciso apaciguarlas o encenderlas más, para que luego venga la calma de los justos. ¿Estás solo? No. El poeta es instrumento músico; en ti resuena la música de Mozart, y eso logra que Mozart te acompañe. Convídalo, entonces, a brindar contigo. Sumérgete en el bar de Sanborns, en este edificio que fue una gran hacienda. Los otros están ahí, intocados por la música, ocupados en afanes de este mundo. Tú vives más allá, en ese otro reino donde Ludwig soñaba con estanques y cisnes. Te sientes y pronuncias lentamente dos palabras: "Dry martini." Cuando vuelve el mesero, el perfume fatal de la ginebra llega hasta tu olfato. Entonces comprendes. El viejo portón de San Ángel, el cual cruzaste para entrar al tiempo y al espacio de Mozart, los instrumentos afinados lentamente por los músicos, oficiantes de una liturgia siempre renovada, son como la perfección sin mancha del ahora, en esta copa cuyo solo perfume te saca, como la música, del mundo. Ya no podrás, aunque mande tu cuerpo, dejar de traducir a palabras lo que sientes. Mojas tus labios en el martini y las palabras nacen, como notas en la pauta del cuaderno:

Sí, el hombre pasa, pero su voz perdura,
Nocturno ruiseñor o alondra mañanera,
Sonando en las ruinas del cielo de los dioses.



Luis Cernuda



Mozart

# LO TRIVIAL DE LA AUTENTICIDAD

## (EL *REQUIEM*)



GERARDO KLEINBURG

Para Gabriela, digna de ella

Que la película *Amadeus* es el hecho mozartiano más importante después de la muerte de Wolfgang Amadeus Mozart resulta escandaloso e indigno para mucha gente. Los puristas se escandalizan ante las distorsiones e infidelidades biográficas de la película, y experimentan una profunda indignación ante la —según ellos infundada— personalidad del compositor que plantea la película. Si bien todo esto es discutible (la película tiene más de una virtud), hay un punto en el que aún los apologistas de la cinta (entre los que se encuentra el que esto escribe) disentimos. La imagen de un Mozart agónico dictando a Salieri su propio *Requiem* se ha vuelto para muchos verdad absoluta; igualmente, la figura misteriosa del caballero incógnito y la freudiana proyección que Mozart hace en él de su autoritario padre termina de confundir a un espectador que no imagina lo verdaderamente enmarañada que llegó a estar durante muchos años la historia auténtica de esta obra. Pocas, sin lugar a dudas, han causado versiones tan contradictorias y han tardado tanto en ser elucidadas (aunque, en este caso, no totalmente).

No hay duda de que un caballero desconocido y misterioso hizo el trato con Mozart, tampoco que este último —ya enfermo y presintiendo su propia muerte— comentara a Constanze que escribía su propio *Requiem*, menos aún que la obra quedó en gran medida inconclusa. Todas estas circunstancias, aunadas a la precoz muerte del compositor, fueron —y son— caldo de cultivo idóneo para nutrir la leyenda; todo parece valerse para explicarlo al gusto: emisario de ultratumba, envenenamiento de Mozart, plagio, y un largo etcétera *Ad libitum*. No conforme con enturbiar la anécdota en sí, la posteridad (llamémosle así a manera de colectivo fuenteovejuno) se ha roto la cabeza para establecer con toda exactitud qué fue lo que escribió Mozart, qué lo hecho por Süssmayr, así como la identidad de las manos que pueden haber estado involucradas en la redacción



de una partitura que —como resultado de la intriga— parece tornarse piedra angular de la producción mozartiana.

En lo que toca al primer punto —la verdadera historia del *Requiem*— no hay más dudas. En 1964 (¡173 años después del acontecimiento!) el musicólogo Otto Erich Deutsch asombró a medio mundo al publicar un documento archivado y perdido durante más de un siglo entre el acervo del *Wiener Neustadt*, cincuenta kilómetros al sur de Viena. El texto, firmado en 1839 por Anton Herzog —Director del Centro de Información de la región, del Colegio Principal y del *Regens Chori*, se titula (con toda justicia) "La verdadera y detallada historia del *Requiem* de W. A. Mozart. Desde sus comienzos en el año 1791, hasta el presente periodo de 1830". Conocer este documento ahorra palabras —a pesar de su nada práctica extensión— y nos permite saber, de primera mano y sin distorsiones (aunque con una que otra inexactitud no voluntaria), lo que realmente sucedió. Este es —en forma resumida— el citado texto, según la traducción al castellano incluida en el libro *1791: El último año de Mozart*, de H. C. Robbins Landon:

> Herr Franz, conde von Walsegg... vivía desde su matrimonio con Anna, *Née Noble* von Flammberg, en su castillo de Stuppach, siendo un varón tierno y un verdadero padre para sus vasallos. Era un amante apasionado de la música y el teatro; de aquí que todas las semanas, los martes y los jueves, siempre durante tres horas completas, se interpretaran varios cuartetos, y los domingos, teatro, en el que el propio conde, la señora condesa y la señora hermana de esta última, soltera, tomaban parte, así como todos los numerosos empleados de la casa, cada uno de los cuales tenía que representar un papel según sus aptitudes... El señor conde tocaba el violonchelo en los cuartetos de cuerda, y en los cuartetos para flauta tocaba la flauta, y yo solía tocar el segundo violín o la viola...
>
> Para que no nos faltaran cuartetos nuevos, en vista de que tocábamos con tanta frecuencia, el señor conde adquiría no sólo todos los que se anunciaban al público, sino que estaba en contacto con muchos compositores, pero sin jamás revelar su identidad, y ellos le entregaban obras con cuya propiedad exclusiva él se quedaba, y por las cuales pagaba bien...
>
> Como nunca quería tocar partituras impresas, hacía que se las copiaran primorosamente en papel marcado con diez pentagramas; pero el autor nunca constaba. Las partituras organizadas en secreto solía copiarlas de su puño y letra, presentándolas después para que se transcribieran las diferentes partes. Nunca veíamos una partitura

*24. Hermana querida (...) Puedes esperar, creer, pensar, opinar, tener la firme esperanza, juzgar oportuno, imaginarte, figurarte, tener la seguridad de que nos encontramos con buena salud; puedo darte la noticia con certeza absoluta. (...)*

Mozart
(Verona, 18 de agosto de 1771)



Manuscrito de la 1ª página del *Requiem,* 1791

original. Entonces se interpretaban los cuartetos y teníamos que adivinar quién era el compositor. Casi siempre sugeríamos que era el propio conde, porque efectivamente componía pequeñas piezas de vez en cuando; él sonreía, contento de que nos hubiéramos quedado (según creía él) tan desconcertados; pero a nosotros nos divertía que nos tomaran por semejantes inocentones...

Me ha parecido necesario facilitar estos pormenores para que el origen del *Requiem,* que se ha calificado de misterioso, pueda ser mejor juzgado.

El 14 de febrero de 1791 el conde von Walsegg vio cómo la muerte le arrebataba a su amada esposa en la flor de la vida. Quiso erigirle un doble monumento conmemorativo y tuvo una idea excelente. Dispuso a través de su representante financiero, el señor doctor Johann Sortschan, abogado judicial y de la corte (quien también contrató a Anton Leutbeg como emisario o famoso caballero embozado de la leyenda), que uno de los mejores escultores de Viena le erigiera un mausoleo, y que Mozart compondría un *Requiem* del que él, como de costumbre, se reservaría la propiedad absoluta... El *Requiem,* que debía interpretarse todos los años en el aniversario de la muerte de la señora condesa, tardó más en llegar de lo que se esperaba, pues la muerte sorprendió a Mozart en mitad de esta noble tarea. ¿Qué se podía hacer? ¿Quién se iba a atrever a imitar a Mozart? Pero había que terminar la obra, pues la viuda de Mozart, que (como era bien sabido) no estaba en las mejores circunstancias debía recibir cien ducados. No llegamos a saber con precisión si se hicieron pagos por adelantado, aunque hay motivos para pensar que así fue.

Finalmente convencieron a Süssmayr de que terminara la gran obra incompleta, y él reconoce en cartas a los editores de música de Leipzig que en vida de Mozart ambos habían tocado y cantado enteros los fragmentos que ya estaban compuestos, a saber, el *Requiem aeternam,* el *Kyrie,* el *Dies irae,* el *domine,* etc., que él (Mozart) a menudo discutió la terminación de la obra y le comunicó (a Süssmayr) la forma y los motivos de la orquestación...

Así fue como se completó la obra. De esta partitura se hicieron dos copias inmediatamente. El manuscrito de Süssmayr se envió al cliente. Una de las copias fue remitida al editor de Leipzig para que la publicara; la segunda se conservó para copiar las partes, después de lo cual la maravillosa obra se interpretó por primera vez a beneficio de la viuda, en los salones Jahn... Por tanto, ni una sola nota del *Requiem* que recibió el señor conde von Walsseg estaba escrita de puño y letra de Mozart (ya veremos que esto es falso). No me corresponde a mi juzgar si fue correcto —decir honrado sería ir demasiado lejos— el trato que recibió el señor conde von Walsegg. Ni siquiera le dijeron hasta dónde llegaba la composición de Mozart; él creyó que hasta el *Agnus dei.*

Esto serviría para explicar la siguiente circunstancia: algún tiempo después, cuando hice que me copiaran las partes de la partitura impresa en Leipzig, para mi uso personal, pedí al señor conde que me dejara el órgano de su *Requiem,* porque no está cifrado en la partitura, como se sabe, y quería ahorrarme la labor de copiar el bajo cifrado; pero me dijo que no me sería posible usar su parte del órgano para toda la obra, ya que el tenía un *Agnus dei* diferente. Yo, sin embargo, convencí al señor conde de lo contrario, porque conocía su copia del *Requiem* hasta la última nota, y porque el *Agnus dei* me había impresionado especialmente por su inteligente ligazón con las dos composiciones de Mozart siguientes, el *Requiem* y el *Cum sanctis* (¿?).

El señor conde quiso demostrar que el *Agnus dei* de su partitura era diferente del de la partitura de Leipzig... Tras la muerte de Mozart se halló la partitura del *Requiem* desde el principio hasta el *Agnus dei,* y se dio por hecho que lo había compuesto Mozart, porque ambas letras (la de Walsseg y la de Mozart) eran sumamente parecidas.

El señor conde terminó entonces el *Requiem,* añadiendo el *Agnus dei* y el resto;

pero Süssmayr había añadido después su propia composición para rellenar esta parte. Esta era la explicación de que el conde tuviera un *Agnus dei* diferente del de la partitura de Leipzig. Todo esto muestra hasta qué punto se engañaba a sí mismo el cliente...

En lo que a mi respecta, estoy convencido de que Mozart no hubiera compuesto el *Sanctus* en re mayor y en ese estilo, pues aunque el texto es el mismo que el de la Misa, las características de un *Requiem* son muy distintas...

Es posible que la señora viuda de Mozart y su círculo no supieran del trato que su difunto esposo había hecho con el doctor Sortschan, según el cual el conde von Walsegg debía retener la propiedad absoluta del *Requiem* que había encargado; de lo contrario, al remitir la partitura al cliente no hubieran enviado y vendido, sin su conocimiento y permiso, una copia al editor musical de Leipzig. Es fácil imaginarse la impresión que se debió llevar el señor conde al saber que la partitura de su propiedad había salido impresa en Leipzig... En un principio el señor conde pensó en demandar a la viuda de Mozart, pero la cuestión se resolvió de buena fe gracias a su bondad.

Después de recibir las partituras del *Requiem*, el señor conde la copió entera inmediatamente, según su costumbre, nota tras nota con su buena letra (que curiosamente cada vez se parecía más a la del difunto)... Una vez que estuvieron escritas toda las partes individuales, se iniciaron inmediatamente los preparativos para interpretar el *Requiem*... El ensayo general fue el 12 de diciembre de 1793 por la tarde... y el 14 de diciembre, a las diez de la mañana (¡dos años después, y cuando ya se había tocado públicamente la copia de la casa editorial de Leipzig!) hubo una misa de difuntos en la misma iglesia, siendo entonces cuando este famoso *Requiem* se interpretó por primera vez en la manera en que había sido concebido (¿Por quién? ¿Por Walsegg, por Süssmayr, por Constanze, o por Mozart?).

El conde Von Walsegg dirigió la orquesta y el coro... Todos sabíamos bien que el señor conde quería intrigarnos con el *Requiem*, al igual que había hecho con los cuartetos; en nuestra presencia siempre dijo que aquella composición era suya, pero al decirlo sonreía...

En paz descansen las cenizas del gran maestro, así como las de su venerado protector (Walsegg, desde luego), a cuya generosidad debemos tan valiosa obra de arte.

Esta es, pues, la "verdadera" historia de la comisión del *Requiem*; tan trivial (desde la perspectiva del caricaturesco conde) que torna grotesca la ofuscación experimentada por Mozart. Queda, sin embargo, otro punto por aclarar (éste sí fundamental para mucha gente) antes de abordar un análisis de la obra: ¿quién la escribió?, ¿puede llamarse, en efecto, *Requiem* de Mozart, o habría que designarla como obra colectiva de Wolfgang Amadeus Mozart, Franz Xavier Süssmayr, Joseph Eybler, F. J. Freystädtler..., todos coordinados por la señora Constanza Weber viuda de Mozart? Si bien ya puede establecerse con bastante exactitud lo que cada quién hizo (gracias a la edición facsimilar editada en 1990), no deja de haber cabos sueltos. Para armar este rompecabezas habrá



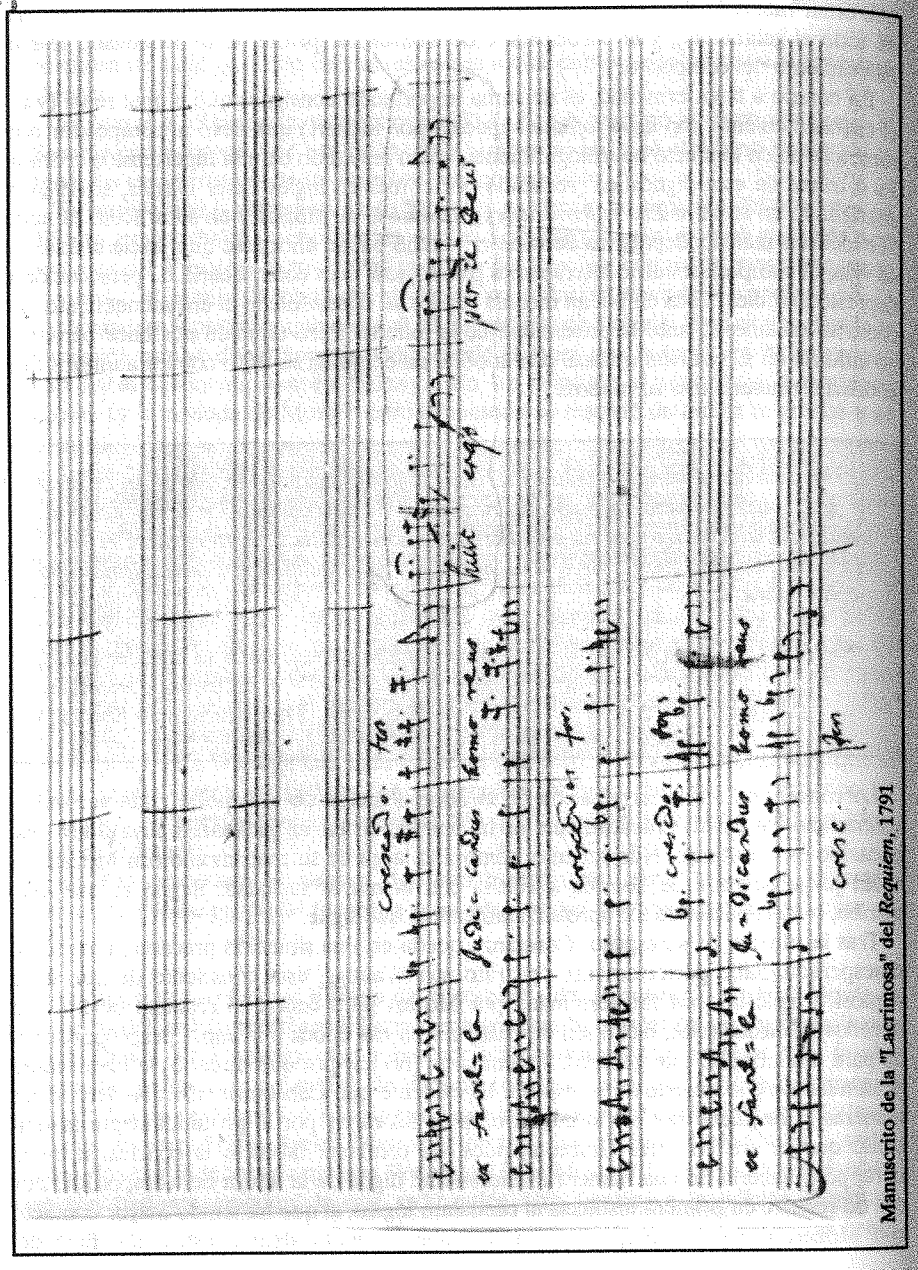
que echar mano de dos circunstancias: la enfermedad y muerte de Mozart (propiciadora de todo el galimatías), y la participación de Constanza (pivote de lo acontecido tras el fallecimiento del compositor).

En cuanto a la enfermedad, es de suma importancia consignar que el mal renal (y no el envenenamiento con *agua toffana* supuesto por Mozart) que llevó al compositor a la tumba también lo afectó neurológicamente, como resultado de una hipertensión crónica. Es a través de este dignóstico (realizado por el médico inglés Peter Davies, en 1984, y consignado en su libro *Las enfermedades y la muerte de Mozart* y en su artículo titulado "Tendencias maniacodepresivas de Mozart") como puede afirmarse que, hacia el final de su vida, el compositor sufrió alteraciones psicológicas tales como delirio de persecución y depresión crónica. Esto en buena medida explica su obsesión con el envenenamiento, así como su melancolía ante la proximidad de la muerte. Pero también nos hace pensar si no influiría en su relación musical con la obra, así como en su trato con los alumnos que podrían terminarla tras su muerte.

> *25. Me habláis de tomar a vuestro servicio al joven Salzburgués. No sé en calidad de qué, pues no creo que tengáis necesidad de un compositor o de personas inútiles... Os aconsejo que no carguéis con gentes inútiles... Esto envilece el servicio; estas personas que recorren el mundo como unos indigentes, tienen además una familia numerosa.*
>
> La emperatriz María Teresa, a su hijo Fernando, archiduque de Milán.
> (12 de diciembre de 1771)

Lo concerniente a la terminación de la obra, a fuerza de incorporar cada vez más y contradictorios datos, prácticamente se ha convertido en un galimatías cuya única responsable es Constanze. Nuevamente, como a lo largo de su matrimonio con Mozart, es difícil juzgarla; pasa de heroína a villana con la mayor facilidad. Según el que esto escribe, la historia puede ser aproximadamente la que sigue.

Tras la muerte de su esposo, Constanze queda en una situación precaria, aunque no desesperada. Sabe perfectamente del trato con Walsegg, está consciente de que debe demostrar que la obra fue terminada por Mozart para cobrar el restante de los cien ducados ofrecidos (que, dicho sea de paso, era en esa época una suma desproporcionada para una obra de este género). Sin embargo (no hay por qué dudarlo) le ha afectado profundamente la muerte de su esposo. Es evidente que Constanze valoraba de muchas maneras el *Requiem*; por ser la última obra de Mozart y por lo profundamente involucrado que estuvo con ella. Enfrenta, pues, un conflicto: falsificar la conclusión de la obra, pero hacerlo de una manera musicalmente digna de la altura del compositor. Por eso no recurre en primera instancia al candidato lógico, al que ha tenido mayor contacto con Mozart y con la obra, al que pudo haber recibido alguna instrucción final del



Manuscrito de la "Lacrimosa" del *Requiem*, 1791



compositor. Constanze pide primero a Joseph Eybler que termine el *Requiem* y no a Süssmayr, simplemente porque sabe que aquél es mucho mejor músico que éste. Las versiones que hablan de la terminación de una supuesta relación amorosa entre ambos, o que afirman que Süssmayr se había cambiado al bando de Salieri, parecen omitir injustamente la única razón que podría hablar en favor de Constanze.

Es así como, tras la muerte de Mozart, Eybler trabaja un poco en partes de la *Secuenz* (*Dies irae* al *Lacrymosa*) y desiste. Constanze busca entonces a Franz Freystädtler, que completa en buena medida el *Kyrie* y parte del *Dies irae* para, finalmente, renunciar también. No queda, pues, más que Süssmayr, quien acepta y concluye la obra. El resultado, parte por parte, es el siguiente:

*Requiem aeternam:* Compuesto totalmente por Mozart.

*Kyrie:* Partes vocales y bajo cifrado por Mozart + Violines primeros y segundos, viola, trombones y fagotes por Franz Jakob Freystädtler + Trompetas y timbales por Süssmayr.

*Sequenz* (*Dies irae* al *Lacrymosa*): Partes vocales, bajo cifrado y unas cuantas instrucciones de orquestación por Mozart + Intentos de Eybler + Resto de Süssmayr.

*Offertorio:* Partes vocales y bajo cifrado de Mozart + Resto de Süssmayr.

*Sanctus* al *Lux aeterna:* Süssmayr + Algunas indicaciones supuestamente dadas directamente por Mozart a Süssmayr (repetición de la fuga del *Kyrie,* tonalidades, etcétera).

Esta es, según el más reciente consenso de musicólogos y grafólogos, la autenticidad (o las autenticidades) del *Requiem.* Bueno o malo, fiel u oportunista, traductor de las últimas ideas de Mozart o "pasticciero" barato, Süssmayr fue el único que aceptó terminar la obra. Incluso (debido a lo bien que imitaba la letra de su maestro) fue él quien falsificó la partitura y la fechó en un descabellado ¡1792! Estupidez total, pues el conde Walsegg supo sin duda de la muerte de Mozart el año anterior. Una vez "concluida" la partitura, Süssmayr la copió entera, Constanze vendió a Walsegg la original (con todas las colaboraciones y falsificaciones manuscritas) y luego (hecho, este sí, exagerado y vergonzoso) vendió hasta cinco veces las copias completas hechas por el alumno. Es por eso que el pobre conde Walsegg —timado en vez de estafador— vio como su obra se distribuía por toda Europa y además en versiones distintas de la suya, ya que las copias realizadas por Süssmayr eliminaban o modificaban la participación de Freystädtler y Eybler.

Por extensa que le haya parecido, esto ha sido una breve sinopsis de la historia de la última obra de Mozart, historia que —como pocas en el quehacer musical de todos los tiempos— se ha prestado a cualquier clase de ficciones y ha sido mitopoyética. Y justamente por eso ha empañado nuestra visión del *Requiem;* su ineludible carga emotiva hace que nos parezca secundario, incluso irrelevante, el análisis musical. Un análisis que dejaría al descubierto, sea de quien sea, una espléndida obra de música sacra.

Escuchar el *Requiem* es percibir la cima evolutiva del género sagrado en la producción mozartiana; observar pasmados un ascenso que parte de obras tan remotas como la Misa del Pater Domenicus, hace escala en la Gran misa en do menor (curiosamente

*26. Me es imposible escribir mucho porque no sé nada de lo que escribo; en este momento todas mis ideas van siempre y solamente hacia mi ópera* [Lucio Silla] *y corro el peligro de escribirte, en vez de palabras, toda una aria...*

Mozart, a su hermana
(Milán, 5 de diciembre de 1772)

también inconclusa) y llega a un punto de perfección formal y riqueza expresiva sin parangón en el periodo clásico. Todo el bagaje musical y el acervo emocional de Mozart parecen hallar destino en esta obra cuya fuerza y contundencia disipan —tal vez por primera y última ocasión— esa simplicidad y gracia mozartianas que a tantos incomodan. En el *Requiem* sólo cabe la intensidad que da la conciencia angustiosa de la proximidad de la muerte, la búsqueda de la redención de la vida, la percepción de lo divino. Y para ello, Mozart echa mano de todos los recursos que ha llegado a dominar, a hacer íntimamente suyos.

De los diez movimientos que contiene la obra, sólo dos son principalmente homofónicos (el *Dies irae* y el *Lacrymosa*), sólo dos se inician y terminan en un tono mayor: el *Tuba Mirum* y el *Recordare.* Los demás movimientos incluyen algo de contrapunto neobarroco (la doble fuga del *Kyrie,* y el canon del *Rex tremendae* y el *Confutatis*). Fórmula, ésta, que confiere a la obra un aire de angustia y oscuridad voluntariamente arcaico, antiguo en el sentido de proximidad con el principio.

Otros elementos característicos que permiten enclavar al *Requiem* dentro de esta atmósfera (debería de decir, actitud) son —principalmente— la predominancia del modo menor y de la oscuridad voluntaria (en relación, claro, con la luminosidad usual de Mozart), el color desarrollado por el particular empleo de los trombones y los fagotes, el carácter dramático-heroico dado por las trompetas y los timbales, así como las conexiones textuales o temáticas (*v. gr.* la línea de contrapunto establecida por el trombón al principio del *Requiem aeternam* que anticipa el inicio del *recordare*; o los acordes de las cuerdas que saltan en forte tras el inicio del *Requiem aeternam* y son recordados en el *rex tremendae*).

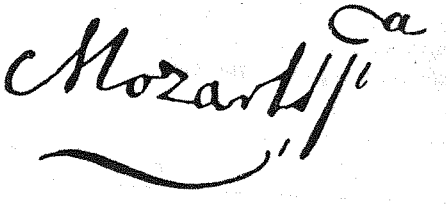
Hay también en la obra un lenguaje armónico más osado que nunca en la obra de Mozart. Partiendo del trágico re menor mozartiano, el *Requiem* emprende viajes modulatorios distantes y complejos. Baste como ejemplo el *Tuba mirum.* Basado en un si bemol mayor, el tenor solista pasa a través del fa y el sol menores, la segunda soprano por el re y el do menores, hasta llegar a un final homofónico en el que predominan inflexiones de sol menor que preparan la tonalidad del siguiente movimiento. Todo esto sin perder una fuerte unidad armónica entre todas las partes escritas o esbozadas (cifradas) por Mozart.

Y ya que el *Requiem* parece aceptar toda clase de polémicas o juicios aventurados, habría que consignar el claro carácter masónico (más que católico) que la obra posee. Si bien hay ecos del *Ave verum, K. 618,* escrito apenas un mes antes; del *Requiem* compuesto 20 años atrás por Michael Haydn para el arzobispo de Salzburgo, o una cita textual del *Funeral anthem for queen Caroline* de Haendel (cumplo al consignar esto último con la voluntad de un consumado e ilustre haendeliano), el *Requiem* de Mozart debe mucho más a partituras como las de *La flauta mágica* y la *Pequeña cantata alemana.*

Si bien educado como católico, en 1791 Mozart es un verdadero masón que —no casado con el fanatismo anticlerical del Iluminismo— vierte en el molde del texto litúrgico católico toda la simbología musical que ha aprendido a traducir en música. Es por ello que no dejan de sonar ecos del duelo entre Sarastro y la Reina de la Noche (particularmente en el *Dies irae* y el *Confutatis*), o que el trombón del *Tuba mirum* evoca los trombones de las escenas iniciáticas, cuando no es el *Rex tremendae* o el *Recordare* los que nos devuelven a las andanzas de Tamino y Pamina. Al que piense que este punto de contacto entre la masonería y el catolicismo es un disparate, bástele recordar que el más alto grado del Iluminismo (el *Illuminatus dirigiens* o Caballero escocés) toma como modelo de conducta a Jesús (no como hijo de Dios, sino como máximo ejemplo de sacrificio por los principios).

Y ahora que se alude a esta especie de sentencia francmasónica, valga ella (sin jugar al hagiógrafo meloso) para definir al Mozart que escribe o inicia la composición de esta obra. Un hombre que ha sido capaz de sacrificar comodidades y seguridad económica para serle fiel a su música propia, que ha roto con la condición servil del músico para enfrentarse solo al grupo en el poder, que ha sido común y corriente y genio. Un hombre de carne y hueso, hombre a secas (aunque muchos no quieran perdonárselo).

Es, finalmente, tan fuerte la figura de Mozart, tan grande su obra y su espíritu, que poco o nada importan minucias como elucidar cuáles manos empuñaron una pluma para trazar garabatos sobre un papel pautado. Más que preguntarnos si el *Requiem* es de Mozart, hoy habría que preguntar si nosotros somos dignos de su música.



# KIRIE



## JOSÉ IGNACIO MALDONADO

*A quien Dios da un cargo,*
*también le da un juicio.*

Mozart.

Es del todo evidente que el genio sólo puede ser comprendido por el genio. Popularizar a Mozart sigue siendo imposible. Cualquiera puede mirar un Van Gogh y fingir conmoción, pero la masa se la vive fingiendo y solamente ha habido un Artaud. Por suerte para la masa, Mozart fue un músico y su obra, por sonora, permite hacer escándalo, pero el vulgo lamenta que la obra de Leonardo sea silenciosa. El bicentenario de la muerte de Ritter von Sauschwanz debería ser celebrado con innúmeros actos privados no con fanfarrías gamboinescas. Hay luto por la belleza...

Ya da miedo hablar de Dios, de inspiración, de evento inexplicable. La ciencia —el camino de la muerte, como la definía Blake— se ha apoderado de los espíritus marchitos y les ha hecho creer que ella puede explicar el arte —el camino de la vida— aun cuando para ello tenga que efectuar una disección y, así, pretende dar vida con la

*27. He aquí el poema de alguien que estaba terriblemente furioso contra Botzen:*

*"Tengo que ir a Botzen".*
*"Preferiría una patada en el culo".*

Mozart, a su hermana
(Botzen, 22 de octubre de 1772)



autopsia. A nada ha llevado la ciencia sino al utilitarismo del conocimiento: escúchelo el mundo: el arte es inútil, perfecta y maravillosamente inútil, y es por eso que es sagrado. La ciencia, antónimo deplorable de lo sacro, de lo bello —manzana de Adán, gólem obtuso—, que supone entre sus aberraciones estudiar la vida disecando ranas, ratas, conejos, monos, y alfileteando mariposas y libélulas... la ciencia, prostituta eterna del conocimiento, pretende mediante psicoanálisis *a posteriori* develar el genio de Mozart: la cucutrupita plasticohipotalámica coincide en su esquizoide dislexia ácida... etcétera... etcétera.

La creación es un acto divino; La Creación no ha terminado, así lo evidencia el arte, y no ha habido artista dispuesto a conferirse el crédito negándoselo a Dios. Y, por Dios, he dicho artista: hablo de Rembrandt y Velázquez, no Gainsborough ni Reynolds, hablo de Brahms y Debussy, nunca de Schumann. Mozart y Telemann, Bach y Vivaldi. Hablo de Homero, que ruega inspiración divina al iniciar su canto, y de todo aquel que así ha invocado al cielo.

La creación —decía— es una impronta divina y eso sólo puede negarlo el coro vociferante de la ciencia que, como demonio blakeano, se besa y se devora el culo simultáneamente. Nada —nadie— puede explicar a Mozart, ni siquiera un corazón ennoblecido por sus cantos. Hemos leído sobre él hasta la apostasía y, sin embargo, en tanto fárrago nunca hubo una frase hecha de luz, la luz de sus frases musicales. Su claridad es mesiánica, y esto quiere ser literal, no busca el efecto de un adjetivo desmesurado sino la reiteración de una santidad, de un habla divina: quien haya visto alguna de sus partituras dirá conmigo que esa belleza gráfica es de una sencillez inexplicable, que hay ahí una transparencia quietante —y habla, como es obvio, un neófito en solfeo.

No ocurre lo mismo con las partituras de Beethoven o Chopin, y no deseo demeritarlos al usarles como ejemplos, pero "el caso Mozart" evidencia su inaprensibilidad en cualquier ángulo. De todo gran artista es justo siempre decir que ha sido injustamente olvidado, pero de Mozart se debe decir que ha sido justamente incomprendido: como hijo, ni Leopold pudo con él, era evasivo, audaz y terco sin parangón; sus cartas son sorprendentes y sabias, todas, hasta las más rayanas en la insulsez; la facilidad de su nobleza es tan desconcertante como su facilidad compositiva; sus sinfonías muestran una variabilidad inusitada, máxime cuanto parecen variaciones infinitas de una nada; las aberraciones escatológicas que dirige a su "primita", que de tan traviesas, alcanzan el rango de la inocencia; sus misivas suplicantes a Michael Puchberg, comerciante adinerado que nunca logra nuestra simpatía, ni siquiera nuestra indulgencia, uno de tantos "mecenas" que se hacen odiosos a los ojos de la Historia como verdugos de cadalsos infinitamente lentos en sus ejecuciones despiadadas; su capacidad de traducción del sentimiento al instrumento, y cito: *aquí está expresado el latido del corazón amante: dos violines en octavas,* y me pregunto con qué instrumento habrá representado alguna furtiva meada femenina, porque si algo es seguro es que retrató el mundo con toda entereza: su determinación que le hace sabio siendo muchacho (20 años), y vuelvo a citar: *Hay que tocar bien fuerte, por Dios, no medianamente, para tener mayor oportunidad de moverse y hacer muecas. Hay que alocar los ojos. Hay que ensuciar...*, esa carta

suya del 24 de octubre de 1777 es portentosa y ha sido siempre mal interpretada, hay en ella tal cantidad de verdades "irracionales", que han rebasado siempre el entendimiento de los críticos y biógrafos que la toman por una *boutade*, una ironía más y, sin embargo, dice lo mismo que Tiziano habría dicho a los noventa años: *ensucia tus colores*, consejo invaluable, y, de paso, fija con toda sencillez, con toda obviedad, la cura más expedita contra la inhibición; su incomprensible paciencia ante la reiterada infidelidad de la inconstante Constanze, la eterna indispuesta, tanto para la vida de su marido como para su muerte, mujer de liviandad y cálculo vergonzantes y de tan asombrosa superficialidad que alcanza a violentar de misoginia los más nobles corazones de hombres y que arranca pena ajena a las mujeres sensibles, aún ahora, luego de dos siglos; su inopinada entrega a la muerte... No debiésemos, pues, desear develar los misterios, no es empresa estimable; mejor contribuir a engrandecer el enigma. De cualquier modo, no temamos riesgo, nada hubo en él que le ponga a la mano de la gente, su supremacía le volvió inaccesible así en la Tierra como en el Cielo.

## CATALINA

*In Memoriam* C. N. W.

Cuando Mozart concluyó el esbozo completo del *adagio* de su nuevo concierto para piano y orquesta, o tal vez desde el preciso instante en que concibió su tema melancólico y lleno de ternura, supo que había comprendido algo grande.* Acaso se percató de que en esa música vivía ella, y que por eso las espaciadas y reducidas notas de la parte del piano se habían fundido de inmediato en la belleza absoluta, la belleza que rezuman los objetos creados cuando se les baña de los más sinceros sentimientos. Supo sin duda que en ese tema, el más afortunado de cuantos afortunados había compuesto, moraba Catalina. Pero Catalina no era tan sólo una de la mujeres de lindas formas y hermosa voz que fascinaban al artista. Catalina era, en efecto, muy bella, pero sobre todo ninguna mujer le había mostrado semejante felicidad por la ternura de sus pequeños hijos, ternura que para ella era la extensión natural de la que había brindado a quienes habían sido sus hombres, y ahora, por fin, al propio Mozart. El músico sabía que los afectos imprudentes que Catalina le prodigaba (siempre a escondidas de su pequeña Constanza) podían llegar a perpetuarse en un hijo, y adquirió conciencia también de que él mismo era el hijo de la ternura de su madre, y las ternuras de su madre y de Catalina se le revelaron al escribir el *adagio*. En esa música se hallaba toda la ternura del mundo, que era la ternura de Catalina. Habitaba para siempre, para él y para todos los hombres, su bellísima Catalina.

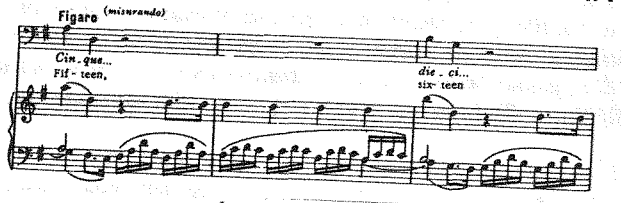
**José Hernández Prado**

* Era su concierto número veintitrés; era el año de 1786 y trabajaba en Viena.



# DOCUMENTOS

## EL ALMA ENCANTADA DE MOZART




RUBÉN M. CAMPOS

Convenid, señores, en que, si para un conferencista que quiere persuadir a su auditorio, el lenguaje familiar sería ciertamente el más adecuado para persuadir, a un escritor que desea solamente decir su impresión personal acerca de la música de Mozart, podría perdonársele que no pudiera prescindir de un lenguaje profano al arte de persuadir, cuando ante un auditorio de tan exquisita cultura rinde parias al más alto genio representativo de una época.

Después de siglo y medio transcurrido desde que Mozart peregrinó por el mundo cortesano que brillaba en el último esplendor del antiguo régimen, explicable es ya que no nos interese mucho saber las intimidades de la vida del gran músico, los pecados veniales de su vida de artista consagrada al arte, el color de sus vestidos y la pulcritud de su tocado. Hay que verlo de más alto, si atendemos al solio en que reina sedente en la inmortalidad del tiempo, y estudiarlo en conjunto y a grandes rasgos, para mermar lo menos posible las horas preciosas que nos han sido dispensadas hoy para oír la música divina, ultraterrestre ya, evocadora de una civilización transfigurada, incorpórea, inasible más que por imágenes floridas, levantada soñolienta de su sepulcro de la Santa Capilla para sacudir, súbitamente sonriente el reclamo de los violines de Cremona sellados en sus caparazones de cigarra sonora con el sello real de Stradivarius y Guarnerius, resplandeciente en su traje rutilante de minué y de pavana, graciosa y ruborosa, gentilísima en su talle de libélula y en su cabellera espumada, coruscante de sedas resonantes, impecable en sus actitudes armoniosas, y saludar en su más cortesano saludo al pisar el umbral, entre un silencio admirativo de asombro, puesto que, despertada en la plenitud de su juventud inmortal, la Bella Dormida del Bosque, del Ensueño, en cualquier momento del tiempo, seguirá siendo la bella entre las bellas.

Era el instante en que una civilización en plena madurez, odorante y magnífica, había abrevado toda la miel y estaba a punto de reventar como la flor hermética, bajo el

*28. Cuando recibas esta carta, mi querida hermana, esta misma tarde, mi querida hermana, mi ópera* [Lucio Silla] *estará* in scena. *Piensa en mí, mi querida hermana, e imagina, mi querida hermana, que la ves y la oyes también, mi querida hermana. Ciertamente es difícil, porque ya son las once...* Apropósito, *¿Ya sabes la historia que ha ocurrido aquí? Entonces te la cuento: hoy mismo hemos salido de casa del señor conde Firmian para volver a la nuestra, y cuando estábamos en la calle, hemos abierto la puerta de nuestra casa, ¿y qué crees que ha sucedido?, ¡hemos entrado! Adiós, pulmón mío; sigue como siempre, estómago mío; tu indigno* frater *hermano Wolfgang. Te lo ruego, te lo ruego, mi querida hermana, me pica, rásca-melo.*

(Milán, 8 de diciembre de 1772)

temblor aéreo de las abejas de oro y el palpitar de alas de pétalo de las mariposas locas de sol, que acudían a beber los almíbares de las sensaciones más exquisitas, y que antes de que variara de rumbo y desapareciera para siempre, como los errantes, dejaría sobre el mundo occidental dos crisólitos ardientes caídos de su cauda de oro: Versailles en Francia y Schoenbrünn en Austria.

Los diseccionadores de esa época nos la presentan, en concordancia unánime, como una convergencia de voluntades puestas en acción para hacer amable la vida. Se entiende la vida de los electos, de los felices, del núcleo de privilegiados que devoraba las energías de los desposeídos y la riqueza acumulada de los siglos; los festines de las aristocracias vampirizadoras de pueblos. Os parecería un cuento de las Mil y Una Noches hablaros de los esplendores de las cortes por excelencias suntuosas del siglo XVIII; y, sin embargo, sabéis por testimonios irrefutables que esos esplendores fueron reales. Tenéis pleno conocimiento, por vuestra cultura, de que desde las magnificencias del Renacimiento de Italia, en Florencia, en Venecia, en Roma, no se había contemplado un espectáculo comparable al del río de carruajes blasonados, que corriendo de París a Versailles llevaban a la nobleza a los palacios suntuosos levantados en torno del palacio del rey, pues todos los nobles se disputaban la primacía de estar cerca del soberano y de imitar fastuosamente su vida cuando estaban libres de los servicios palaciegos. Sabéis la suntuosidad de Versailles que era el escenario de la vida cortesana que se representaba a diario, el fluir incesante de damas y caballeros, ricamente vestidos unas y otros, pues las telas de seda rivalizaban en riqueza en los dos sexos, y las casacas bordadas eran tan costosas como los guardainfantes de brocado de veinte pies de circunferencia, lo que no impedía que sesenta damas pudieran agruparse en un momento dado en un rincón de las escaleras monumentales o de los salones inmensos, en torno del rey. Hay recintos espaciosos para toda suerte de usos diarios de la vida mundana, recepciones, bailes, juegos; y en las habitaciones privadas del rey hay música de cámara para los íntimos, que son tan numerosos como el auditorio que ocupa hoy este recinto.

La corte de la emperatriz María Teresa no quiere ser eclipsada por el esplendor de la



corte de María Antonieta, y por vanidad las cortes de los soberanos de Estados menos ilustres, imitan la vida fastuosa de París y Viena, y no hay rey, príncipe, duque, marqués, conde o arzobispo que no ostente un boato de cortesanos, séquitos palaciegos, gentileshombres. Las mesas son regias, las diversiones señoriales. El gran señor que no puede expensar una tropa de cómicos o una orquesta, tiene por lo menos sus músicos de cámara, un cuarteto de arcos y un clavecinista. Todas estas gentes, dicen los analistas, han convenido en que el único objeto de la vida es hacer la vida amable, fácil, sin disgustos, casi sin contratiempos, mucho menos aún sin dramas ni tragedias pasionales. Y esta manera de ver y de sentir la vida quedará infundida en la intelectualidad predominante, que, como todas las épocas de decadencia, es sometida al poder del más fuerte.

Las artes, necesariamente, tienen que ser el reflejo fiel del momento de cultura en que florecen. Los pintores más insignes no desdeñan pintar un paisaje en un abanico. Los asuntos galantes, de decoración de ópera bucólica, de pastoriles galanteos cortesanos, llenarán los salones resplandecientes en que se toma una silla frágil, curvas de talle femenino, más para apoyarse en ella y admirar su estructura que para sentarse. Los caballeros permanecerán de pie junto a las damas, en perpetuo discreto galante, en flirt permitido y casi prescrito por la costumbre. El refinado más exquisito en el tratamiento



Retrato de Mozart por Doris Stock, 1789

inventa y usa, regido por cánones el saludo, por categorías, por jerarquías, en gradaciones cuya ciencia es un matiz ritual; las inclinaciones del talle, de la cabeza, del cuerpo para ofrecer una flor, para dirigir una galantería, para interesarse por la salud, para recoger prestamente un pañuelo caído y entregarlo graciosamente como un homenaje, están medidas, calculadas, codificadas. Hay maestros de cortesías como hay maestros de baile. El lenguaje es pulcro, melodioso, insinuante, flexible y matizado de reticencias y aquiescencias mutuas. Nadie contradice ni replica ni contraría a nadie. El tino, el tacto, la ciencia de la urbanidad más exquisita ha logrado extenderse como una capa oleosa a flor de agua, y aquietar, adormir, complacer, arrullar, ser grato, no desentonar jamás en la armoniosa placidez del conjunto, vivir a la sordina, florecer muellemente, en una palabra, hacer por todos los medios la vida amable.

En ese momento surge Mozart a la vida del arte. El niño prodigio ve en torno suyo esta onda armoniosa mecerse en perpetuo vaivén para ensalzarlo. A los cuatro años ejecuta, interpreta e improvisa en el clave. La primera vez que coge un violín en sus manos es para leer a primera vista y ejecutar a primer intento la parte de un conjunto. Ve a su padre escribir melodías en notas que él ya conoce por sus entonaciones y valores, y halla muy naturales ponerse a componer una melodía que se le ocurre como las tocatas que oye, y lo prodigioso es que la melodía surge límpida, musical, hecha. Vestido como un pequeño príncipe va de corte en corte a asombrar gentilezas refinadamente educadas, con su genio infantil, y pasa de mano en mano, de caricia en caricia, de mimo en mimo. Las princesas y las reinas lo elogian, lo festejan, lo sientan en su regazo, lo interrogan para ver si sabe hablar como sabe tocar; y la fina educación que ha recibido para entrar en el escenario de ese mundo de melodrama, le permite mostrarse galante, despejado, encantador.

Entra en la vida como en un sueño. Su espíritu melodioso, suspenso en equilibrio en el hilo de luz de su genio, vuela en un haz de sol, y pone su alegría y su esplendor en todo lo que toca, magnífico de inconsciencia como el astro, y al contacto de esa divina alegría generosa el sonido se encanta como un ruiseñor en la gruta inviolada de la ninfa Eco. Exhala un gorjeo, y por el prodigio inaudito de la resonancia Eco lo recoge, lo desdobla, lo aleja y lo atrae, lo encadena en el encadenamiento de amor de las vibraciones sonoras y acordadas en la ley eterna de la atracción; lo riega, lo difunde, lo despide en un golpe de ala al infinito; y lo recoge presto en otra sonoridad cercana para volver a multiplicarlo en la fuga sin fin de la creación. Ya veis. No es más que un gorjeo. El músico no es dueño sino de unos cuantos sonidos imperfectos, mal afinados al tacto y al oído, y sin embargo nos fascina con su propia fascinación, nos encanta con su propio encantamiento. Nuestra alma va de Eco en Eco transformada en el encantado gorjeo. Ya no es él sino ella quien canta y se escucha a sí misma en un portentoso espejismo de su propio ser. No necesita, por tanto, de otros elementos que los que la naturaleza ha puesto en la garganta de un pájaro y en la refracción de un sonido que se quiebra y se desvía como un rayo de luz en un prisma; y ahí tenéis el secreto de esa música inefable que va y viene, siempre la misma y siempre múltiple, como el rayo de luz que aparece eternamente renovado de su misma esencia, de la vida del sol.

Pasa la infancia y llega la adolescencia, y luego la juventud; y aquel ser pulcro,



ponderado, exquisito, epicúreo, ya célebre, que ha acumulado en el dintel de la vida una obra copiosa que no podrán realizar otros en una larga vida, reflejará siempre en su música la sencillez, la suavidad, la ponderación, cristalizadas en la inspiración divina, el encanto sagrado del alma encantada de Mozart. Un siglo más tarde, Brahms, el fuerte creador, y Billroth, el fuerte analista, tomarán del atril una partitura de Mozart, que los ha arrobado oyéndola, y exclamarán después de examinarla: "¡No hay nada!... Y, sin embargo, ¿qué es lo que hay en esta música?..."

Ahora bien, si queréis oír un juicio estético de la personalidad de Mozart, no será ciertamente mi opinión profana quien lo formule, sino Riemann en una síntesis perfecta: "Quedamos confundidos hoy ante la rica herencia que el maestro, muerto tan joven, ha dejado al mundo. Mozart poseía con maestría incomparable los secretos de la expresión y de la forma musicales. Su personalidad está hecha de encanto y de dulzura íntima; su gracejo es menos extravagante que el de Haydn; pero la gravedad a veces lúgubre de Beethoven le es, por otra parte, absolutamente extraña. Su estilo resulta de la más feliz combinación de melódico numen italiano y de profundidad, de robustez alemana. Las naturalezas que se aproximan más a la suya son las de Schubert y Mendelssohn, que,

## I. EL ENIGMA

¿Qué es Mozart? Si nadie me lo pregunta, lo sé. Pero si me lo preguntan y quiero explicarlo, ya no lo sé. Sin embargo, me atrevo a declarar que de no haber sido, algo indispensable nos estaría faltando; de no haber existido, el mundo, simplemente, no sería lo que es.

## II. MOZART, ÚLTIMAS NOTICIAS

Ahora dicen que se le partió el cráneo en una caída, de allí los desmayos y dolores de cabeza... Imaginemos pues al personaje, una vez más: ¿en alguna calle de Viena, tropezar estúpidamente? Lo imperdonable, no le demos ya más vueltas, fue su entierro. ¡Pobre cabeza de quilla, navío abandonado! ¿Se derramaría el mar de notas por aquella mínima hendidura? ¿Y a dónde habrá ido todo? Einstein habló de la semejanza única de ese universo con el universo mismo. ¡Qué suerte la nuestra poder nadar en ese su regalo, esa "música hecha de música" que —perdón por el necio intento de explicar— se parece más bien al silbido del sol cenital en el aire!

**Sofía González de León**

21.04.91

como él, dieron pruebas de una fecundidad y una facilidad de trabajo extraordinarias y, como él también, murieron en la flor de la edad. La importancia de Mozart como compositor es universal. En los dominios más diversos: ópera, música sinfónica, música de cámara, música de iglesia, ha realizado progresos y creado obras maestras de una belleza imperecedera. La aplicación de las ideas reformadoras de Gluck (adaptadas por su autor a asuntos serios pedidos a la antigüedad o a la mitología), tiene escenas festivas imitadas de los sucesos de la vida cotidiana; ha creado tipos que serán considerados largo tiempo aún como modelos del género. Un siglo entero corrido desde el día de su primera aparición, no ha logrado hacerles ninguna mella: absolutamente nada ha envejecido ni pasado de moda en *Don Juan, Las bodas de Fígaro, Cosi fan tutte o La flauta mágica.*

Reverencial, circunspecto, tradicional, no revoluciona el arte de los sonidos inventando armonías y hallando direcciones nuevas a los procedimientos consagrados, si no es para definir las formas de la sinfonía y de la sonata; y con los pequeños elementos heredados de los italianos, Porpora, Paisiello, Cimarosa, lleva al summum un procedimiento artístico, de tal suerte, que, después de él, la nueva escuela italiana que florece en la primera mitad del siglo XIX queda obscurecida por Mozart. "Fue un alemán —dice Wagner— quien llevó la ópera italiana a su más ideal perfección, y, después de haberla marcado así del sello de la universalidad, galardonó con ella a sus compatriotas. Mozart ennobleció tan bien las cualidades de la manera italiana, les infundió tan bien sus propios dones, la pureza y el vigor alemán, que llegó a crear algo absolutamente desconocido antes de él." Y no obstante, en pleno apogeo de su genio, cuando componía *El rapto en el serrallo,* obra alemana, Mozart rindió parias a la escuela italiana e hizo así profesión de fe de su italianismo: "Yo no sé, pero en una ópera es preciso absolutamente que la poesía sea la hija obediente de la música. ¿Por qué entonces las óperas italianas agradan donde quiera, a pesar de la pobreza de sus libretos? Porque la música reina allí como soberana y hace olvidar todo lo demás."

Pero hasta en el teatro llevará su equilibrio por lema y su ponderación por norma. "Las pasiones, dice, ya sean o no violentas, no deben nunca ser expresadas hasta el disgusto; y la música, aun en la situación más terrible, no debe jamás ofender el oído, sino, aun allí encantarlo, permanecer en conclusión siempre música." (Medio siglo más tarde, Jorge Sand dirá a Chopin: "¡Él es todo música...!") Analizando la estructura de la música de Mozart, dice Bellaigue: "Tan bien como con su objeto, esta música se acorda con ella misma. Entended por esto que los elementos de que ella está hecha, melodía,

*29. ¡Alabado sea Dios!, la primera representación de la ópera* [Mitridate Re di Ponto] *ha tenido lugar el día 26 con un éxito total... casi todas las arias provocaron aplausos y gritos de* "Viva il maestro, viva il maestrino"...

Leopoldo
(Milán, 29 de diciembre de 1770)






Programa de *Las bodas de Fígaro*, 1786

recitativo, armonía, sinfonía u orquesta, se la comparten y no se la disputan. Ópera melódica se ha nombrado la música de Mozart. Se ha hecho bien, si es verdad, como nosotros creemos, que todo allí sea melodía, que todo allí cante, y cante siempre, y que Mozart haya así, mucho antes que Wagner, creado la melodía continua o infinita." Y en el mismo estudio agrega: "Se sabe con qué gracia, con qué sonrisa, la melodía de Mozart cae y muere, y cómo ella es verdaderamente 'dulce hasta en la muerte'. Mozart, más que cualquier otro, tiene el secreto de las cadencias nobles y puras, de las que bien pueden llamarse perfectas. Sin contar con que su belleza se acrece en algo de yo no sé qué belleza de razón o de lógica. Ellas concluyen, en el sentido absoluto de esa palabra, y concluyen sin retornar. No dejan nada en suspenso, en el vacío y en la duda. Por ellas, con ellas, todo está resuelto, todo está fijo, todo está cumplido."

Estos amplios trazos magistrales nos relevan de insistir en el análisis estético de la música mágica del más infantil de los compositores. Sería inútil entrar en escabrosidades técnicas que no podrían darnos jamás una idea neta, fuerte, sobria y exacta de la música de Mozart. Así como para dar idea del sabor de un manjar exquisito el mejor medio es hacerlo probar, así la palabra, incapaz de trazar en el espíritu el delineamiento de una melodía para hacer sentir mejor su belleza, debe contentarse con exponer por imágenes

la impresión estética de la música, y dejar que la música por sí misma con su lenguaje espiritual, diga al espíritu lo que la palabra no supo decir.

Escucharéis la música de Mozart, toda infancia, toda pureza, toda poesía, toda alegría, convendréis en que es imposible que haya sido el fruto de un espíritu atribulado, complicado o desencantado. No. El músico siempre niño, que en cualquier momento de su vida compuso esa música perpetuamente juvenil; que en treinta años, descontando los cinco primeros a partir de los cuales comenzó a componer música, compuso 750 obras incluyendo en ellas 22 óperas, 49 sinfonías y 47 composiciones de música de cámara, no tuvo incuestionablemente tiempo de preocuparse de los disgustos diarios de la vida, pues a juzgar por su copiosísima producción en tan breves años de existencia, siguió el precepto de Leonardo de Vinci, el más alto y diáfano artista que ha existido en el mundo: "Si quieres ser artista deja por el arte toda tristeza y todo cuidado."

Después de haber recorrido en viajes triunfales las grandes ciudades de Europa y de haber sido consagrado y ovacionado como virtuoso, compositor y director de orquesta, dirigiendo sus óperas y sus sinfonías, aclamado delirantemente por los públicos más exigentes en los éxitos de sus creaciones del teatro, en sus óperas célebres *Mitridates, Zaida, Idomeneo, Las bodas de Fígaro, Cosi fan tutte, Don Juan, La flauta mágica,* Mozart volvió a su ciudad natal, Salzburgo,* ansioso del reposo que busca el artista después de una vida agitada, y que, como en el caso de Mozart, tiene prisa por disfrutar los pocos años que le quedan de vida. Habíase dedicado tranquilamente a su labor de compositor y vivía obscuro y abstraído en sus concepciones. Principiaba a escribir *La clemencia de Tito,* que le pidió la ciudad de Praga, para la coronación de Leopoldo II, como rey de Bohemia, cuando un día se presentó un caballero enlutado a pedirle que escribiera un *Requiem* para un desconocido. Mozart sintió un estremecimiento, algo como un presagio, como un augurio indefinible. Pero al calor de la nueva creación, la sombra desvaneciose, y bien pronto suspendió el *Requiem* empezado, arrebatado de nuevo por el torbellino de la vida en el éxito grandioso de *La flauta mágica,* en Viena, hasta que otro día el misterioso personaje volvió a aparecer para reclamar la composición prometida. Mozart, sintiéndose enfermo, reunió los restos de energía que le quedaban y púsose febrilmente al trabajo, como si presintiera que aquel *Requiem* iba a servir para sus propios funerales. Y por ley fatal del destino, pocos días después agravose, y dulcemente, serenamente, como había vivido su vida breve y pura, entregó a Dios el alma, aquella alma armoniosa y melodiosa, aquella alma de ensueño y poesía que entrevió los cantos seráficos de los espíritus celestes en el *Ave Verum,* el alma encantada de Mozart.

Pero no hay que entristecernos: que se oye el rodar de una calesa de oro, el abrir de una portezuela, el crujir de unas sedas coruscantes, y precedida de aromas de Oriente, deslumbradora y empolvada como en Versalles o en Schoenbrünn, aparece la música de Mozart rediviva en el esplendor de su inmortal juventud. Y yo no puedo sino inclinarme y anunciar como anunciaría un ujier: ¡Su Alteza Real la Princesa Cenicienta!

* Esto es inexacto: en 1781 Mozart abandona Salzburgo para siempre (N. de *Pauta*).

Tomado de *Revista Musical de México,* Tomo I, No. 9, 15 de enero de 1920.



# LAS POSTRERAS SINFONÍAS DE MOZART



## MANUEL M. PONCE

Tres años antes de morir, en el verano de 1788, Mozart escribió sus postreras sinfonías. No tenemos noticia de un caso semejante de potencia creadora en la historia de la música.

Porque no se trata de obras de cortas dimensiones y fácil escritura: hay en las tres sinfonías que el genio de Mozart cosechó en ese verano memorable, una técnica sorprendente y un dominio absoluto de la materia *sonora,* una realización tan perfecta en la *escritura* (no en la gráfica), que habría exigido a cualquier compositor largos meses de trabajo.

Las fechas son muy elocuentes: la sinfonía en *mi bemol* data del 26 de junio; la de *sol menor,* del 25 de julio y la titulada *Júpiter* del 10 de agosto. ¿Dónde podríamos encontrar un parecido derroche de obras bellas, un ejemplo más pasmoso de fecundidad musical?

Y nuestro asombro crecerá si estudiamos de cerca esas tres obras igualmente geniales, en cuya invención el compositor empleó tan variados procedimientos en el plan que las rige, en el lirismo que las anima, en la ciencia que las sostiene. Todo en ellas es espontaneidad y pureza. Ningún "programa", ninguna alusión a la vida terrestre empaña la limpidez sonora ni rebaja la dignidad de un arte que alcanza su mayor perfección mientras más se aleja de la naturaleza. Ni siquiera la expresión concreta de sentimientos o pasiones puede exigirse a esa música, ni a ninguna otra música. ¿Cómo se representaría por medio de sonidos combinados la quietud, la resignación, la dicha? La música es la belleza pura de un orden absolutamente diferente del de las otras artes. (Hablamos, naturalmente, de la música que merece este nombre). A su paraíso recóndito sólo penetran los devotos que nada material le piden, fuera de la emoción indefinible con que ella puede inundarlos. Los títulos de las obras estorban siempre a los verdaderos iniciados en este arte esotérico por excelencia. La falta de sugestiones seudo-litera-

*30. Oidda Gnagflow Trazom. Neiw red 12 tsugua 3771.*

(A su hermana)

rias en nada amenguaría el valor emotivo de una obra musical. ¿Por qué pretender que el oyente piense en las nubes, cuando la bella música de Debussy es incapaz de evocarlas, sin la ayuda del título? ¿Si ese trozo sinfónico tuviera por rubro una sola indicación de tiempo —"andante" por ejemplo— perdería en valor musical?

Por ello, la sinfonía, el cuarteto de arcos y la música de cámara en general, representan la más elevada categoría entre las formas musicales.

Ningún género de música convenía más al genio de Mozart, que era la música misma. Es indudable que sus obras teatrales, no obstante su incomparable calidad, se resienten de la esclavitud que le exigen la palabra y la acción escénica. En el campo puramente musical, Mozart se encuentra libre y su fuerza creadora se impone sin otras limitaciones que las de orden y equilibrio exigidas por su instinto infalible.

A pesar de haber nacido en el breve plazo de tres meses, las sinfonías en *mi bemol, sol menor y do mayor*, son de carácter diferente: la primera es plácida y risueña; a la segunda la ensombrece una suave melancolía, que no llega nunca al grito angustioso de Beethoven, y la última, que es conocida con el nombre de *Júpiter*, debido, indudablemente, a su potencia lírica, podría considerarse como el resumen magnífico del arte mozartiano.

La sinfonía en *sol menor*, sin embargo, entra más profundamente en el ánimo del oyente. Sin preámbulos, el tema delicado aparece: tan sólo ocho compases y el ambiente está formado. El motivo inicial compuesto de tres notas sirve al compositor para construir casi todo el primer *allegro*. En los desarrollos —contra las leyes de variedad y contraste— el maestro utiliza la célula primitiva. Pero es tan bello el tema y está trabajado con tal primor, que es un encantamiento para el espíritu. ¡Qué lejos estamos de la repetición inútil y tediosa de pequeñas fórmulas tan en boga en nuestros días! El *andante* es un embeleso. Momento sublime de serenidad y dicha, de melodía pura exornada con un pequeño diseño entrecortado que anuncia de lejos un esquema wagneriano.

*31. ¡Alabado sea Dios! Mi ópera* [La finta Giardiniera] *se puso ayer, 13,* in scena, y *fue un éxito tal que resulta imposible describirle a mamá todo el tumulto. Después de cada una de las arias, era un verdadero torrente de aplausos y de gritos en la sala:* "viva, maestro".

Mozart, a su madre
(Munich, 14 de enero de 1775)



Más que una danza, el *Minuetto*, es un interludio apasionado, de cuadratura irregular, cuyos choques producidos por notas retardadas, aumentan su carácter sombrío. En cambio, ¡cuánta dulzura y sencillez en el *trío* confiado a los instrumentos de viento-madera!

En el *final*, el tema integrado por seis notas en forma de arpegio ascendente, es tratado con la habitual maestría del autor. Al terminar la primera parte de este *allegro assai* encontramos ocho compases inesperados, originales, beethovianos por su vehemencia, que preceden al suntuoso desarrollo final. La sinfonía en *sol menor* no contienen acentos desesperados de dolor, tristeza inconsolable, como algunos críticos y directores de orquesta han pretendido encontrar en ella. Esa creación de Mozart es bella ante todo y sabe ocultar púdicamente la amargura del autor, perseguido por la miseria y la desgracia.

Al comenzar la radiante sinfonía *Júpiter* el maestro deja a un lado la tonalidad menor, emblema de melancolía y llena la partitura de optimismo, de pujanza juvenil, de entusiasmo y alegría y, sin vacilaciones ni tanteos, ataca el *allegro vivace*, luminoso, fuerte, perfecto en su forma y en su contenido. Los temas son jubilosos, amables, graciosos, y la mano del compositor los maneja con suprema elegancia, sin esfuerzo visible, con la sonrisa del atleta que jugara con un objeto delicado...



Las hermanas Weber: Aloysia y Constanza

Y, sin embargo, el maestro no es tan feliz como pudiéramos suponer al escuchar esta música gozosa llena de juvenil entusiasmo. No sólo está lejos de la felicidad, sino sumido en la desolación y la indigencia. Justamente de los tres meses de creación vertiginosa, datan las cartas lamentables a su amigo y protector Puchberg, en las cuales el maestro solicita ayuda pecuniaria. Desea un préstamo de uno o dos mil florines, "con intereses razonables", y si esto no fuese posible "al menos doscientos florines", pues el propietario de la casa que ocupa en Landstrasse, en Viena, le ha exigido el pago del alquiler "en forma indiscreta", según dice Mozart.

El hombre y el artista se encuentran *nel mezzo del camin* (Mozart tiene 33 años), frente a frente: uno miserable, el otro opulento; el pequeño burgués entrampado, con hijos y esposa enferma, desamparado y cerca de la ruina, en pugna con el creador de la más bella música de su tiempo. ¡Dramático momento! El artista sale victorioso de esta lucha tremenda y, a las tres cartas lamentosas dirigidas a Puchberg, contesta con tres sinfonías gloriosas, la más brillante afirmación de su genio.

Mozart sentía la alegría de crear. Un impulso lírico lo lanzaba fuera de las miserias terrestres y, en posesión completa de su arte, movíase y vivía en un arcano universo de sonidos. En ese mundo irreal, lleno de realidades para el compositor, se elaboraban las obras más perfectas y equilibradas del arte clásico.

La sinfonía *Júpiter* nos revela un Mozart diferente del compositor de tanta música amable, fácil, adornada con gorjeos a la italiana y locuciones teatrales. Es una sinfonía alemana, por la preponderancia que en ella tiene el contrapunto, por la calidad y el desarrollo de los temas, por la importancia de las combinaciones armónicas. El "andante" se desenvuelve ampliamente, con algunas transiciones que se antojan beethovianas y el *Minuetto* difiere en carácter del de la sinfonía en *sol menor*.

En el *final*, se resumen la ciencia, la inspiración, la gracia del maestro de Salzburgo. Pero domina el vigor. En ninguna de sus anteriores sinfonías se manifiesta de modo tan definitivo la energía, la pujanza victoriosa de su genio, como en este *final*. Las cuatro notas do, re, fa, mi, que inician el tema principal —tomadas de la *Misa en fa mayor*— adquieren gran importancia en el juego contrapuntístico al que se entrega el músico alegremente. El estilo fugado pierde su austeridad, convirtiéndose en jubilosa peroración que arrastra todos los timbres de la orquesta al esplendor del epílogo.

Y todo ello realizado con los medios más simples, sin que el esfuerzo de la elaboración se advierta en ninguna parte, dando al oyente la impresión de que escribir así la música "es cosa de coser y cantar". Pero la impresión del músico profesional es diferente. Conociendo las dificultades del oficio, los problemas de técnica que entraña una obra de tales proporciones, sólo le es permitido inclinarse ante el prodigio realizado por un maestro que no pretendió nunca hacer música nueva ni romper con la tradición, ni declararse iconoclasta.

Sin embargo, su música le pertenece, está marcada con el sello inconfundible de su genio, impregnada de los más recónditos dones de su alma que cantó a los cuatro vientos como un ave milagrosa...

Tomado de *Nuevos escritos musicales*, México, Stylo, 1948, pags. 123 a 129.



# LOS DON JUANES DE CHÁVEZ Y BEECHAM*




## SALVADOR NOVO

**JULIO 1944**

***Viernes 14***

Sir Thomas Beecham está muy enojado. Por un singular, involuntario determinismo, ocurre que yo me enteré por muchas fuentes de gran cantidad de cosas que los periódicos ni siquiera se huelen, y que harían la delicia de sus columnistas, tan generalmente necesitados de materia prima, que llenan sus chorizos con lo que pueden.

Sir Thomas Beecham está muy enojado porque vino a México como huésped de su Gobierno, con la intervención del Embajador de la Gran Bretaña, a dirigir el Festival de Mozart organizado por la Ópera de México; y ahora resultan muchas cosas a disgustarlo. La primera es que el Secretario de Educación no sabe que Sir Thomas Beecham sea su huésped. La segunda es que en su contrato el director inglés estableció muy claramente que mientras él dirigiera las tres óperas de Mozart del Festival, no se darían en Bellas Artes otras óperas; y no solamente va a proseguir al mismo tiempo que el breve Festival bajo su dirección la temporada italiana de la Ópera Nacional, sino que la víspera del día en que Sir Thomas dirigirá el *Don Juan* de Mozart, la Ópera Nacional va a comerle el mandado y a madrugarle al poner en escena precisamente el *Don Juan* de Mozart.

Es pues comprensible que Sir Thomas Beecham esté muy enojado. Hoy ha de celebrarse una comida con él, el Secretario de Educación y el Embajador de la Gran Bretaña, que es persona tan claridosa como Sir Thomas Beecham. Ojalá se alcance algún arreglo.

* Título de la redacción.



Il 29 Ottobre 1787.

Don Giovanni ossia il Dissoluto punito.

Programa del estreno en Praga de *Don Giovanni*

Ya muy noche, después del concierto de la Sinfónica, me llamó por teléfono Ana Güido de Icaza. Su voz sonaba enérgica y alterada. Acudía a mí sobre el supuesto de que yo pudiera sacar a Jorge Piñó de su error, porque lo viera con frecuencia. El error de que se trataba se refería al Festival de Mozart. En su columna, a mediodía, Piñó había publicado una colección de datos y apreciaciones apriorísticas desfavorables a la Ópera de México y a sus artistas. Decía que a Sir Thomas Beecham había que ir a verlo, pero no a oírlo; que Ana Güido era la esposa de Xavier Icaza, que había sido rojo, y que los cantantes contratados eran muy malos; como si ya los hubiera oído, como si el color de Xavier Icaza tuviera que ver con la Ópera, y como si Sir Thomas Beecham no fuera uno de los más grandes directores del mundo.

Expliqué a Anita que lo deploraba mucho, pero que Jorge me escatima desde hace meses el privilegio de su amistad o de su trato. Quise hacerla entender que en la natural premura con que confecciona sus numerosas colaboraciones, no siempre tiene ocasión de compulsar los datos que recibe y transmite, como lo prueban las veces en que se ve obligado a rectificarlas; pero que yo estaba seguro de que, como esas mismas rectificaciones lo demuestran, Jorge haría una si la Ópera de México le aportaba datos más ciertos. Para la generalidad de las personas, una generalidad que incluye a Ana Güido, es difícil entender la mecánica de un periodismo que revela sus síntomas cuando se ejerce en forma de colectas. Una colecta para un monumento, o para premiar la honradez de un chofer, son los contrapuntos superficiales de un mecanismo periodístico que también colecta, de fuentes proporcionalmente amplias, vagas y pequeñas, su información.




Cartelera del 29 de julio de 1944

De todas maneras, Anita quería verme, explicarme la situación de la Ópera de México. Me visitará mañana a las cinco.

*Sábado 15*

Los Gale, Thomas y Patricia, me habían anunciado que vendrían a tomar el té para que Lady Hunter, cuyo esposo, el Gobernador de Belice, se encuentra ahora en Londres, conociera a Coyoacán antes de marcharse. Un chubasco providencial dispuso la despejada frescura en que conversamos muy agradablemente durante una hora. Tom y Patricia me comunicaron que los comentarios que por la interpósita persona de una voz castellana transmito una vez al mes desde la BBC de Londres para la América Latina, han gustado mucho en la BBC, y han sido reportes muy favorables de toda la América Latina.

Ya se marchaban cuando apareció Ana Güido. Me refirió que ya Ricardo Ortega había visto a Piñó, y éste le había ofrecido rectificar su información de la víspera. Se mostraba segura de que todos esos datos se los había comunicado Pepe Barros Sierra, para quien tenía los más duros calificativos porque primero estuvo con ella para organizar la primera temporada de la Ópera de México, y una vez en posesión de muchos datos útiles, se fue a trabajar con Quesada y en contra de la Ópera de México.

Pero el señor Quesada era el blanco principal de su disgusto. Ella no se metía en criticar la Ópera Nacional ni en estorbarle sus planes; ¿por qué pues el señor Quesada se metía con la Ópera de México? ¿Por qué un extranjero se amparaba en el

patrocinio, primero de Portes Gil y ahora de Aarón Sáenz, no sólo para lucrar ampliamente desde una asociación que se anunciaba como no lucrativa; sino para estorbar de mil modos a los espectáculos y a los artistas mexicanos? ¿Por qué cuando se acerca la temporada de la Sinfónica de Carlos Chávez ese señor menudea conciertos sinfónicos con directores importados que no hacen otra cosa que gastar al público y aprovechar la penosa tarea de entrenamiento que por muchos años ha emprendido con sus músicos Carlos Chávez? ¿Y por qué ahora que la Ópera de México reduce sus actividades a un modesto Festival de Mozart con tres óperas, este señor encima su temporada, salta por sobre las órdenes de la Secretaría de Educación relativas a dejar un paréntesis o receso de tres semanas en la Ópera Nacional para que la de México disponga del Teatro; y extrema su burla y su desafío hasta plantar un *Don Juan* la víspera del *Don Juan* de Beecham?

Escucho atentamente el alegato de Anita. Admiro su temple, su decisión de enfrentarse a una competencia profesional contra la cual un temperamento tan enérgico como el de Carlos Chávez tiene que luchar por su lado. Y me siento incapaz de ayudarle más allá de la sugestión de que intensifique la publicidad de su temporada y se fíe más del fallo del público que asista al Festival de Mozart, que de las fallas periodísticas. Aunque también podría, si dispone de dinero para ello, pagarse en los periódicos y para sus artistas los elogios que para los de cualquier compañía teatral, o cinematográfica, o musical, es posible pagar en ellos, gracias al magnífico invento de la línea ágata como medida del criterio.

***Miércoles 26***

La representación de *Don Giovanni* de Beecham encuentra en apariencia apaciguado el cálido ambiente en que empezó la pugna entre la Ópera de México y la Ópera Nacional. Mientras presencio el espectáculo, germino el tema para un artículo que me propongo escribir mañana. Le atribuiré a mi buen vecino de butaca las reacciones de un villamelón de la Ópera que va descubriendo poco a poco que el descarado Mozart no tuvo inconveniente en plagiarle a don José Zorrilla su aplaudido Tenorio de todos los días de difuntos. Mi buen vecino será entonces una especie de réplica masculina de aquella culta dama que hace años recogí de la realidad para dársela en la creación de un personaje que ha sobrevivido a mi patrocinio.

La cronología más estricta me fuerza a retroceder el tiempo para situar en esta fecha

*32. He oído una ópera buffa del admirable genio Mozart. Es* La finta Giardiniera. *Si Mozart no es una planta de invernadero, llegará a ser uno de los más grandes compositores que jamás hayan existido.*

El poeta Friedrich-Daniel Schubart
Deutsche Chronik, 1775



acontecimientos que de ella derivaron y que ocurrieron después: el primero es que el procurador me enviara a decir con Montenegro que había hecho mal al atribuir a mi buen vecino ignorante de butaca operística el equívoco de denominar a la tiple gorda "Chacha Aguilar y Maya". Ciertamente, debo disculpas al señor procurador, y aquí se las doy.

Otras derivaciones de la Ópera no me atañen, pero me han divertido. En el *Redondel*, S. H. se metió con Lindsay, quien esconde sus excelentes críticas musicales en la página inglesa de *Novedades*, acusándole de ser enemigo de la Ópera Nacional y atribuyéndole teorías sobre la nacionalidad de los cantantes de ópera, que Lindsay no ha sustentado nunca. Y en vez de publicar la carta de Lindsay al siguiente domingo, el *Redondel* cedió su espacio musical al seudónimo de S. H. que es Pepe Barros Sierra; y éste parte en el *Redondel* plaza desde mi transcripción en este diario de la furia de Anita Güido, para emprender la relación pormenorizada de sus andanzas y odiseas de aquí para allá y de allá para acá entre el arisco parnaso musical en que se debaten Carlos Chávez, Ana Güido y el señor Quesada. La publicación de la carta de Lindsay (quien se muestra sumamente extrañado de la existencia de un crítico musical que es único en el mundo porque es sordo, olvidándose de que en ello se parece a Beethoven) la promete el *Redondel* para el domingo siguiente.

Hubo todavía otras derivaciones más, en esta crítica musical ensañada sobre Mozart y Beethoven y Beecham: Salvador Ordóñez entregó en *Excélsior* su crónica, que era favorable al *Don Giovanni* de Beecham; y no se la publicaron. En cambio, apareció una desfavorable de Gutierre Tibón, en que da por hecho que alguien haya sostenido que los italianos no pueden cantar más que óperas italianas; cuando es realmente obvia su aptitud para cantar al son que les toquen.

## AGOSTO 1944

***Martes 1o.***

Sir Thomas Beecham se había mostrado tan divertido con mi artículo *Mozartimañas*, que hoy ibamos a almorzar juntos, o bien reunirnos a conversar durante o después del ensayo de *La flauta mágica*. A las tres de la tarde Noel Lindsay me aguardaba en la puerta de Bellas Artes para presentarme con Sir Thomas.

Un ensayo general es siempre atareado. Se hallaban instaladas las decoraciones, vestidos y maquillados cantantes y coros. Abajo, la orquesta, con Sir Thomas en un confortable deshabillé. Pero, en toda apariencia, habíamos llegado en el mal momento en que lo que se ensayaba, si se ensayaba algo, era un intermedio. John Brownlee conversaba con otro cantante, y la Reina de la Noche arrastraba descuidadamente sus largos velos azules por entre los martillos de los tramoyistas.

Sir Thomas ascendió la escalera, cruzó el escenario y fue a encerrarse en un camerino próximo al que proclama, con todas sus letras, el nombre de Carlos Chávez. No nos dio siquiera tiempo de abordarlo, y en la creencia de que pronto reaparecería, fuimos a conversar con Fernando Wagner.




Los primeros intérpretes de *Don Giovanni*

*33. Al mismo tiempo que vuestra amable carta, he recibido los motetes. Los he examinado con placer, de principio a fin, y debo deciros con toda franqueza que me han gustado mucho, pues he encontrado en ellos todo lo que distingue a la música moderna, es decir: buena armonía, modulaciones muy maduras, un movimiento de los violines excelentemente apropiado, una fusión natural de las voces y una elaboración muy apreciable. Celebro particularmente constatar que, desde el día que tuve la satisfacción, en Bolonia, de escucharos sobre el clave, habéis hecho grandes progresos en la composición. Pero debéis continuar ejercitándoos sin descanso, porque la naturaleza de la música exige un ejercicio y un estudio profundos, mientras vivimos (...)*

Padre Martini
(Bolonia, 18 de diciembre de 1776)

Pero en eso surgió Lady Beecham. Esgrimía un pequeño papel y buscaba al *régisseur*. Wagner —por esta paradójica vez encargado de vigilar la escenificación de Mozart— escuchó lo que Lady Beecham tenía qué decir. Eran muchas pequeñas condiciones bajo las cuales, y sólo bajo ellas, sería posible al día siguiente que los periódicos vieran realizado lo que prometían cuando anunciaban *La flauta mágica* dirigida por Sir Thomas Beecham para el miércoles. Una sola, sin embargo, era decisiva: el director necesitaba disponer del teatro para ensayos desde las diez de la mañana, y por todo el día.

Y el problema estribaba en que desde las mismas horas, Carlos Chávez necesitaba también disponer del mismo teatro para ensayar el *Concierto* de Mozart del viernes siguiente.

Bueno, pero los músicos deben de ser solidarios, mutualistas, fraternales. Era de suponer que Carlos Chávez tuviera la gentileza de ceder su tiempo y su espacio; de ensayar su concierto en otro lugar. Sobre estas premisas, un representante de Sir Thomas Beecham buscaría enseguida al Director de la OSM para que en fin de cuentas pudiéramos todos escuchar *La flauta mágica.*

Yo abrigaba más dudas, y las encerré dentro de mi imaginario abrigo.

### *Miércoles 2*

Por la tarde me llamó por teléfono Carlos Chávez. Suponiéndome alguna inclinación por la estadística, habría creído oportuno enterarme de algunos incidentes curiosos. Quería ponerme en guardia, salvarme de la disposición a creer, si en fin no se llevaba a la escena *La flauta mágica*, que él hubiera tenido en ello alguna culpa.

Esta semana había tenido que tocar un concierto extraordinario, anoche mismo, para los Abogados Continentales. Ese concierto le había obligado a ensayarlo; y como no estaba previsto ni incluido en el programa de actividades de la OSM, había hecho ese ensayo fuera de Bellas Artes, en el inadecuado local del sindicato.




Los primeros intérpretes de *Don Giovanni*

*33. Al mismo tiempo que vuestra amable carta, he recibido los motetes. Los he examinado con placer, de principio a fin, y debo deciros con toda franqueza que me han gustado mucho, pues he encontrado en ellos todo lo que distingue a la música moderna, es decir: buena armonía, modulaciones muy maduras, un movimiento de los violines excelentemente apropiado, una fusión natural de las voces y una elaboración muy apreciable. Celebro particularmente constatar que, desde el día que tuve la satisfacción, en Bolonia, de escucharos sobre el clave, habéis hecho grandes progresos en la composición. Pero debéis continuar ejercitándoos sin descanso, porque la naturaleza de la música exige un ejercicio y un estudio profundos, mientras vivimos (...)*

Padre Martini
(Bolonia, 18 de diciembre de 1776)

Pero en eso surgió Lady Beecham. Esgrimía un pequeño papel y buscaba al *régisseur*. Wagner —por esta paradójica vez encargado de vigilar la escenificación de Mozart— escuchó lo que Lady Beecham tenía qué decir. Eran muchas pequeñas condiciones bajo las cuales, y sólo bajo ellas, sería posible al día siguiente que los periódicos vieran realizado lo que prometían cuando anunciaban *La flauta mágica* dirigida por Sir Thomas Beecham para el miércoles. Una sola, sin embargo, era decisiva: el director necesitaba disponer del teatro para ensayos desde las diez de la mañana, y por todo el día.

Y el problema estribaba en que desde las mismas horas, Carlos Chávez necesitaba también disponer del mismo teatro para ensayar el *Concierto* de Mozart del viernes siguiente.

Bueno, pero los músicos deben de ser solidarios, mutualistas, fraternales. Era de suponer que Carlos Chávez tuviera la gentileza de ceder su tiempo y su espacio; de ensayar su concierto en otro lugar. Sobre estas premisas, un representante de Sir Thomas Beecham buscaría enseguida al Director de la OSM para que en fin de cuentas pudiéramos todos escuchar *La flauta mágica*.

Yo abrigaba más dudas, y las encerré dentro de mi imaginario abrigo.

***Miércoles 2***

Por la tarde me llamó por teléfono Carlos Chávez. Suponiéndome alguna inclinación por la estadística, habría creído oportuno enterarme de algunos incidentes curiosos. Quería ponerme en guardia, salvarme de la disposición a creer, si en fin no se llevaba a la escena *La flauta mágica*, que él hubiera tenido en ello alguna culpa.

Esta semana había tenido que tocar un concierto extraordinario, anoche mismo, para los Abogados Continentales. Ese concierto le había obligado a ensayarlo; y como no estaba previsto ni incluido en el programa de actividades de la OSM, había hecho ese ensayo fuera de Bellas Artes, en el inadecuado local del sindicato.

Allá se había presentado el representante de Sir Thomas Beecham, ayer, a transmitirle los cordiales saludos de su colega británico, y su consulta acerca de cuándo podrían almorzar juntos. Al caviloso Carlos le olió a gato encerrado esa repentina efusión, porque Sir Thomas ya llevaba algún tiempo en México, y mantenía reprimido su ahora candente afecto por Carlos Chávez. El cual replicó que tendría mucho gusto en ver a Sir Thomas.

Pero el gato encerrado saltó. Sir Thomas Beecham le pedía el turno en el teatro para ensayar *La flauta*, cuya cancelación costaría unos diez mil pesos. Y aquí los dilemas de Carlos Chávez; porque: a) si Sir Thomas Beecham no ensayaba, no habría Mozart el miércoles; b) si Carlos Chávez no ensayaba, no habría Mozart el viernes. Sintiéndolo en el alma, Carlos Chávez se negó a ceder un turno que tenía separado desde noviembre del año pasado.

El Concierto con cornos es, me explicaba Carlos, de lo más difícil. Ensayarlo fuera de la concha acústica es como no ensayarlo. "Te cuento todo esto por si la Ópera de México, o algunos cronistas, empiezan a cargarme el muerto en caso de que haya muerto."

Y lo hubo. Yo había invitado a un amigo a la Ópera, y a los pocos minutos me telefoneó para avisarme que acababa de oír en el radio que la función se suspendía por la repentina enfermedad de un cantante.

Pero puesto que ya estaba tomada la heroica determinación de permanecer en las tentaciones y ludibrios de la metrópoli más allá de las honestas horas a que suelo retirarme, había que aprovechar ese ánimo, ese impulso de licencia y cosmopolitismo. Se me planteaba la duda entre permanecer fiel a la tranquilidad que depara la abstención del cinematógrafo, o ir a ver la película de Orson. Y otra más, entre ir a ver esa película, que después han de dar en otros cines, o una de las últimas representaciones de *El diablo volvió al infierno*, de Miguel N. Lira.

Que fue lo que al fin hice, y me divirtió muchísimo hacer, aunque me diera la decepción de ver que ya el papel que al principio hacía con mucho éxito Pita Amor, se lo han quitado, y lo desempeña otra muchacha.

***Jueves 3***

Sir Thomas Beecham llegó a encontrarnos al Papillón con el aire tranquilo de quien se ha salvado de un peligro, y navega en aguas seguras. La víspera en la noche había hablado con Quesada sobre la paradójica situación que brotó inesperadamente a complicar, al mismo tiempo que a ofrecerle una solución conciliadora, los asuntos musicales de la temporada.

Quesada está interesado en llevar a Sir Thomas a Sudamérica. Por otra parte, la Ópera Nacional no pudo sacar de la suspensión de la Ópera de México ningún partido publicitario, porque a su vez, la Ópera Nacional tampoco se encontró en aptitud de cumplir su anuncio ya publicado de ofrecer a su público el *Don Pasquale*.

Para presentar *Don Pasquale*, a la Ópera Nacional le hace falta un barítono, que la Ópera de México tiene en la persona de John Brownlee.



A su turno, el tercer programa del Festival de Mozart, que consiste en *Las bodas de Fígaro*, carece hasta la fecha de un bajo. La Ópera Nacional tiene en su elenco al aplaudido Baccaloni. Si ambas compañías entablaran un concierto de préstamos y arrendamientos de barítonos y bajos, las dos podrían cumplir sus programas, y de paso aparecer reconciliadas ante el público. Apenas una parte del cual notaría que el Brownlee cuyas facultades y cuya categoría ninguneaba la publicidad de la Ópera Nacional, ascendía por virtud de su incorporación a ella al lirismo repentino de los más elogiosos extremos.

Sir Thomas estuvo conforme, aunque puso sus condiciones. La primera, que cesara inmediatamente la campaña de publicidad que en contra suya y de la Ópera que él dirige venía patrocinando la otra; porque además, si no cesaba, a su regreso a los Estados Unidos le pondría al empresario las peras a veinticuatro con las agencias norteamericanas de artistas.

Sólo faltaba el detalle de comunicar a Ana Güido tanto la decisión de que el Brownlee por ella importado para su Festival de Mozart fuera a cantar en la Ópera rival, cuanto la necesidad de contar con un Baccaloni de la Ópera rival para llevar a cabo *Las bodas de Fígaro*. Sir Thomas habló con ella del doble asunto.

Y la vio montar en justificada cólera. Por nada de estas siete cosas aceptaría a Baccaloni, y en cuanto a prestar a Brownlee, no lo prestaba. *La donna e mobile*, pero lo son más los baritonos, y el barítono Brownlee exhibió menos escrúpulos que su importadora en pasarse a la Ópera enemiga. De nada sirvió que Anita le anunciara que lo acusaría de ruptura de contrato; él replicó que no tenía contrato, y no sirvió tampoco que le ofrecieran 300 dólares con tal que no cantara con la Ópera Nacional.

Sir Thomas le deleitan los canelones del Papillón, y saborearlos mientras fluyen de su prodigiosa memoria y en su sonoro inglés, rosarios de anécdotas ingeniosas. No pudo reprimirse en referirnos una historia que dice haber repetido mucho, porque le encanta: una predicadora del *Salvation Army* vio a un hombre que cautelosamente le preguntó: *—Is it true that you save girls? Yes indeed, we do* —replicó la predicadora—. *"Save me two for Saturday."*

*34. ¿Se imaginan que porque soy pequeño y joven no puede haber en mí nada grande y maduro? Pues bien, ¡van a darse cuenta muy pronto! Ahora debo dejaros porque voy a escribir a mi prima. Beso las manos de papá.*

Johannes Chrystosomus, Sigismundus,
Wolfgang Gottlieb Mozart.
Hoy es mi santo.
Este es mi nombre de confirmación.
El 27 de enero es mi cumpleaños
(Mannheim, 31 de octubre de 1777)

Estos líos musicales no se apaciguan ni se acaban. Como los de la universidad, parecen puntos álgidos, abscesos sintomáticos de una situación que ebulle por dentro ansiosa de salida y sobre la cual se impone artificiosamente el sedante imposible de la Unidad Nacional.

En el curso del día, supe que Otto Mayer Serra tenía escrito un artículo furibundo contra Sir Thomas Beecham, y que pensaba publicarlo o en *Tiempo* o en *Mañana*. Claro que el señor Mayer Serra puede, en un país a cuya libertad se acogió, disfrutar de la de escribir cuanto guste; lo malo del caso es que ahora aparece como gerente o publicista de la Sinfónica de México, y que al lanzarse contra Beecham, parecería obrar en nombre de una institución que no tiene por qué reñir con un director eminente que, porque es eminente, ella reveló a México hace dos temporadas. Y lo peor del caso es que Mayer Serra dijo que el tal artículo le había sido ordenado por Carlos Chávez, de modo que para abstenerse de publicarlo, necesitaría convencer al maestro.

El cual, cuando le comuniqué lo anterior, se mostró tan sorprendido como indignado. Él no tiene por qué meterse con Sir Thomas. Si no le cedió el teatro para ensayar fue, lamentándolo mucho, por las razones que el otro día me expuso; pero no se le escapa que las dificultades con que tropieza Sir Thomas son, como las que él mismo constantemente afronta, resultado de una imprevisora administración de un Palacio de Bellas Artes que es el único sitio para grandes espectáculos con que cuenta México, y en el cual se permite que coincidan y se acumulen dos óperas, la Sinfónica de México y una guerra de guerrillas de Horensteins y otras menudencias, todo al mismo tiempo. La Sinfónica no necesita ni le es útil una campaña contra Beecham. Lo que necesita es que el gobierno comprenda y estime el valor educativo de su labor, y no le encime obstáculos.

Porque la obra de la Sinfónica es educativa cuando no ofrece los programas que el público apetece, sino los que conviene que escuche. Así, al principio la gente pateaba a Stravinsky, y ahora lo pide. Y si cuando ya va formándose en el público un gusto depurado por 17 años de tenacidad y logro artístico, se le permiten recaídas degenerativas en malos programas y en directores del tipo del que Sir Thomas Beecham dice que en Inglaterra los encierran en la Torre de Londres, entonces el gobierno frustra y nulifica en gran medida el respaldo y la ayuda que en cumplimiento de sus deberes educativos imparte a la Sinfónica.

Por cuanto al artículo de Mayer Serra, le preocupó como síntoma de que estos señores extranjeros solícitos y trabajadores no son muy de fiar; y acaso pudo percibir en su voz que en el fondo, en el fondo, extrañaba al Güero Ortega.

Tomado de Salvador Novo, *La vida en México en el período presidencial de Manuel Ávila Camacho*, Empresas Editoriales, S. A. México, 1965.



# MI BUEN VECINO

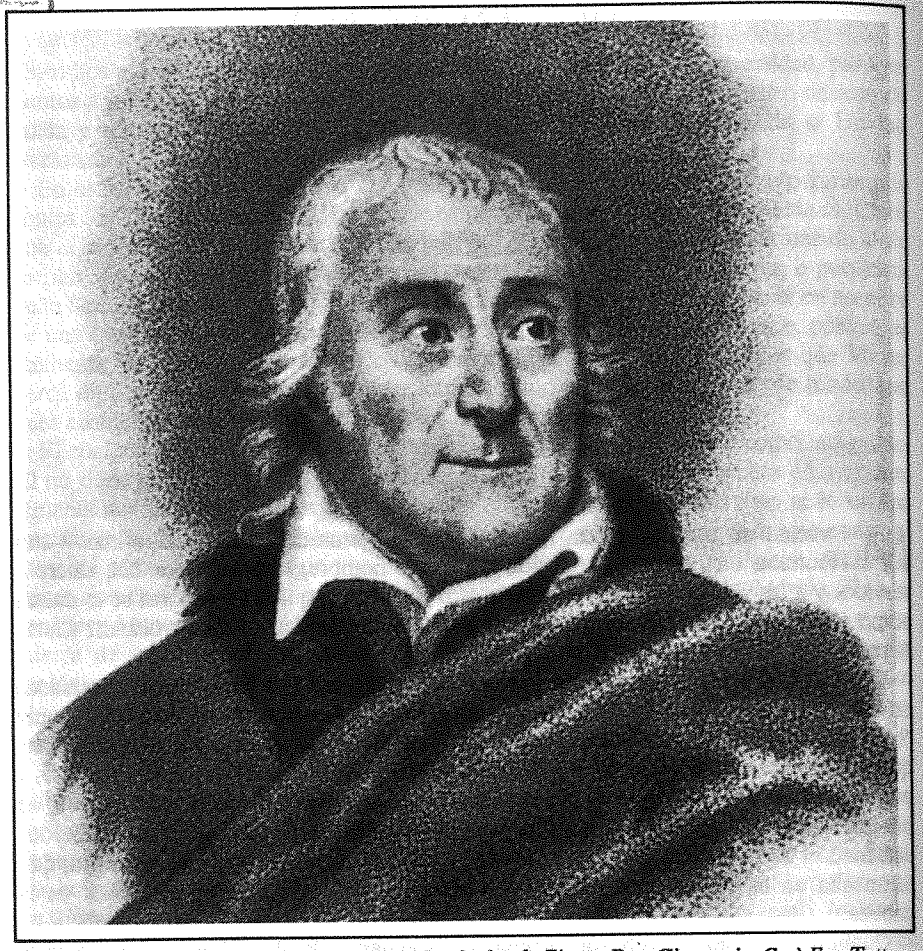


## SALVADOR NOVO

Mi vecino de butaca parecía ir de asombro en asombro. Aquel Leporello —¿no resultaba un personaje conocido bajo otro nombre; acompañante fiel, discreto servidor y a las veces crítico agudo de ese otro caballero a quien las señoras se le daban como ya quisieran los comerciantes que se les alquilasen los carros de ferrocarril? Ciutti, él creía.

Luego, poco a poco, ya no le iba cabiendo duda alguna. Los episodios, tergiversados en el olvido de su cabeza, renacían a fragmentos evocados en su memoria: aquel "barba", como llamaban los clásicos españoles a los ancianos de las compañías teatrales; que se mostraba razonablemente enfadado por la intrusión del caballero en su hogar, y por la excursión a deshoras y por las calles de su hija en "saut de lit" color fresa, se parecía como una gota de agua a una gota de leche al Comendador de sus recuerdos esfumados. Se le parecía hasta en la muerte ominosa, paradójicamente prematura, que alcanzaba en la punta de la bien esgrimida espada del caballero de la llorona en la cabeza.

Cuando otra, esta vez robusta, víctima de los engaños de *Don Giovanni,* brotó en la escena a expedir módicos gorjeos, mi vecino de butaca (que disfruta sin duda de un espíritu particularmente visual, poco auditivo) creyó encontrarse ante la Chacha —una Chacha Aguilar que en su ignorancia descuidada de los detalles diferenciales, él solía apellidar mentalmente la Chacha Aguilar y Maya. Le habría bastado consultar el programa para salir de su error, pero en apariencia, sus errores le recreaban. O bien pudo ocurrir que el espectáculo (que él estimó beethoveniano, fundado en que la Pastoral ilustrada por Walt Disney —ese alto propulsor de la cultura, propaga la idea de que la Pastoral es un bailable) le distrajera hasta el extremo de olvidarse de la Chacha Aguilar para fijar su atención, preferentemente en la ejidataria que en la segunda etapa de la obra mozartiana mariposea en torno a la llama del burlador sevillano, y olvida por un



Lorenzo da Ponte (1749-1838), libretista de *Las bodas de Fígaro, Don Giovanni* y *Così Fan Tutte*

importante lapso de tiempo sus compromisos contractuales con el agrarista de calzón corto, que tan excelentemente cantaba.

La escena en que Ciutti (él insistía en reconocerlo por ese nombre) danza en torno a la corpulencia decepcionada de la dama de rojo, y va desplegando ante ella, uno a uno, todos los planos del Distrito de una Guía de la ciudad, le pareció francamente excelente, y con él estuvo toda aquella parte de la docta concurrencia que la aplaudió. Mejor que la lista pormenorizada —especie de directorio telefónico pre-telefónico— de las víctimas



de su amo, le pareció a mi vecino que Ciutti mostraba a la señora la ubicación de sus hazañas. Era bastante más impresionante, en su recuerdo, ahora sí ya complemente despierto, esa escena estadística como ocurre en la Hostería del Laurel, frente a un competidor competente, como el Don Luis que aquí faltaba a disputar a *Don Giovanni* la especialidad técnica que en la obra se debate.

Ya bien reconocida, la versión de Mozart, como le llamaba habituado, entrenado o domesticado a ver en el cine sin reconocerlas sino hasta cerca del último rollo, obras que había leído y que aparecían "adaptadas" por miembros competentes de la rama de argumentistas del árbol del sindicalismo cinematográfico nacional, convino consigo mismo en que ciertamente, ofrecía algunas novedades o innovaciones con respecto a su modelo. Desde luego, la confabulación de las damas ultrajadas, la una en la integridad de su genealogía la otra en su esbeltez virginal, la tercera en su rural y diferida monogamía, que en la obra de Mozart representan colectiva y solidariamente a aquella gama zorrillesca que va de la que pesca en ruin barca a la altiva princesa; que se aloja en palacios a los que asciende el osado galán, o en cabañas a las que desciende. Zorilla las aparta y desmenuza, Mozart las digamos, sindicaliza y organiza en un Frente Único de Resistencia que al fin triunfa con la complicidad de la estatua, esta vez dotada de un aire de familia con el Caballito, del Comendador. Y esto, ciertamente, constituye una novedad.

Quizá habría sido bueno, educativo, pedagógico, que la Ópera de México procediera como la Sinfonía de México con sus programas. Mi vecino carecía del argumento que otros compraron; pero si el programa con carátula de Beecham que deslizó en su bolsillo a la entrada, hubiera contenido información más amplia, no se habría visto en el penoso caso de aguzar el oído durante las conversaciones del intermedio para enterarse de que los plagios sucesivos, o raptos, de que ha venido siendo objeto el raptor por excelencia, deparan a Mozart una prioridad de un siglo con respecto al zurcidor de Don Juan que mi vecino aplaude todos los días de difuntos. Podría haber recordado que más que a ese Don Juan, *Don Giovanni* se parecía a aquel "Convidado de piedra y Burlador de Sevilla" que María Teresa Montoya trató una vana vez de oponer al siempre próspero de don José Zorrilla, en el propio Teatro de Bellas Artes; y que como éste, a su vez —esto es, el de Tirso de Molina— goza de una prioridad de otro siglo con respecto al burlador chamuscado del prodigioso niño alemán, Mozart hizo tan bien, y aun mejor, que Zorrilla al servirse de un argumento que muchos otros repetirían con el tiempo. Muchos, hasta un Barrymore que ahora que recordaba mi vecino, es a quien más se parecía la caracterización de Brownlee.

Todavía pensó para sus adentros si Don Juan no se llamaría Tenorio a causa de tantos tenores. Y alcanzó a oír a un culto concurrente que recordaba que Beethoven no le perdonó nunca a Mozart que hubiera desperdiciado tantas bellezas musicales, al aplicarlas a un tema tan banal.

**29 de julio de 1944**

# MOZART EN LA ORQUESTA




## SIR THOMAS BEECHAM

**Traducción de Pablo Palomino**

Existe para algunos un término musical conocido como Haydn-Mozart, especialmente en lo que concierne a las composiciones orquestales de ambos. Esta no es una consecuencia insólita del hecho de que dos hombres que fueron contemporáneos tuvieran alguna semejanza superficial en cuanto a sus respectivos esfuerzos en el campo sinfónico. No obstante, la similitud es obviamente superficial si examinamos, hasta casualmente, el texto de media docena de las composiciones sinfónicas de cada uno de ellos, escritas durante su mejor y último periodos.

No debe pasarse por alto que Haydn tiene el crédito de haber inventado la forma sinfónica tal como la conocemos hoy día: sin embargo, es Mozart el que en su sinfonía París (re mayor K 297), escrita cuando tenía 22 años, crea la primera genuina sinfonía que aparecía en el escenario europeo. Generalizando: cualquiera que haya sido la medida y carácter de las primicias sinfónicas de la obra de Haydn, fue siempre Mozart el primero en crear, de manera y detalle satisfactorios, esas formas musicales que no sólo tienen un perfecto pulimento en sí, sino son modelo de todo lo creado en la línea sinfónica durante los cien años siguientes.

¿Pero cuáles son las diferencias especiales en la obra de estos dos grandes hombres, especialmente en el uso de la orquesta? En las sinfonías tempranas de Haydn, notamos una gran variedad de experimento, ausente en las de Mozart. Es posible comprender esta falta de previsión dentro de la forma sinfónica, ya que Mozart concedió muchas libertades a la especulación y capricho en sus Serenatas, Divertimenti, y en otras formas libres. Ahora bien, tenemos que esperar hasta que Haydn haya llegado a su pleno desarrollo, para encontrar algo en su obra que se aproxime a la precoz madurez de ciertas sinfonías de Mozart, como las No. 31 París y No. 34 (Do Mayor K338). Es entonces cuando podemos hacer alguna valoración de sus casi antitéticos tratamientos de la forma en la cual juntos triunfaron y llevaron a un desarrollo que, universalmente, ha sido considerado satisfactorio.



Dejemos asentado, desde ahora, que si hemos de tomar el elemento de belleza lírica como factor predominante, Mozart tiene la ventaja no sólo respecto de Haydn sino sobre muchos otros compositores. Algernon Charles Swinburne dividió a "grosso modo" los poetas en dos clases: los Dioses que tienen el don de la Canción, y los Titanes, que si grandes en otros aspectos, carecieron de esta divina gracia. Por pura e inmaculada, la melodía de Mozart vive en un plano que nunca fue escalado por su más viejo predecesor. Esta cualidad única estuvo presente en él desde el principio, tal como vemos en el Divertimiento en Re (K 135) de la época temprana, y en tres de los conciertos para violín (compuestos antes de cumplir 20 años). La ahora famosa Sinfonía Concertante (o doble concierto) para violin, viola y orquesta, escrito antes de sus 15 años,* es la más asombrosa manifestación de invención melódica aliada con entera maestría a esta, virtualmente, nueva forma: por la perfección en ambos elementos jamás tuvo rival. Esto era, desde luego, inalcanzable para Haydn. Mozart aún disfruta un sentido dramático no compartido por ninguno de sus contemporáneos, explotado a gran altura emocional en el primer movimiento de la Sinfonía Praga (Re mayor) y en los temerarios vuelos de algunos de sus finales como los de las Sinfonías treinta y cinco (Haffner), treinta y seis (Linz), cuarenta (Sol Menor) y cuarenta y uno (Júpiter).

Por otra parte, la melodía de Haydn, no obstante su carácter más comprimido, es frecuentemente situada en un nivel elevado, con un valor y genialidad propios. En este último grupo de sinfonías, él da un paso adelante de Mozart (a mi entender) en el manejo de su orquesta.

Si hay alguna crítica válida con referencia al uso de la orquesta en Mozart (en sus sinfonías, se sobreentiende) es aquella que se refiere al problema del contenido, tan rico e independiente en sus partes internas; también hay un constante experimentar y no experimentar en el uso de la sección de alientos. Aun estoy refiriéndome a generalidades, pues hay excepciones a estas reglas en el tratamiento que da a la orquesta; Haydn, por otra parte, ya sea intencional o instintivamente, percibió esta deficiencia en su joven rival, tanto que notamos en aquellas de sus ultimas sinfonías de que hemos hecho ya mención, un más sólido e interesante esquema de escritura orquestal que todo lo que se oyó con anterioridad. Esto es particularmente notorio en sus sinfonías números 97, 98,

* La Sinfonía Concertante es de 1779, Mozart tenía 23 años (N. de *Pauta*).

> *35. ¡Tengo un deseo inexplicable de escribir de nuevo una ópera!... Soy más feliz cuando tengo algo que componer. Es mi única alegría y mi Passion... ¡Que pueda tan sólo oír hablar de una ópera, que pueda estar en el teatro y escuchar cantar...! ¡Sólo con pensarlo estoy fuera de mí!*
>
> Mozart, a su padre
> (Munich, 10 de octubre de 1777)



Manuscrito de la Sinfonía "Jupiter", 1788

99, 103 y 104 en las cuales realiza con inimitable vigor e independencia su contenido interno.

Una palabra podría decirse acerca de la concepción del Minueto de parte de estos dos maestros. No puede hacerse mucho énfasis sobre la profunda diferencia en que ellos usan esta vieja forma de danza. Con Mozart toma una moderada majestuosidad y grandeza, una verdadera cortesía. Con Haydn, más a menudo es una danza rústica o Landler, y, por ello, de movimiento más rápido, así como demostrativa de una gran variedad de estados de ánimo. Espero ser perdonado por expresar la opinión de que en nuestro tiempo no se hace bastante distinción entre estas concepciones opuestas del Minueto cuando se usa en la sinfonía. Durante los últimos cincuenta años vino a ser costumbre tocar los Minuetos de Mozart, bastante más aprisa que en el siglo pasado, y, los de Haydn, llevarlos del estado de Landler al de waltz. Es de esperarse que estas dos tendencias experimenten una reconsideración periódica bajo la luz de la opinión pública y retornen a su estilo genuino.

Una palabra, también, acerca de lo que ha llegado a tener consecuencia hasta estos días: las dimensiones de la orquesta que se deben emplear en la ejecución de música del



siglo XVIII en nuestras salas de conciertos. Me atrevo a decir que la práctica que prevalece, en el sentido de emplear un reducido número de cuerdas, es relativamente moderna. Nosotros sabemos que Mozart, de cualquier forma, tuvo más oportunidades de usar un conjunto numeroso de instrumentistas, tanto para sus conciertos como para sus óperas, que lo que pudieron hacer Beethoven o Weber. No parece lógico que de pronto esos dos últimos compositores cuyas obras son ejecutadas en nuestros días con los recursos completos de la orquesta sinfónica, difirieran de Mozart, cuya orquestación es ligeramente diferente, y, en este proceso, éste sufriera una atenuación y desvitalización. Es tan justo, como posible, procurar el correcto balance entre las secciones de aliento de Mozart y Haydn en un gran conjunto de cuerdas, como en el caso de Beethoven y Schubert. Este es un importante problema para el director, pero de solución fácil. Hay varios lugares en las sinfonías de Beethoven en los que consideramos pertinente doblar el número de alientos, en función de mantener un perfecto balance entre las diferentes secciones, y si esto es permisible en el último caso, debe serlo igualmente en el anterior.

Es de menor importancia la cuestión de la hostilidad de esas personas de mentalidad seria, llamados puristas. Ellos anhelan el sonido de las viejas válvulas del corno en lugar del más versátil instrumento de nuestro tiempo. Yo he experimentado con ese viejo instrumento, ahora y antes y he hecho con otros lo que es prácticamente desusado. Hay una pequeña duda en que para cierto tipo de obras donde el corno tiene un recorrido limitado y es ordinariamente diatónico, el instrumento antiguo no es sólo efectivo, sino también agradable. El mayor obstáculo para su uso es la repugnancia de casi todos los intérpretes para ejecutarlo. Aquí la discreción del director experimentado debe entrar en juego a fin de percatarse si el ejecutante hábil puede reproducir con aproximación y una pequeña dosis de persuasión el sonido del instrumento antiguo.

No obstante, este resumen concierne mayormente a las obras sinfónicas de Mozart y Haydn y a una comparación entre ellas; debo, sin embargo, agregar que no es en sus sinfonías donde Mozart despliega sus grandes recursos de instrumentación. Para eso debemos recurrir a algunos de los grandes conciertos para piano, tales como el 24 en do menor, donde él compone con un aliento, ingenuidad y variedad de efectos orquestales que no han sido sobrepasados en obras similares ni por el propio Beethoven: en todo caso, la comparación Haydn-Mozart no existe en esta área.

Desde luego hay en sus numerosas óperas, especialmente en la notable *Cosi fan tutte*, revelaciones del descubrimiento de nuevos sonidos. Pero una consideración sobre esto escapa a las limitaciones del presente pequeño esfuerzo y llenaría fácilmente, sin cansar al lector, un gran volumen.

Tomado de "México en la Cultura", *Novedades*, 1o. de abril de 1956.

# LA MÚSICA INSTRUMENTAL




ADOLFO SALAZAR

Entre 1786 y 1790, o sea entre *Las bodas de Fígaro* y *Cosi fan tutte*, Mozart ha escrito cien obras, enorme flujo lírico en el cual abundan las obras maestras más admirables: cuartetos como el de mi bemol mayor (K. 493), tríos como el de la misma tonalidad para clarinete, viola y piano (K. 498), conciertos como el de do mayor, para piano (K. 503), sonatas y lieder. Mas entre todas esas obras, las tres sinfonías de 1788 se destacaron con un fulgor inmortal. Son, además, sus tres postreras sinfonías, en mi bemol, en sol menor y en do mayor, esta última la llamada Júpiter. Se piensa si hubiera sido posible al mismo Mozart superarlas en perfección, en facilidad de forma, en elasticidad de juego, en claridad y riqueza de su orquestación: incluso cuando se dice que hay en ellas un neto sentimiento romántico es preciso reconocer que una mayor acentuación del carácter expresivo obligaría a alteraciones en el equilibrio formal que, en efecto, estaban preparándose en el ambiente, más todavía bajo la presión de Haydn y de Mozart, pero que el genio de ninguno de los dos podía realizar sin un dislaceramiento supremo, sin un romperse en dos partes, una de las cuales habría sido lo mejor de ellos mismos; la otra, un otro ser; ese ser que, nacido en la última parte del siglo XVIII, habría de romper en flor en el siguiente. Beethoven, en efecto, es quien, tras de recoger la doble herencia, hace del arte de la Sinfonía un arte nuevo, una alta cosa: no ya la Sinfonía clásica vienesa, sino la Sinfonía Beethoveniana.

Las Sinfonías de Londres, de Haydn y estas tres Sinfonías de 1788, de Mozart, son pues, la cima del arte sinfónico prebeethoveniano: el fin del mundo, las puertas de oro de una gran ciudad amurallada, tras las cuales todo lo que queda dentro es el pasado. La nueva vida musical va a correr por campos y bosques en busca de otros horizontes. La gran ciudad sinfónica, el arte del sinfonismo vienés que llamamos clásico por su perfecta ponderación, su preciso equilibrio, clausura un período del espíritu humano que parte del Barroco y termina en el Rococó musical. La Revolución va a ventilar ese



ambiente exquisito, pero confinado. Cuando, a la manera de un canto del cisne, Mozart se escribe para sí mismo ese *Réquiem* famoso (mas que por su música admirable, poco conocida, por la misteriosa leyenda que le rodea), Mozart entona el canto funeral a toda una época de la música; al descubrir Beethoven un nuevo Continente de la Música, todo lo anterior, desde Guillaume de Machaut a Palestrina, desde Monteverdi a Gluck, desde Giovanni Gabrieli a Haydn y Mozart, va a convertirse en el viejo mundo, en la era caducada de la historia, así como tras de Cristo, el mundo anterior es... "La Antigüedad".

El período comprendido entre *El rapto en el Serrallo* y *Las bodas de Fígaro*, qué es la ópera que sigue, cuatro años después, es un período lleno de admirables obras maestras. Se dudaría acerca de lo que merece atenderse primero, si la extremada perfección de su técnica o la delicia de su contenido, en prodigiosa variedad. Sinfonías, concerti, música de cámara en cuya abundancia parece como si Mozart hubiera escrito cada grupo de obras inspirado por un sentimiento peculiar, una melancolía romántica imprime a las Sinfonías indefinible color patético, mientras que en los conciertos predomina la brillantez y un ánimo de lucimiento personal; si el protagonista sentimental de la primera es, claro está, el músico poeta, la figura principal de los "concerti" es él mismo en su aspecto de virtuoso del teclado. Y en el terreno del cuarteto es ese período el que contiene los dedicados por Mozart a Haydn después de haber recibido el magnífico impulso del maestro, que Mozart le devuelve a su vez en tales términos que Haydn, bajo esta



Manuscrito del tercer movimiento del Cuarteto para cuerdas en *Sol* mayor, K. 387 (1782)



Mozart, 1788

influencia de retorno, va a descubrir una nueva manera en su composición cuartetística; amplitud, profundidad, riqueza, opulencia instrumental a la que dicho género de música no se había acercado todavía.

No es sólo el contacto con el arte más serio de Haydn lo que inspira a Mozart esta serie de cuartetos, sino otra contingencia que consiste en su acercamiento a los grandes maestros de la Alemania del Norte y a su estilo contrapuntístico, cosa que debe, episódicamente, a su conocimiento con un rico aficionado holandés, diplomático en Viena, gran entusiasta de aquellos maestros: el barón Gottfried van Swieten, cuyo nombre se menciona indispensablemente en la Historia de la Música por sus relaciones personales con los grandes músicos de la época vienesa. Muy aficionado a la música de cámara, Van Swieten hacía que tocasen cuartetos en su casa varios músicos notables, Mozart entre ellos. Los Bach, Juan Sebastián y Felipe Emmanuel, figuran reiteradamente en estas audiciones y Mozart adapta para ellas cinco fugas de Juan Sebastián arregladas para cuarteto, mientras que cuatro Adagios para esta combinación, escritos en estilo contrapuntístico, le enseñan a apreciar el pensamiento profundo, la mística contemplación sonora del gran Cantor. La música para teclado de Felipe Emmanuel influye sobre Mozart en otro aspecto, relativo a las pequeñas formas. Mas son sus sinfonías de estos cuatro años las que parecen revelar, en acentos más conmovidos, el estado de espíritu de Mozart. Se diría que el gran músico siente como si su carrera no avanzase (por lo menos con la rapidez a que estaba acostumbrado) y quizá Constanza le espolea en este sentido. Si escribe para sí y para las Musas sus cuartetos dedicados a Haydn, los en la

*36. Es un hombre de verdad "noble"* [Graf, un compositor augsburgés]. *Llevaba una bata de casa que yo hubiera podido llevar en la calle sin avergonzarme. Todas sus palabras son afectadas y grandilocuentes; en general, abre la boca antes de saber de qué se está hablando... y casi siempre la vuelve a cerrar sin haber dicho nada.*

Mozart, a su padre
(Augsburgo, 14 de octubre de 1777)



menor (K, 478) y en mi bemol (K, 493)* y el quinteto en este tono (K, 452),** así como la Fantasía y Sonata en do menor (K, 466 y 491) parecen estar escritos para reavivar la llama del entusiasmo público. Otro hecho además parece indicar un deseo de encontrar apoyos sociales entre el elemento burgués: es su ingreso en la Francmasonería, a la que, verdad es, pertenecían Gluck, Haydn, Schikaneder, Leopoldo Mozart y otros muchos artistas de Viena y de París, donde la masonería no era, realmente, una sociedad secreta ni sus actividades tenían ningún misterio. La mesa y la musa, como se ha dicho, eran sus divinidades más reverenciadas y entre los vapores del vino y del café se discutía un tema candente: el que iniciado en los tiempos del *Sturm und Drang* llevaría el Romanticismo político alemán, esto es, el sentimiento nacionalista. El estudio de los viejos maestros alemanes no es un hecho aislado para Mozart, sino una manera de adentrarse más hondamente en la tradición alemana; por otra parte, su gran anhelo es el de colaborar en la formación de un teatro alemán, y asi se lo escribe a aquel Klein que redactó para Holzbauer el libreto de su ópera Gunther von Schwarzburg, estrenado en Mannheim y que ahora había enviado a Mozart otro libreto de ópera histórica sobre Rudolph von Habsburg... "ese National- Theater, escribe Mozart, que ha comenzado tan bien, llegaría a prosperar si nosotros, los alemanes, nos decidiésemos seriamente a pensar, a obrar en alemán, a hablar en alemán y aun a cantar en alemán...". Pero, como había ocurrido en Berlín, cuando en tiempos de Federico II se esforzaba éste en germanizar la música prusiana, todo lo que Mozart entiende por alemán es una traducción a ese idioma de Beaumarchais y su Mariage de Figaro.

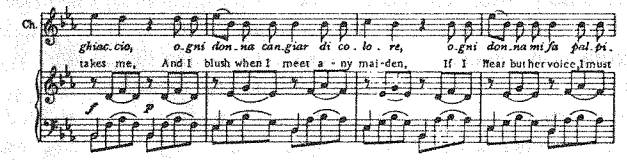
Mozart estaba a punto de terminar la música de *La flauta mágica*, en el mes de julio de 1791, cuando un extranjero de aspecto fatídico se presenta para encargarle la composición de un *Requiem*: el personaje parecía predestinado a figurar en los cuentos de Hoffmann. Mozart, envuelto para el ambiente de su ópera, ve en él el mensajero siniestro que viene a anunciarle su propia muerte, se canta a sí mismo el motivo saltarín del hombre pájaro, del Tamino de Die Zauberflöte, mezclándolo con la grave melodía de la "Lacrymosa," del *Requiem*. Sonando las doce de la noche, el cinco de diciembre, agonizaba. Se sabe el macabro final: dos enterradores llevan el féretro por las calles de Viena hacia un cementerio de arrabal. Una tempestad de nieve y viento ahuyenta a los pocos amigos que seguían al cadáver. Los enterradores, ateridos, abandonan el féretro en el depósito. Al día siguiente fue arrojado a la fosa común.

* Hay aquí varias inexactitudes: de los 23 cuartetos escritos por Mozart, dos están en re menor, K. 173 y K. 421, 3 en mi bemol mayor, K. 160, K. 171 y K. 428, y ninguno en la menor (N. de *Pauta*).

** Se refiere al Quinteto para piano, oboe, clarinete, corno y fagot (N. de *Pauta*).

Tomado de "México en la Cultura", *Novedades*, 1o. de abril de 1956, México.

# MOZART Y LA TONALIDAD DE LA MAYOR




JOSÉ RAFAEL BRAVO MEZA

El empleo de determinada tonalidad en la música de Mozart produce diferentes aureas, diferentes formas de convocar la dulzura que ha intentado ser descifrada a lo largo de dos siglos.

Una de las tonalidades que produjeron dulces sonrisas mozartianas con características más claramente definidas es la tonalidad de *la* mayor.

Cuando escribe en *la* mayor, Mozart tiene siempre presente una suavidad quasi celeste que en mucho se ha asociado a la maravillosa transparencia que se ubica con su trabajo de composición. Sin embargo, no son muchas las veces a lo largo de su trayectoria que emplea el *la* mayor.

El Concierto para piano y orquesta No. 23, por ejemplo, posee uno de los primeros movimientos más hermosos que se conozcan. La fluidez y catarata de agua clara musical que brota tanto de la orquesta como del piano tienen una clara diafanidad que caracteriza el *la* mayor en Mozart.

Después de esta obra tan graciosamente ubicable como rococó, seguirá el Concierto para piano y orquesta No. 24 con toda su fuerza telúrica. Con esa poderosa arquitectura musical que lo une directamente con Beethoven y con la música del porvenir.

Pero el Concierto No. 23 permanece en las esferas de otros destinos más dulces y menos amargos que el romanticismo. No obstante en el movimiento se escucha una queja dulcemente triste del artista. Es una intacta sombra plena de matices dolorosos que conserva, sin embargo, la sonrisa de la razón.

El segundo movimiento de este oncierto, donde el piano y la orquesta igualan discursos plenos y fluyentes en ternura, es una de las páginas mozartianas más bellas sin duda, aunque lo mismo podría afirmarse del concierto entero.

El movimiento final del Concierto para piano y orquesta No. 23 es un rondó que en su desbordante alegría pareciera desvanecer la tristeza que pudo escucharse momentos antes.



Hermoso Concierto para piano y orquesta el vigésimo tercero, como hermoso es el Concierto para clarinete y orquesta escrito con una aura similar y una parecida manera. La tonalidad es la misma, *la* mayor y el primer movimiento del Concierto para clarinete es tan suave y dulce como el primer movimiento del Concierto para piano No. 23. Hay en ambos una parecida manera de abordar la forma concierto. El clarinete, menos lleno de torbellino sonoro que el piano, sin embargo, conserva el mismo tono conformado con dulces figuras.

Mozart empezó a familiarse con el clarinete seguramente en su visita a Mannheim, antes de partir hacia París en 1778. Se sabe, por ejemplo que Stamitz escribió algunos conciertos para clarinete que probablemente fueron conocidos por Mozart. No obstante haber sido inventado por J. C Denner en Nuremberg hacia 1690, encontramos la primera referencia al clarinete hacia 1730 en una misa.

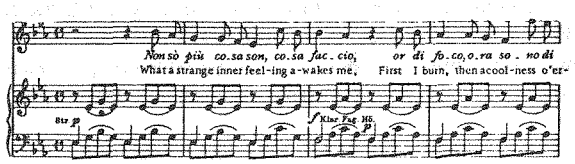
Hacia el treinta de septiembre de 1791 Mozart concluye su última obra para un instrumento y orquesta, es decir, su última sonrisa en la forma de concierto y es la tonalidad de *la* mayor, en la que deja permanencia de su último suspiro concertante.

El Concierto para clarinete posee un movimiento que se ciñe a las características que Mozart ha elegido toda su vida para el *la* mayor: dulzura, transparencia, una melodía suave y cantable, como ya ocurrió antes con la Sonata para piano solo K 331 o en el bello Quinteto para clarinete y cuerdas K 581 donde también los instrumentos parecen evocar la dulzura que solamente la voz humana pareciera evocar.

El segundo movimiento del Concierto para clarinete de Mozart no solamente posee una de sus melodías más bellas y dulcemente amorosas. Es una página que en su perfección transmite también una reflexiva tristeza, sin ser este movimiento tan apasionado como otros escritos por el compositor de Salzburgo. Es, sin embargo, la constancia musical de un hombre que pareciera situarse en otros ámbitos más dulces, en una paz inescrutable.

> *37. El vicemaestro de capilla, Vogler, que ha compuesto la última misa, es un verdadero papanatas en música. Un hombre que se cree muy capaz, y que no lo es en absoluto.*
>
> Mozart, a su padre
> (Mannheim, 4 de noviembre de 1777)

# MOZART Y LA ÓPERA BUFA




JULIO ANTONIO COSS

La ópera bufa fue el resultado de la reacción contra la "opera in musica", que si bien tenía representantes ilustres, tales como Monteverdi, Alessandro Scarlatti y Gluck, (en su segunda etapa), la obra en si carecía de actualidad para aquella época. Efectivamente la ópera bufa enfrentó a los apolillados héroes de la mitología griega, que por otra parte nada más servían para las florituras vocales de los cantantes, con seres de carne y hueso. Seres que se podrían encontrar entre el público asistente al nuevo espectáculo.

Se puede seguir desde el Renacimiento la trayectoria de estas figuras mitológicas que en la "opera in musica" trataban de revivir el teatro clásico del antiguo Peloponeso. Esa copia de modelos, con apariencia de vida, tenía necesariamente que dejar de satisfacer al artista y al espectador orillándolos a buscar nuevas formas en que vivieran reflejadas sus actividades diarias. Por lo demás, este supuesto revivir del antiguo teatro clásico carecía de lo fundamental: la completa hegemonía del coro.

Gluck, en su segunda época, impuso su fuerte personalidad al Rococó vienés, que constituía la decadencia lógica del Barroco, tomando de él lo mejor e inyectándole su poderosa concepción dramática. Sin embargo, a pesar de que Alcestes, Ifigenia, Eurídice u Orfeo, vibrasen con nuevos acentos, brotados del corazón mismo, siguieron siendo las mismas figuras marmóreas y frías que no podían, de ningún modo, identificarse con el auditorio. Sus rasgos son palpitantes, grandiosos, pero son, al fin y al cabo, estatuas de Praxiteles. Estatuas que nos arrancan exclamaciones de admiración pero que nunca sentiremos el hervor de su sangre en nuestras venas. No quiero decir, por esto, que una obra de arte pierda lozanía y pujanza con el transcurrir del tiempo y el devenir de las edades. Por el contrario, precisamente la inmortalidad de los hombres estriba en sus obras, pero, claro está su producción, por admirable que resulte, no podrá satisfacer siempre determinadas realidades sociales. Por ello, a las importantes figuras de Gluck y



de los representantes de la mitología helénica, opone Mozart a Fígaro, Sempronio, Bartolo, Susana, Zerlina y Leporello, infundiendo a su obra una realidad palpitante.

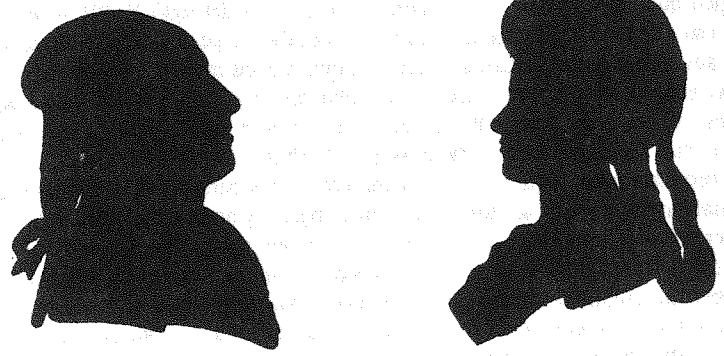
Es lógico que el público —y me refiero al progresista del siglo XVIII— se identificase más con estos simpáticos personajes, que le recordaban aspectos de la vida de sus miembros con sus consecuentes fracasos e ilusiones, que con los rayos y truenos arrojados por el furibundo enamoradizo Zeus. Pero no bastaba con ello, era preciso, además, que los personajes no actuasen como títeres sino que tuviesen vida propia. Es ésta otra gran diferencia entre Gluck y Mozart. Mientras que el primero emplea los diferentes instrumentos de la orquesta para traducir el estado anímico de sus personajes, el genio de Salzburgo los hace hablar por sí mismos, otorgándoles una libertad y naturalidad que no tenían antes.

Al referirse a la importancia de Mozart en la ópera, muchos críticos ligeros le han reprochado el haber compuesto páginas musicales tan admirables para los más extravagantes libretos. Algunos inclusive y entre ellos Wagner —que criticando las diversas producciones de los compositores se olvidó de formular su autocrítica—, llegan al extremo de afirmar que Mozart no se preocupaba en lo mínimo del drama para el cual escribía y con su irresponsabilidad inaudita tejía innumerables melodías que no tenían que ver con la acción misma de la ópera. Esto sólo se puede aplicar a sus primeras obras, antes de la composición de su ópera seria *Idomeneo, rey de Creta*. Cierto es que Mozart como todos los músicos de su época, tenía que ajustarse al gusto y a las posibilidades de los cantantes y empresarios, pero eso no implica su completa concesión a estos absurdos. El que lea sus cartas podrá darse cuenta de los tormentos que significaron para él casi todas sus óperas. Desgraciadamente el espacio no me permite transcribir la carta de Wolfgang Amadeus a Leopoldo, fechada el 26 de septiembre de 1781, en donde relata a su padre la composición de *El rapto en el Serrallo*, por lo que me conformaré en extractar una pequeña parte de ella:

> ...El coro de los jenízaros es como se puede desearlo, es decir: breve, amable y tal como puede gustar al público vienés. Sacrifiqué un poco el aria de Constancia, para la flexible voz de la señorita Cavalieri: 'Mi destino temido fue la separación y ahora mis ojos están llenos de lágrimas'. Traté de expresar sus sensaciones en la medida que una aria de bravura italiana lo permite. Cambié la palabra huí por rápido: así suena ahora: 'Pero que rápidamente se desvaneció mi alegría'. No sé realmente lo que piensan nuestros poetas alemanes de ello. Aunque no comprenden nada de teatro y de los acontecimientos de una ópera, sin embargo no deberían hacer hablar a sus personajes como si se dirigieran a una piara de cerdos: Huí marrana...

Estas palabras no nos indican de ninguna manera que Wolfgang haya abdicado, sino por el contrario, que consciente de los absurdos de sus libretistas, se rebelase amargamente contra sus procedimientos. Procedimientos que, como dije anteriormente, representan un sistema establecido. Bástenos oír la sátira de Benedetto Marcello al respecto:

> ...El poeta escribirá toda la ópera sin formular un argumento, componiéndola línea por línea, para que el público, no entendiendo la trama, no pierda interés. Sobre todo



Siluetas de los personajes de las *Bodas*: Almaviva, la Condesa, Cherubino, Susana



*38. Hay aquí un teatro nacional que está siempre abierto, como en Munich. Se dan algunas óperas alemanas, pero los cantantes son lamentables. Sobre la ópera, seré muy breve. La música de Holzbauer es excelente. La poesía no es digna de una música semejante. Lo que me maravilla es que un hombre de la edad de Holzbauer* [tenía más de sesenta y cinco años] *posea todavía tanta inspiración, porque es verdaderamente increíble el fuego que hay en esta música.*

Mozart, a su padre
(Mannheim, 16 de noviembre de 1777)



el buen poeta moderno debe cuidar que todos sus personajes aparezcan frecuentemente sin causa, pues en este caso tienen que salir uno por uno cantando las canzonettas acostumbradas... Visitará frecuentemente a la prima donna, porque en general el éxito o fracaso de la obra depende de ella, y adoptará la ópera a su genio, alargando o acortando su papel...

Debe tomarse en cuenta que esto fue escrito anteriormente a Mozart y que él recibe todas estas extravagancias codificadas y hechas ya un sistema inmutable. Sin embargo, Mozart empieza a buscar nuevos horizontes que concordasen con su talento, cada vez lleno de más posibilidades, y con el tiempo llega a asociarse con da Ponte, con quien logra sus obras más perfectas.

En 1768 Mozart compone *La simple fingida* y el liederspiel *Bastien und Bastienne*, que si bien, principalmente la última, en idioma alemán, constituyen sus primeras aportaciones al género operístico, acusan ya un carácter propio. Infinidad de musicólogos han establecido sendas divisiones en torno al carácter de las óperas de Mozart. Unos las dividen en tres clases: ópera bufa, ópera seria y ópera alemana. Esta división es característica en Eric Blom, Alfred Einstein y en la mayor parte de los tratadistas germanos. Sin embargo es innecesaria puesto que el carácter bufo o serio de las obras es el mismo en las óperas escritas en alemán, italiano, francés, español o chino. Por esto me limitaré a formular la otra división que anteriormente aludí: ópera seria y ópera bufa. En 1774 el príncipe elector Carlos Teodoro encarga a Mozart una ópera bufa para Munich. El estreno tuvo lugar el 13 de enero de 1775 con el título de *La jardinera fingida*. La obra, al igual que su ópera seria *Lucio Silla*, estrenada dos años antes, no resultó un éxito. Hacia 1779 la compañía viajera de Bohm de paso en Salzburgo, la incluyó en su repertorio, representándola en Alemania occidental y meridional, sustituyendo los recitativos por diálogos hablados. En 1789 se representó todavía en Francfort del Meno como ópera cómica. El texto es anónimo, aunque atribuido a Calzabigi, genial colaborador de Gluck. Esta obra, no obstante la belleza de la música, como en el aria cómica del alcalde "Dentro il mío Perro", o "Un Damina", o en el aria de Sandrina "Geme la Tortorella", pertenece, dentro del estilo dramaturgo, a un género anticuado: puesto que toda la ópera consiste en aria "de salida al escenario". Estos travesti de *La jardinera fingida*, así como los del *Rey Pastor* (Salzburgo, 23 de abril de 1775), gustaban mucho en aquella época. *El rapto en el Serrallo* fue estrenada en Viena, el 16 de julio de 1782, y constituye su primera ópera bufa de gran importancia. Es probable que el argumento de Stephanie haya subyugado a Mozart por su tema oriental (véase su antigua ópera seria *Zaide*). Hay que añadir, además, que el gusto por lo oriental estaba muy en boga en aquel tiempo. *El director dramático* constituye una obra sin trascendencia y resultaba ser como el propio Mozart anotaba en su diario: "...una comedia musical compuesta por una obertura, dos arias un terceto y vaudeville...". No obstante el argumento es de lo más complicado.

Después de la composición de *Idomeneo* y *El rapto en el Serrallo*, Mozart se pone en contacto con el libretista Varesco y escribe *La oca del Cairo* (1783), cuyo argumento tiene una ligera similitud con *Cosi fan tutte*, aunque el libreto de Varesco no se podía comparar, ni mucho menos, con el de da Ponte. Siguen después *Sposo deluso* (1783),

cuya insensatez en la trama justifica la desesperación de Mozart. Cronológicamente sigue la obra anteriormente citada: *El director dramático* (1786). Sin embargo, estas óperas iban a ser eclipsadas completamente con *Las bodas de Fígaro* (1786), con libreto de da Ponte, el cual se basó en la célebre obra de Beaumarchais *El barbero de Sevilla*. Es aquí cuando admiramos el genio incomparable de Mozart que logra un obra perfecta en su concepción musical dramática. Probablemente los matices sociales de la obra de Beaumarchais hubieran entusiasmado a Wolfgang, como más tarde lo iba a inflamar *La flauta mágica*. Esta obra empezó a componerla cuando estaba culminando los bosquejos de *El director dramático*. A pesar de lo magnífico de los ensambles y de los finales, la obra no gustó y en las publicaciones de esa época se consigna el estreno con indiferencia y hasta con aburrimiento. A *Las bodas de Fígaro* siguió la representación en Praga, del *Don Juan*, libreto en el que da Ponte recurrió al argumento de *El convidado de piedra* de Juan Bertati y que era uno de los temas más trillados de la literatura de aquellas épocas y mucho antes también. Esta antigua obra data de la recopilación folklórica de Tirso de Molina: *El burlador de Sevilla* y *El convidado de piedra*, editado alrededor de 1630 en "Doce Comedias Nuevas de Lope de Vega Carpio, y Otros Autores". El estreno de la ópera de Mozart se llevó al cabo el 29 de octubre de 1787.

*39. Yo, Johannes —Chrysostomus - Amadeus— Wolfgang - Sigismondus Mozart, me acuso de haber vuelto a casa, anteayer y ayer (y otras muchas veces), a media noche, y de haber —en compañía de Cannabich, de su mujer y de su hija, de los señores Schatzmeister, Ramm y Lang—, algunas veces, sin formalidad pero deliberadamente, haber hecho versos sobre toda clase de porquerías y sobre todo de cagadas y lamidas de culo, de pensamiento y de palabra —pero no de hecho—. Pero no me hubiera conducido de esta manera, tan dejada de la mano de Dios, si la instigadora del complot, la que tiene por nombre Lisel* [Elisabeth Cannabich], *no me hubiese animado y excitado. Y debo reconocer que he sentido con ello un gran placer. Reconozco desde lo más profundo de mi corazón todas estas faltas y pecados, y con la esperanza de tener que reconocerlos muchas veces, tomo la firme resolución de seguir con la misma vida culpable que he emprendido. Por todo ello, pido la santa absolución, si puede darse fácilmente. Si no, me es igual, porque continuaré lo mismo, ya que el juego seguirá a pesar de todo.* Lusus enim suum habet ambitum *(la guasa sigue su propio movimiento), como canta el bienaventurado Meissler* [de la capilla de Salzburgo] *cap. 9, p. 24, y también San Ascenditor, patrono de la sopa de café quemado, de la limonada enmohecida, de la leche de almendras sin almendras, y especialmente del helado de fresas lleno de témpanos de hielo; pues conociéndose él mismo muy bien, era un gran amante de las cosas heladas.*

"Confesión de Mozart" a su padre
(Mannheim, 14 de noviembre de 1777)



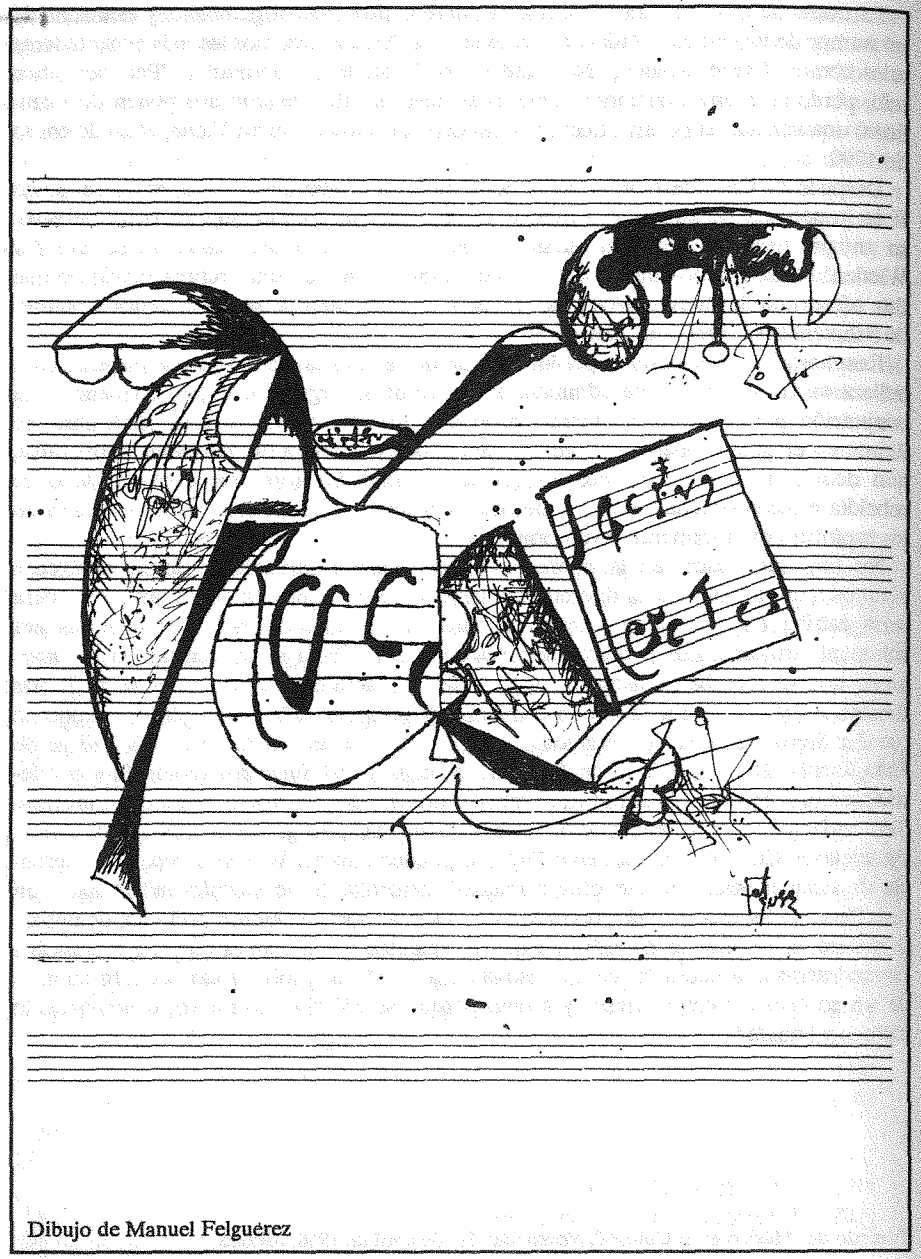
La trama de *Cosi fan tutte*, debida a da Ponte se desarrolla lógicamente y está llena de un humor de ingenuidad verdaderamente admirables. Escuchemos las más encantadoras arias como: "Come Scoglio", "No Siate Ritrosi" "Tradito, schernito" o "Per pietà, ben mio, perdona" y emocionémonos ante estas páginas sublimes que nos ponen de manifiesto una vez más el positivo talento de Mozart. El estreno fue en Viena, el 26 de enero de 1790.

Después de *Cosi fan tutte* ya no se podía esperar ningún encargo imperial; Leopoldo II en lo personal, lo aborrecía. Entonces fue cuando entró en su vida un factor decisivo: su antiguo hermano de logia, Miguel Schikaneder, director del Teatro Libre Auf der Wieden. Mozart trabó amistad con él entre 1780 y 1781, en unas representaciones que éste ofreció en Salzburgo. Wolfgang, inclusive, escribió un aria para una de las cantantes de Schikaneder, la señorita Bello.

Resultaría inútil y hasta superfluo hablar de la música de *La flauta mágica*, cuya belleza es indiscutiblemente admitida, así como de su argumento, que, formando una conjunción perfecta, fue el último legado de Mozart a la ópera bufa. Esta obra, su última en el género operístico contiene tintes sociales de una dramaticidad insuperable, aun dentro del estilo fantástico en que la concibió. Su grito francomasón, lleno de rebeldía e inconformidad ante las medidas represivas de la realeza, resuena todavía en los espíritus auténticamente revolucionarios.

No hay que buscar en la ópera bufa una similitud zarzuelesca, como establecen algunos: por el contrario, la diferencia netamente técnica entre la ópera bufa y la ópera seria estriba en que en la primera se intercambiaban recitativos y la segunda era solamente cantada. Los primeros orígenes de la ópera bufa se encuentran en los *intermezzi* que se cantaban y hablaban al final de cada acto de la *opera in musica*. El más famoso de ellos y que inauguró el comienzo de la ópera bufa en un género autónomo fue *La Serva Padrona* de Pergolessi, que sirvió de modelo al *Le Devin du Village* de Juan Jacobo Rousseau (en francés, ópera comique) y al *Singespiel* (comedia con ariettas), dentro del cual Mozart llevó al cabo su *Bastien und Bastienne*, entre otras muchas. Sin embargo, Mozart llevó a la ópera bufa a su más alto grado de desarrollo, que ni Paiseiello ni Cimarosa, ni *La Serva Padrona* pueden igualar. Wolfgang recogió la herencia de emancipación de este género musical, desorbitante de inconformidad, hacia un arte lleno de lozanía juvenil y optimismo. Sus sátiras sociales fueron preludio, dentro de la música, claro está, de los próximos acontecimientos que harían estremecer a Francia y engendrarían una nueva época. Por eso la obra de Mozart, sobre todo la ópera bufa, es de un contenido siempre fresco y lozano porque se adhirió a lo nuevo, desechando lo caduco y liquidado.

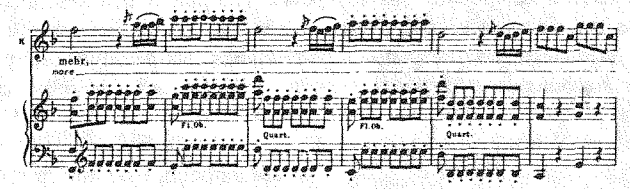
Tomado de "México en la Cultura", *Novedades*, 1o. de abril de 1956, México.



Dibujo de Manuel Felguérez



# DON GIOVANNI O "LA FUERZA DEL DESTINO"



JUAN VICENTE MELO

Goethe escribe a Eckermann: "¡Cómo es posible decir que Mozart compuso su *Don Juan*!" (Se trata, desde luego, de un reproche de quien quería una música, precisamente de ese autor, para su *Fausto*; luego la tendría en las pecadoras manos de Gounod y en el sonoro rugir del cañón de Berlioz.)

> ¡Componer, como si fuese un pastel y un bizcocho en el que se mezclan huevos, harina y azúcar! Se trata de una única creación espiritual; tanto el detalle como la totalidad son de una pieza y de un espíritu, y están animados por el aliento de una sola vida, sin que el creador hiciese ensayos y remendase piezas, procediendo según su capricho, sino que estaba poseído por la fuerza sobrenatural de su genio, de modo que se sentía obligado a realizar lo que aquélla le ordenaba.

Estas palabras de Goethe —que anticipan la actitud frente a la música de Thomas Mann— describen, mejor que otras, el carácter "demoniaco" que rige al *Don Giovanni* de Mozart, ópera en la que impera, siempre, la fuerza del destino, la ambigua fatalidad entre comedia y tragedia, amor y muerte, ambigüedad que en ocasiones se convierte en parodia. Lejos de la alegre comicidad de un Pasiello, Mozart —como Bernard Shaw— sabe que Don Juan está condenado a los infiernos y allí, donde encontramos un detalle gracioso, una *arietta* amable y sin importancia, no hacemos sino encaminarlo —y encaminarnos— a la condenación eterna. Leporello —el personaje que, se supone, da el "toque" cómico a esta ópera que puede pasar como tal pero que, en realidad, es eminentemente "trágica" y que, en lo musical se adelanta a los dramas wagnerianos— es desde el principio la sombra, el remedo de su amo y, por eso, repetirá los actos de éste y contribuirá a su condena. Pero, como imitación, resulta cómico y su destino no será trágico, como el de su señor y amo. El intento de seducción de Donna Anna —un

*40. Papá querido:*

*No puedo escribir un poema: no soy poeta. No puedo disponer mis frases de manera tan artística que difundan luces y sombras: no soy pintor. De la misma forma, no puedo expresar por gestos y pantomimas mis pensamientos y mis sentimientos: no soy bailarín. Pero puedo hacerlo por medio de los sonidos: soy músico.*

Wolfgang
(Mannheim, 8 de noviembre de 1777)

personaje tratado con tierna nobleza— contrasta con Don Octavio —su prometido— que, a su vez, es la contrapartida de la pasión de Donna Elvira. Amor y odio se albergan en las dos, se agitan, se apaciguan momentáneamente y el espíritu de venganza las persigue. El seductor las persigue también y las detesta y sus actos se suceden de modo tal que no es la muerte sino la eterna condenación la que consumirá el resultado de esos actos. Las fuerzas sobrenaturales lo guían, apenas distrayéndolo con los coqueteos de Zerlina ingenua y sensual (*"La ci darem la mano,"*, un *duettino* extraordinario), en la feria del matrimonio de Zerlina y Masetto, en la cruel lista de mujeres engañadas por su amo que Leporello recita a una Donna Elvira loca de amor y celos (*Madamina: El catalogo e questo*); pero allí están presentes los recitativos secos que otorgan a las escenas —a las arias, duetos o conjuntos mayores— un aire trágico, oscuro, atemorizador (según palabras de Bernard Baungartner). La destrucción se mueve, invisible, tentadora, por toda la escena, los gestos y los recitativos, las palabras cantadas, la ambigüedad y el deseo de ser el otro se acrecientan en el segundo, emocionante acto, en el que Don Juan y su criado Leporello cambian de vestimenta para fomentar, aún más, el engaño, un engaño que, Don Juan, pretende convertir en burla en la escena en que se atreve a compartir viandas con el Convidado de Piedra. Si *Las bodas de Fígaro* es, aparentemente, una explosión de alegría, *Don Juan* es la fatalidad del dolor, del amor y de la muerte. Sin embargo, un rasgo común une estas dos admirables óperas italianas de Mozart: el deseo de justicia —por no citar un intenso acento político-satírico— que, en *Don Juan*, supera el tono alegre que predomina en *Las bodas*. Existe, además, la elegancia varonil y aristocrática del *héroe* que vive perseguido por toda la sociedad a la que ha engañado y a la que, a la postre, debe sucumbir fatalmente.

Estimo que en la representación de *Don Giovanni* de Mozart en Bellas Artes —segunda función de la actual temporada [1966] de Ópera Internacional fomentada por el INBA en colaboración con la Asociación Daniel— imperó este ambiente de "fatalidad" que, creo, es el origen de esta extraordinaria ópera mozartiana, el presentimiento de la muerte. Don Juan, el héroe, el disoluto, el pecador, no hace sino revivir, en cada acto, en cada, digamos, "palabra" que canta la presencia del Muerto, de la Muerte, del Convidado de Piedra o sea, según Adolfo Salazar, el castigo eterno. Así lo entendió el director, Carlos Maestrini, que dirigió, excelentemente, la escena —lo que vuelve a



obligarnos a insistir sobre la necesidad de *metteurs en scène* mexicanos— lo mismo que Nicola Rescigno, al frente de una Sinfónica Nacional que tocó —¿por qué siempre hay que criticarla en contra?— bien. De los actores-cantantes, mis aplausos personales van para la soprano que, extrañamente, se llama Bevery Sillis y que dijo y actuó una Donna Anna magnífica. Más contenida, pero excelente actriz-cantante también, fue la Donna Elvira de Lucine Almara. Y lo mismo puede decirse de Luigi Alva, ese Don Ottavio un poco nebuloso en el libreto del libertino Lorenzo da Ponte. Cristina Ortega fue una coqueta, muy amable, muy afinada Zerlina. Por allí anduvieron Roberto Bañuelos y Federico Daviá. Mario Petri, "bajo precedido de gran fama", como dicen las crónicas sociales, se mostró irregular: en ciertos momentos magnífico; otros, acaso los más, con voz que una señorita inteligente calificó de "cascada" para ese Don Juan que, si no me equivoco, Max Aub compara o iguala o mimetiza con el héroe por excelencia: Hércules.

P.D. Sesto Bruschantini fue un alegre, ágil, reconfortante e inolvidable Leporello, en este *Don Giovanni* mozartiano que trata del "bramido" de la sed de venganza que provoca la conciencia del desamor.

Tomado de *Notas sin Música,* Fondo de Cultura Económica, México, 1990.



# EL *DON GIOVANNI* DE JESUSA



DANIEL CATÁN

La clasificación tradicional de la ópera en *ópera seria y ópera buffa* resulta, si no anticuada, al menos incompleta: habría que agregarle aquellas funciones de obras nada bufas que resultan sumamente cómicas, como también las que, sin querer ser *ópera seria*, resultan terriblemente trágicas. Entre los grandes aciertos de funciones cómicas están los recitales de la maravillosa lady Foster-Jenkins, quien no sólo llenaba al máximo el gigantesco Carnegie Hall, sino que desataba un mercado negro de reventa de boletos, logrando precios tan altos que no hubo cantante de ópera que no la envidiara y que no midiera sus propios éxitos de taquilla con la "escala Jenkins".

Las funciones involuntariamente trágicas, como es de esperarse, nunca han sido éxitos de taquilla, así que su grado de desastre debe medirse de otras maneras: la cantidad de gritos y agresiones verbales a los artistas durante la función, por ejemplo, puede proporcionarnos una buena medida; otra puede ser la cantidad de gente que exige que le devuelvan las entradas; pero lo que será siempre una medida infalible es una pelea espontánea y sangrienta en plena función. Si la pelea acaba con algún muerto o si el teatro se incendia y se viene abajo, puede asegurarse que la obra definitivamente pasará a la historia.

Lamentablemente nada de esto sucede ya en México; probablemente porque el público ocupa todo su tiempo averiguando qué obra está presenciando; si coincide con el boleto que compró, si la obra que se desarrolla en el escenario se asemeja a la que describe el programa de mano y si es la misma que vio anunciada en el periódico. Sin embargo, estoy seguro de que el *Don Giovanni* de Jesusa Rodríguez pertenece a este noble género de joyas del espectáculo y que indudablemente pasará a la historia. No importa cuál sea la intención del espectáculo; el hecho es que el resultado es lamentable. Durante más de tres horas contemplamos un verdadero acto de heroísmo: seis chicas, que difícilmente reconocen un *do* en el pentagrama, se han lanzado a interpretar una de



las partituras más geniales y más complicadas de todos los tiempos. Porque la ópera del siglo XVIII creó una generación de cantantes con técnicas vocales tan extraordinarias que jamás han sido igualadas. Son raras las cantantes que pueden hacer un buen papel en arias como las que Mozart compuso para Donna Anna; las dificultades son enormes y pocas cantantes se atreven. Por eso los directores de ópera sienten que vale la pena contratar a alguien que vive a diez mil kilómetros de distancia y que cobra ocho mil dólares por función. Pero aquí nada de eso: al valor mexicano no lo amedrenta nada. Y entonces pasamos horas interminables escuchando los aullidos más pavorosos y sufrimos la pena de ver que, además de todo, las chicas se están lastimando la voz terriblemente. Porque el esfuerzo para producir esas notas no es como para hacerlo sin medir bien las consecuencias. Caruso, nada menos, se desgarró la garganta en plena función y murió a causa de la hemorragia.

¿Cuál es la intención de esta obra? No puedo creer que sea el revelar algo de la obra de Mozart. Sería una ignorancia vergonzosa o una pretensión fuera de lo común, pues ¿qué pueden aportar unas chicas, que por más buena voluntad que tengan obviamente no tienen acceso directo a la obra de Mozart; que han hecho hasta lo inaudito por memorizar como pericos la tremenda partitura con ayuda de grabaciones, las cuales se identifican precisamente porque las chicas no han sabido distinguir entre las notas que escribió Mozart y las interpretaciones de los cantantes en la grabación; que no entienden la gramática italiana (y el resultado es terrible aun para los acostumbrados a las malas pronunciaciones); que por insistir en un elenco de mujeres han hecho cambios y ajustes que requerirían de un compositor tan genial como el propio Mozart para salvar el tejido finísimo de la obra? Me pregunto si hemos llegado al punto en que el analfabetismo se considera como una ventaja para lograr una interpretación *novedosa*. ¿Qué puede aportar un analfabeto a la obra de Góngora, digamos, si ni siquiera se entera de si ha puesto el libro al derecho o al revés? Menos aún en música, en donde es precisamente el oficio, o sea, el conocimiento y manejo de la técnica, lo que le separa del simple ruido. Con oficio se hace música buena o mala; sin él se hace ruido.

Más triste sería si la obra de Jesusa fuera el resultado, ya no de una pretensión

> *41. Ahora llega el oráculo: creo que será el medio o el fin. Para mí es lo mismo; pues la cuestión es simplemente saber si soy yo el que traga la caca o papá el que la degusta. En fin, no trato el tema con exactitud. ¡Quería decir que había que saber simplemente si papá degusta la caca o si yo la trago! Ahora es mejor que pare —lo reconozco—, ¡es inútil!*
>
> Wolfgang Amadé Mozart
> Caballero de la Espuela de Oro (y recién casado);
> caballero del doble cuerno, miembro de las grandes
> Academias de Verona y de Bolonia, *oui, mon ami.*
> (Mannheim, 22 de noviembre de 1777)



*Don Giovanni* en marionetas

desenfrenada, sino de simple ignorancia. ¿Cree Jesusa que está presentando todavía la obra de Mozart y de Da Ponte, habiendo cambiado la orquestación, las tesituras, las octavas, los ritmos, las notas —ya que no hay una sola afinada—, el idioma, las relaciones entre voces mismas; las situaciones escénicas, y además, en una obra cuyo subtítulo es *El convidado de piedra*, habiendo sustituido la estatua del comendador por una chica de pechos colgantes y alas de mariposa? Para la escena de la estatua Mozart utiliza un bajo profundo que va acompañado de los contrabajos y fagotes. Esa línea melódica, presentada como la base de la armonía en ese momento, empieza a subir al registro agudo a la vez que cambia de tonalidad. El comendador *surge* de los infiernos. Todo esto queda perdido, pues Jesusa utiliza una chica cuya voz no se asemeja a la de un bajo profundo ni de chiste. La relación entre la voz y la orquesta queda destruida. Otro ejemplo es la escena donde Don Giovanni trata de seducir a Zerlina: el dueto *La ci darem la mano*. En la partitura de Mozart, la proposición de Don Giovanni a Zerlina está acompañada por las cuerdas únicamente, a la vez que la música modula de la



tonalidad de *La* mayor a la de *Mi* mayor. Al terminar esta primera frase, Mozart regresa a la tonalidad de *La* mayor. Pero son los instrumentos del aliento los que nos regresan; y esa orquestación va a ser muy importante en el dueto, pues nos va a indicar lo que Zerlina realmente quiere, a pesar de que dice lo contrario. Todas estas relaciones desaparecen en la versión de Jesusa: su orquesta de cuatro violines, un fagot, una flauta, piano, cello, contrabajo y timbales no alcanza para semejantes sutilezas. Después tenemos las voces: las notas que canta Don Giovanni literalmente se acercan al registro en donde está Zerlina. La melodía de Mozart *sube*, puesto que el barítono está invadiendo el registro de la soprano. Cuando Zerlina sucumbe a los encantos de Don Giovanni su melodía desciende al registro del barítono, pasando por numerosas tonalidades y finalmente deteniéndose en un acorde de *Mi* mayor, el cual ya está cargado de significado. La manera en que estas relaciones están trabajadas y encuentran ecos en la orquestación (él en la flauta y ella en el fagot) es la razón por la cual este dueto está entre los grandes momentos del arte de la composición. Beethoven, Haydn, Mendelssohn, Brahms, Wagner, Berg y Schönberg, entre otros, han comentado y escrito mucho acerca de este maravilloso dueto. ¿Qué queda de él cuando en la versión de Jesusa las cantantes no sólo no pueden sostener las relaciones entre las voces y la orquesta, ni tampoco las relaciones armónicas, y menos aún las de registro —pues la relación barítono-soprano es sustituida por Liliane-Victoria—, sino que además Jesusa ha hecho que las cantantes se den la espalda mientras mastican con acento argentino el célebre dueto?

¿Qué queda de la obra de Mozart cuando son tantos los cambios? Más parece ser la obra de alguien que, como autora, prefiere mantenerse anónima y esconderse tras la pancarta de "libertad de interpretación en el arte" o de "Homenaje a Fiona". Pues aun sin ser psicoanalista, puede uno encontrar sospechoso que los nombres de las actrices y demás colaboradores hayan sido disfrazados en el programa de mano, para arrancar una superficial sonrisa en vez de dar información y adjudicar responsabilidades.

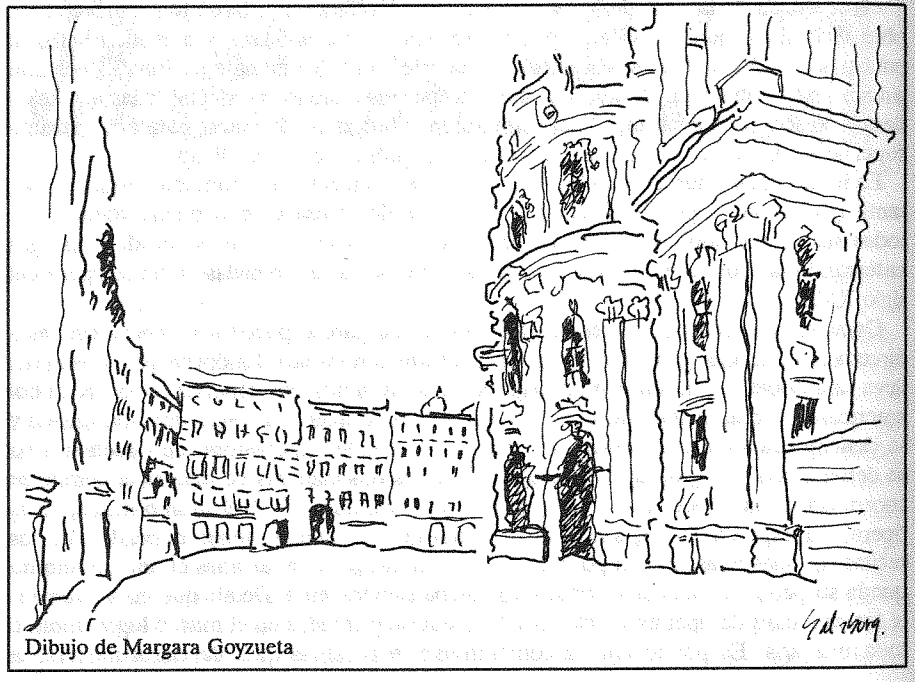
Es inútil seguir enumerando las fallas de un espectáculo tan seriamente lesionado por tanta ignorancia. A pesar del talento indiscutible de Jesusa y de la buena voluntad de todas sus colaboradoras, la obra no se sostiene ni un minuto. No se evade el peligro enterrando la cabeza en la arena; menos aún en playas tan minadas como la ópera del siglo XVIII.

Quisiera, sin embargo, hacer notar algo que me parece puede ser provechoso para directores de escena que incursionan en aventuras con música. La ópera, por lo general, lleva una doble cuenta de tiempo; algo parecido al tiempo en deportes, como el futbol americano, donde el reloj deportivo marca el tiempo mientras transcurre una jugada y se detiene cuando ésta termina. Obviamente el reloj del observatorio de Greenwich no se detiene con la jugada, sólo el reloj interno. Las dos maneras de marcar el tiempo se coordinan de tal modo que a veces caminan juntas, otras no. Del mismo modo, en la ópera, en especial la del siglo XVIII, llevamos esa doble cuenta marcada por los recitativos y las arias. El tiempo transcurre sin cesar, pero en las arias el tiempo interno queda suspendido o alargado como si fuera una cámara lenta. De ahí que instintivamente los cantantes de ópera sean capaces de quedarse plantados en el mismo lugar durante toda una aria. Es perfectamente comprensible, si notamos que, de cierta manera, la

acción ha quedado suspendida un momento. Un cantante lo intuye y se queda tieso; rechaza los movimientos naturales de su cuerpo pues están tan cargados de la temporalidad normal, que constituyen una ruptura con respecto a la temporalidad interna del aria. Quedarse inmóvil no es la solución musical. Por eso un director de escena debe conocer mucho de música para poder diseñar movimientos que apoyen a la situación en toda su complejidad. No es suficiente diseñar movimientos que concuerden con el libreto; el aria de la venganza de Donna Anna en el espectáculo de Jesusa es un caso que ilustra perfectamente esta cuestión: la escena resulta ridícula precisamente porque está cargada de acciones; acciones que implican ritmos, los cuales no han sido coordinados con la música. Poco importa que las acciones de Donna Anna sean verdaderamente acciones de venganza, más bien, el ser verdaderas es precisamente lo que estorba, pues hacen que el espectador se remita al tiempo verdadero de Greenwich mientras que el aria transcurre en el tiempo mentiroso del arte. El resultado de esa dislocación es tan desagradable como sería ver en cámara lenta sólo una parte del cuerpo de una persona.

Una última opinión: es de lamentarse que un teatro hecho por mujeres, y además tan talentosas como Jesusa, tenga características tan incómodamente parecidas al teatro de revistas, en donde el uso de la mujer refleja los aspectos más vergonzosos de la sociedad controlada por los hombres.

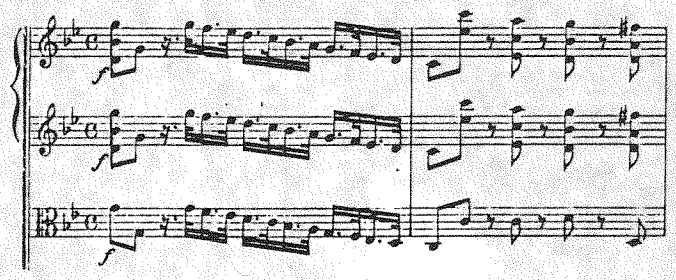
Tomado de Daniel Catán, *Partitura Inacabada,* UAM, México, 1990.



Dibujo de Margara Goyzueta



# ALGUNOS FESTIVALES MOZART EN MÉXICO



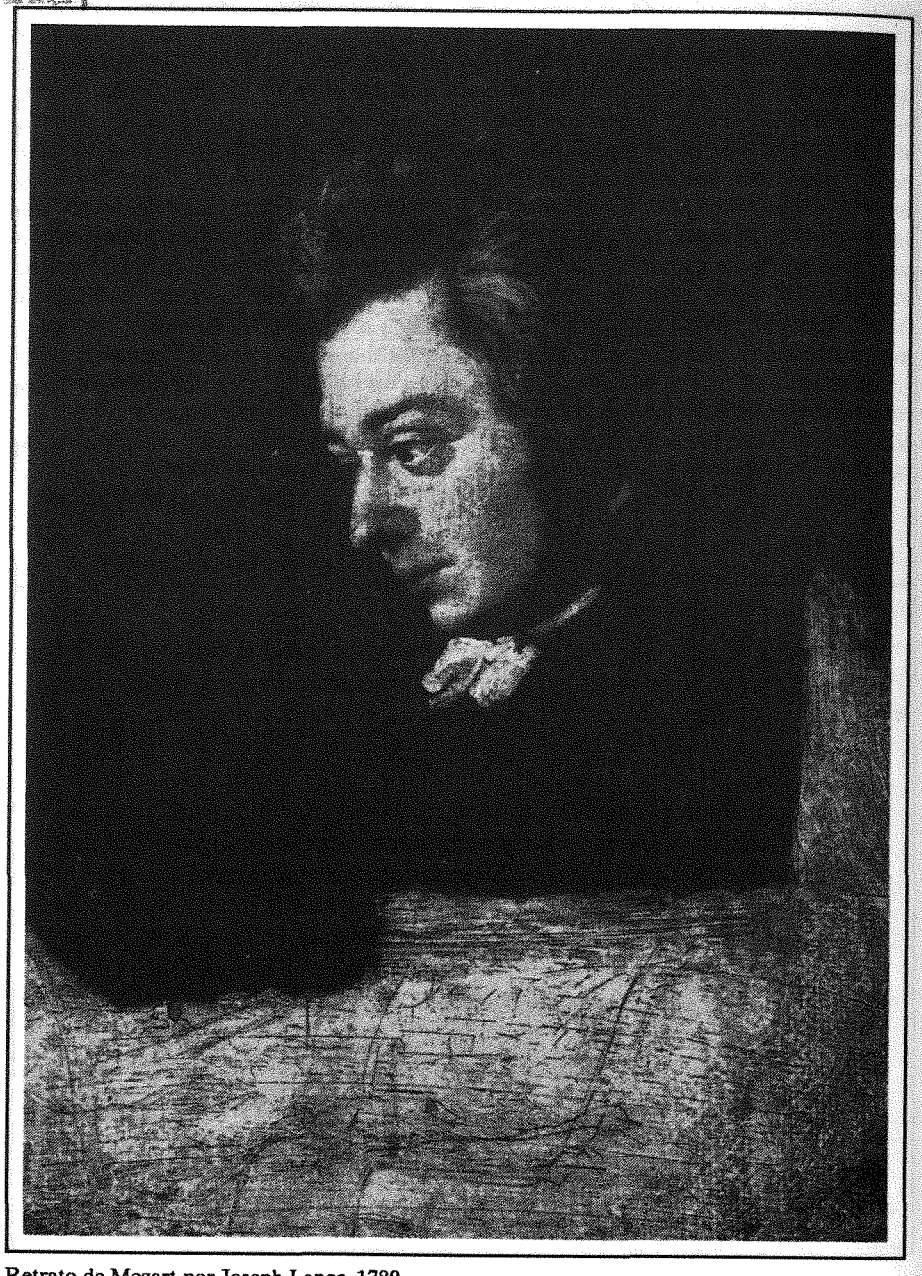
- Claudio Arrau, piano; Orquesta Filarmónica dirigida por Jascha Horenstein. Asociación Musical Daniel, septiembre-octubre, 1946, en el Palacio de Bellas Artes. 21 Conciertos para piano y orquesta en siete sesiones.

- Cuarteto Roth (F. Roth, Smilovits, S. Roth, Hartman) en "tres audiciones privadas" (a las que sólo podían asistir algunos amigos y Mozart). Sociedad de Música de Cámara, junio-julio, 1950, San Ángel.

- Orquesta Sinfónica Nacional; Niños Cantores de Morelia; Coro de Bellas Artes; Romano Picutti, director. Instituto Nacional de Bellas Artes, 27 y 29 de abril de 1956: *Requiem.*

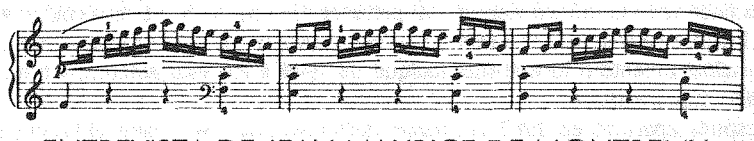
- Cuarteto de Budapest (Roisman, A. Schneider, Kroyt, M. Schneider). Varias sesiones. Sociedad de Música de Cámara de San Ángel, Palacio de Bellas Artes, junio-julio, 1956.

**(L.I.H)**



Retrato de Mozart por Joseph Lange, 1789

# MONSIEUR MOZART



## ENTREVISTA DE JEAN MAURICE DE MONTREMY A H. C. ROBBINS LANDON

**Traducción de Dionisia Urtubées**

*Exuberante, bello, gigante, físicamente parecido a Orson Wells (salvo la barba), H.C Robbins Landon, norteamericano, no tiene el aire de musicólogo. Fuerza de la naturaleza —más europeo que los europeos— destacará, sin duda, en 1991, año del bicentenario de la muerte de "mister WAM", alias, Wolfgang Amadeus Mozart. Desde lo más recóndito de su residencia de Foncoussiérs, cerca de Tolouse, este inalterable entusiasta de 64 años, lanza desbordantemente un* Diccionario Mozart *(Lattés), aportándonos todos los elementos históricos, intelectuales, estéticos y biográficos necesarios, además de 19 discos compactos y su edición crítica del* Requiem *de Mozart.*

*Es ahí donde lo encontramos, en una mansión a su imagen y semejanza: "un castillo color durazno", como él dice. En realidad, una de esas vastas residencias del sur, en la cual los niveles y entresoles se mezclan a placer, y uno entra y sale por todos lados, perdiéndose en un laberinto de pequeños pasillos caprichosos y en los inmensos salones, tan propicios para dos o tres gatos, extremadamente discretos. Aquí, la sala de archivos y telefaxes (lazos de unión de Robbins con el ancho mundo). Sigue la enorme biblioteca repleta de partituras, libros y documentos. Allá, un sobrio clavecín que Landon trajo desde Italia, donde vivió quince años antes de conquistar Toulouse. Y más allá, en fin... claro y elegante, el piano personal de Haydn que Landon literalmente arrancó de su cuna en Salzburgo, para hacerlo restaurar después por los expertos.*

*Proveniente de una familia de "francófilos" (casi toda su familia murió a causa de los bombardeos de la* Groose Bertha*), Robbins Landon llegó a este continente, después de cuarenta años, en busca de las huellas de Haydn, al que consagró una magnífica biografía de cinco tomos. Austria, Italia, Inglaterra, y por supuesto Francia, son sus lugares predilectos.*

***Jean Maurice de Montremy.**— Los musicólogos lo conocían antes como "Monsieur Haydn"; se debe a usted la edición de casi veintidós páginas de música de "Papa Joseph". Por eso tal vez ahora debería llamarse "Monsieur Mozart"...*

**Robbins Landon.**— Aunque a los trece años estudiaba piano en Boston, comprendí que jamás llegaría a ser un gran intérprete. Amaba a Haydn, a Mozart, a Schubert, en breve, amaba toda la música vienesa. Mi profesor me aconsejó: "Sé musicólogo y trabaja sobre Haydn, casi toda su obra está en el anonimato, no ha sido estudiada ni publicada. Y fue exclusivamente a lo que me dediqué de 1949 a los años setenta, y todo me iba acercando más a Mozart.

Y después apareció en 1987 el *Mozart* del musicólogo Wolfgang Hildesheimer, tan excesivo en ciertos puntos.

Frecuentemente descrito en el siglo XIX, y de manera tan ridícula, como un ser angelical, Mozart, en su género fue visto como un especie de Rimbaud *avant la lettre*, provocador y transgresor, cercado y sobreprotegido por una esposa estúpida, pequeño burguesa y de seguro materialista: aquella Constanza tan maltratada que yo intenté reivindicar en *El último año de Mozart*.

Peter Shaffer parte del libro de Hildesheimer para crear su obra teatral: *Amadeus*. Le seguiría después la película de Milos Forman, que tanto éxito tuvo. Desde los puntos de vista literario y cinematográfico, su trabajo me parece muy eficaz, pero ¡de qué manera tan extraña se han acumulado tantos errores históricos! Menos mal, ciertamente, si de esta manera millones y millones de personas han podido descubrir la música de Mozart, pero uno no puede permitir que esos clichés de los años 1840-1880 se acepten como verdaderos. Fue así como retomé el asunto, empezando con uno de los aspectos más sensacionalistas: la muerte de Mozart, es decir, con la tesis de que supuestamente fue envenenado por su rival: el compositor Salieri. Esto fue en 1791. *El último año de Mozart* aparece en 1988. El libro tuvo un éxito que yo jamás sospeché: actualmente se traduce a ocho idiomas. En seguida complementé el libro con un álbum de discos: *Mozart, la época de oro de la música en Viena. 1781-1791.*

*—Vayamos rápidamente a esta famosa muerte de Mozart, la noche del 4 al 5 de diciembre de 1791, ¿no fue culpable Salieri?*

—Seguramente no. Para ese entonces Mozart tenía 35 años. Era un hombre agotado. Mozart murió de fatiga. Y se puede comprender: en 1791, el 5 de enero, inicia su Concierto no. 27 para piano. Cumple enseguida con una multitud de "pequeños encargos" (lieder, pequeñas piezas para armónica de cristal, danzas...). En julio esboza su *Requiem* pero al mismo tiempo acepta la composición de *La clemencia de Tito*, en lugar de Salieri, quien rehusó el encargo. Apenas tuvo tiempo para celebrar el nacimiento de su segundo hijo Franz Xaver Wolfgang, y en dos meses termina esta ópera que se estrena en Praga, a principios de septiembre, con motivo de las fiestas de coronación del

*42. Si quisierais escribirle* [al príncipe Zeil de Munich] *me haríais muy feliz. ¡Pero corto y bien! ¡Y sobre todo, que no sea servil! ¡Es algo que no puedo soportar!*

Mozart, a su padre
(Mannheim, 10 de diciembre de 1777)



*43. La copia de las arias no me costará mucho. La ha hecho un cierto señor Weber... Tiene una hija* [Aloysia] *que canta muy bien; su voz es bella y pura; tiene apenas quince años. No le falta más que actuar para convertirse en una* prima donna *sobre no importa qué teatro... Canta magníficamente mi aria para la* De Amicis, *la que tiene unos pasajes tan difíciles...*

Mozart, a su padre
(Mannheim, 17 de enero de 1778)

Emperador Leopold II. Al mismo tiempo esboza la partitura de *La flauta mágica*, que revela un estilo de teatro musical totalmente innovador. El estreno tuvo lugar el 30 de septiembre, veintiocho días después del estreno de *La clemencia de Tito*. Sin darse el menor reposo teje piezas soberbias para su logia masónica y retoma la composición del *Requiem*. En total, cerca de treinta obras en diez meses, de las cuales por lo menos cinco son de gran aliento.

*—En torno al* Requiem, *se habla de un misterioso encargo. Un mensajero, anónimo y fúnebre se apareció ante Mozart para pedirle una misa de muertos que él mismo utilizaría para anunciar su propio fin.*

—Digamos, para ser breves, que el misterioso mensajero se presenta en julio de 1791, cuando Mozart avanza rápidamente en la composición de *La flauta mágica*, termina su último quinteto, el *Ave Verum*, y algunas piezas masónicas. El que aparece es el mayordomo del conde Von Walsegg. El conde acaba de perder a su esposa y desea honrar su recuerdo con una misa de muertos. El mayordomo transmite el mensaje a Mozart y le da un adelanto, y también le deja entrever una *fantasía de aristócrata*: Walsegg paga muy bien pero desea atribuirse la paternidad de la obra. Mozart, siempre falto de dinero, acepta. Pero súbitamente interrumpe este trabajo para cumplir con el encargo, mucho más prestigioso y lucrativo, de *La clemencia de Tito*. El otoño transcurre entre trabajo y viajes, culminando con las dos importantes creaciones del mes de septiembre. Y es así como en octubre nuestro músico regresa al *Requiem*, cuyo primer pago ya se había gastado hacía tiempo. Se encuentra absolutamente agotado, sufriendo dolores, desde hacía tres años, de diversas inflamaciones e insuficiencias renales.

Y todo se quiebra. La correspondencia y los testimonios nos lo confirman. Mozart sufre entonces una fuerte depresión debido a la sobrefatiga y el cansancio. En este contexto la composición del *Requiem* le pesa, lo intimida, volviéndose por momentos una obsesión. El enfermo delira y un día declara que fue envenenado por Salieri (quien, en efecto, anteriormente le había envenenado la existencia, pero no de esa manera). Así, viendo todo negro, intenta concluir, una y otra vez, el fúnebre encargo.

Su depresión, no obstante, no era crónica. El gran éxito de *La flauta*, le devolvió el aplomo. Surgen nuevos proyectos pero en noviembre contrae una nueva infección que,

debido a su pésimo estado general, se convierte en una uremia que lo consume en dos semanas. Esto no resulta muy romántico, pero es la verdad.

*—¿Cómo explica usted entonces ese "mito Mozart"?*

—En primer lugar, la época. Seguro que Mozart jamás se imaginó a sí mismo como un héroe del arte. No es ni Goethe, ni Chateaubriand, ni Beethoven, todos ellos, de alguna manera artesanos de su propia reputación. Sin embargo, es aquel que la generación necesitaba: el niño prodigio, "angelical", prematuramente desaparecido, y supuestamente golpeado por la desesperanza, supuestamente incomprendido, sonriente, luminoso, libre, insolente, coronado por la muerte y después arrojado a la fosa común. No estamos muy lejos del fantasma que persiguió a Saint-Just o a Robespierre, y del poderoso dominio del terror que se apoderó de toda Europa. Ciertos datos biográficos y ciertos rasgos de su obra podrían enriquecer esta paradoja. Tanto más, ya que en ese siglo, perseguido por lo indecible, se experimentaba por la música una fascinación comparable a la que nuestra época tiene por la imagen. Mozart, músico desde su nacimiento, congelado en su juventud, correspondería, por lo tanto, a aquel mito de inspiración mágica, melodiosa y eterna.

*—¿El éxito de Mozart, tendría entonces que ver más con la literatura que con su música propiamente dicha?*

—No. Si su música no fuera genial, ni la literatura ni el cine hubieran podido hacer de Wolfgang Amadeus un personaje universal. El mito tampoco se hubiera podido nutrir de la sola excelencia técnica del compositor: Bach, Haydn o Beethoveen son también, cada uno en sus dominios, impresionantes creadores. Sin embargo, Mozart aporta a la música algo inaudito y único: un sentido del perdón, de la compasión, "loving compassion" como decimos en inglés. Y a este "perdón" se deben sus más bellos hallazgos en la ópera.

Pues justamente la ópera del siglo XVIII, hasta la aparición del cine, fue el arte más universal, el único capaz de sobrepasar las fronteras, con un código y una lengua (comunmente la italiana) que lo hacen el espectáculo por excelencia. La ópera —escenografía, palabra, música— se impuso durante dos siglos como el género cuya huella se manifiesta en todos los demás géneros, particularmente en la literatura. En Balzac, Stendhal o Flaubert, por mencionar algunos, la escena de ópera, la escena en la ópera, es pasaje obligado.

*—No sabemos apreciar bien como este "sentido del perdón" interviene en su música.*

—A través de la ópera, como he dicho. Es con la ópera que el público ha aprehendido la generosidad de Mozart, antes de encontrarla en un concierto o en una sonata. Es en la ópera donde Mozart trastoca los textos, los escenarios dramáticos, y les otorga una nueva dimensión. Es a causa de la ópera que la literatura, fascinada, inmediatamente se apodera de él, haciendo del joven compositor deslumbrante (y forzosamente sublime, como diría Marguerite Duras), una figura legendaria.

*—¿Podría ser más explícito?*

—Tomemos por ejemplo *Las bodas de Fígaro* (1786). El paralelo con *Le Mariage de Fígaro* (1784) de Beaumarchais amerita un examen. Mozart y su libretista, el tumultuoso abate Da Ponte (1789-1838) sintetizaron numerosas escenas y numerosos pasajes:





El emperador José II

*44. Nuestra riqueza termina con nosotros, porque la tenemos en la cabeza... y ésta ningún hombre nos la puede quitar, a menos que nos corte la cabeza y, en este caso, ya no tendríamos necesidad de nada.*

(Mannheim, 7 de febrero de 1778)

*musique oblige.* El ritmo y las duraciones no son las mismas que en el teatro. Una buena parte del texto de Beaumarchais desaparece o se encuentra genialmente transportada a la música. No en palabras. Durante todo el comienzo de la obra, por ejemplo, Mozart logra que Fígaro exprese su rencor hacia el conde Almaviva, quien contrae segundas nupcias. Fígaro canta una cavatina:" Se vuol ballare, signor contino, il chitarrino le suonerò..." que no se encuentra en la obra de Beaumarchais y en la cual la escritura orquestal (un minueto grotesco ), transpone la violenta carga del acto V de Beaumarchais, donde Fígaro exclama: "Porque usted es un gran señor, se cree usted un genio..." En este caso, la estilización musical va también mucho más lejos que el texto, pero "por debajo", sin decirlo, casi de manera inconsciente. Mozart sabía lo que hacía, ciertamente. A menudo imponía sus puntos de vista al libretista. Fue así como le dio relevancia al extraordinario momento del perdón de la condesa, al final de *Las bodas*. En Beaumarchais, ésta concede a su infiel marido un perdón escéptico, divertido y muy escénico, admirablemente desarrollado a través del texto. En Mozart, es un asunto de tres compases, una armonía y una combinación de timbres, que en sólo pocos segundos dicen más que cien páginas. Y va mucho más lejos: el "perdón" de la condesa se anticipa en su música masónica, que se nutre de la fraternidad o de su música religiosa. Un universo, en suma, muy diferente al de Beaumarchais. En *Las bodas*, ya no se trata de un brillante y cruel discurso sino de un sentimiento.

*—Pero está también en* Cosi Fan Tutte *(1790), que es bastante amarga: un viejo astuto convence a dos jóvenes novios a cambiar roles y a seducir, cada uno a la novia del otro. Esto marcha a las mil maravillas y se reduce de esta manera, el amor a la bufonería.*

—Usted resume así el libreto, el cual hizo Da Ponte siguiendo las huellas de Maribeaux y con ciertos acentos de un Chordelos de Laclos. Resulta apasionante ver, más bien escuchar, cómo Mozart utiliza este argumento geométrico, casi abstracto, típico del teatro francés, para transformar las complicaciones y hacerlas simples. Cuando el drama parece haberse consumado, cuando los dos amantes han ganado su triste apuesta, hacerse amar por la mujer del otro (y tal vez hasta estar enamorado de ella), Mozart deja que súbitamente surja la emoción que de manera tan sutil conservó a distancia desde el principio del espectáculo. Compone una música afectiva, incluso indignada, para una trama aparentemente frívola. Es el anti-Laclos. Está lleno de piedad, de simpatía hacia los pobres tipos de esta odiosa encrucijada. Y como en *Las bodas,* el perdón se encuentra del lado de las mujeres: de su música.

Existen hoy infinidad de pruebas que muestran cuando Mozart interviene y presiona al libretista para ajustar el texto con el fin de permitir que la música se expanda. En este





El pianoforte de Mozart, construido en 1780 por Anton Walter

caso Mozart casi no intervino en el contenido de los diálogos, como si lo que se dijera poco importara, sin embargo hace de la orquesta su punto de vista, y logra que ésta casi sea un juicio acerca de los diálogos.

—*En* Don Giovanni (1787), *por el contrario, triunfa lo imperdonable, el Comendador destruye a un héroe que no quiere arrepentirse. Nadie perdona a nadie.*

—Sí, el perdón proviene nuevamente de una mujer, Elvira, la legítima exmujer de Don Giovanni, quien musicalmente otorga esa compasión. Pero en parte tiene razón, *Don Giovanni* es, seguramente, la obra más conflictiva de Mozart, la que tiene menos maestría en lo afectivo, esto no quiere decir, por supuesto, que sea menos fuerte que las otras obras. Pero aquí debemos olvidar al *Don Juan* francés.

Mozart conocía bien a Molière. Su futuro suegro le obsequió una colección de sus obras en 1778 (Wolfgang tenía 22 años): se encuentran en el inventario de su biblioteca,

*45. Es un tipo de trabajo para el que no estoy hecho. (...) Doy gustosamente mis clases a cualquiera en el que veo algo de genio y la alegría y el deseo de aprender. Pero estar obligado a ir a horas fijas a otra casa, o esperar en la mía, soy incapaz de hacerlo, incluso si hay dinero que ganar. Dejo ésto para las personas que sólo saben tocar el piano. Yo soy un compositor, nacido para ser un kapellmeister; no debo ni puedo enterrar de esta manera el talento de compositor que Dios me ha dado en su bondad (lo digo sin presunción, pues soy consciente de ello más que nunca); esto es lo que llegaría a suceder si tuviera muchos alumnos. Es un oficio que me molesta mucho; y preferiría (es una forma de hablar) abandonar el piano antes que la composición; pues el piano no es más que un accesorio para mí; un accesorio por otra parte muy importante, ¡a Dios gracias!*

Mozart, a su padre
(Mannheim, 7 de febrero de 1778)

efectuado después de su muerte. Pero el problema central del siglo XVII, siglo de la gracia y del ateísmo y racionalismo, no es el de Mozart. Su comendador no tiene la densidad teológica que tiene Don Juan. Tal pareciera que "el coloso", fuera el único medio de sujetar, fijar y canalizar a un personaje siempre cambiante, multiforme y voluble, lleno de verdades contradictorias. Con frecuencia se dice que *Don Giovanni* es un verdadero motor musical, una especie de esponja colocada en el presente, poco calculador, convincente y convencido antes de cambiar de opinión. Visiblemente Mozart expresa a través de él algo de sí mismo que no le gusta o le duele: tal vez se trata de su propio genio expuesto a la emoción, al sentimiento y al afecto aun en la obra más circunstancial y en el más despreciable encargo. Pudiera creerse que duda de su fidelidad, de su verdadera personalidad, es un poco como si un hombre se preguntara si él no es una especie de *medium* de todo, no importa de qué.



También Mozart enriqueció su inspiración con el argumento escénico y menos metafísico posible: aquel insípido *Convidado de piedra* de Bertari y Gazzinga (1782). Después de que su amigo Da Ponte aderezó el texto con un poco de Tirso de Molina, de Molière y de Goldoni, la aventura comienza: la obra entretiene a Mozart más de lo que él tenía previsto. Visiblemente, el compositor reflexiona sobre su propia avidez, sobre su gusto por la vida, por la intensidad del instante presente. Se trata de olvidar el pasado, conjurar el porvenir y poner a la muerte entre paréntesis.

En este sentido él creó a un personaje totalmente nuevo, más cercano al Fausto de Goethe (1808), fascinado también por la juventud y el tiempo recobrado, que al Don Juan de Molière. Fluctúa, por lo tanto, entre dos conclusiones para la ópera: un final feliz y otro trágico, dando así la impresión de una ópera incompleta. Esto tendrá un gran peso dentro de la transfiguración de Mozart en mito literario en el siglo XIX. Nos encontramos aquí a un héroe rebelde, arrebatado por la muerte, dejando una obra inconclusa, fragmentada y genial. Lord Byron, en el instante que muere con el arma en la mano, a los 36 años, en 1824, dejando también un *Don Juan*, se acerca mucho al modelo de Mozart. Aunque en efecto, Mozart además tiene a su favor la música, más universal, y las misteriosas circunstancias de su fin. El mito Mozart se nutre esencialmente de la imagen del niño prodigio "angelical", y de *Don Giovanni* y el *Requiem.*

—*¿Y cuándo se inicia este mito?*

—Sin duda con Hoffmann (1776-1822), él mismo compositor y director de la orquesta, quien se hacía llamar Amadeus, convirtiéndose así en el gran Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, el del *Gato Murr* o el de los *Hermanos Serapion.* Su Don Juan (1814) precisamente se desarrolla a partir de la representación del *Don Giovanni* de Mozart: el narrador asiste a la función de ópera y se ve involucrado con el destino de la cantante que interpreta el papel de Donna Anna, la mujer violada por Don Juan y de seguro, según Hoffmann, ama apasionadamente al violador, al que persigue a pesar de su odio. El psicoanálisis hace así su primera intervención en la carrera del personaje mozartiano. Y todo esto continúa hasta Pierre-Jean Jouve, y sigue todavía. Habría que citar aquí a Pushkin, quien murió a los 38 años. Se debe al gran escritor ruso la primera obra sobre

*45a. Me gusta que una canción se amolde a las aptitudes de un cantante, como un traje hecho a la medida.*

Mozart, a su padre
(Mannheim, 27 de febrero de 1778)

*Tened confianza en mí. Trabajaré con todas mis fuerzas para hacer honor al nombre de Mozart.*

Mozart, a su padre
(Mannheim, 28 de febrero de 1778)

Mozart y Salieri, a la que le sigue inmediatamente *El Convidado de piedra* (1826-1830), donde se encuentra la leyenda del envenenamiento y una versión ultrarromántica de un Don Juan, víctima de la incomprensión. Y la lista se alarga. Señalaría particularmente a Kierkegaard (*Ou bien...ou bien*, 1843), quien inaugura una sólida filosofía de la música y del tiempo en *Don Giovanni*. Pero también está el alemán Mörike, y su *Viaje de Mozart a Praga* (1855), y las tres curiosas narraciones de Bernard Shaw, a principios de nuestro siglo.

—*¿Y lamenta usted esta abundancia?*

—Por supuesto que no. Dentro de ésta podemos valorar algunos muy buenos libros y una gran cantidad de mitos personales de los escritores, pero no estoy muy seguro que esas variaciones sean la verdad sobre Mozart. Se encuentra, en efecto, en la literatura mozartiana, toda una reflexión acerca del artista solitario, incomprendido, fulminado y marcado por la producción "inacabada" que incluye nada menos que 626 obras. En cuanto a los fantasmas de hoy día acerca de una semejanza Mozart-Sade o Sade-Laclos, pienso que he comprobado que ya no son pertinentes.

—*¿Entonces, cuál sería la verdad sobre Mozart?*

—En lo personal, me gusta mucho el testimonio de Nissen, danés y primer gran biógrafo de Amadeus. Este diplomático se casó en 1809 con Constanza Mozart, esposa del músico. Ella le narra lo ocurrido en las últimas horas: "Mozart murió en paz, aunque con cierto pesar". Uno no sabría explicar mejor el gusto por la vida y la entereza de Mozart. Encontramos también estas líneas en una carta de Amadeus, de abril de 1789: "Por las noches, nunca duermo sin antes reflexionar que tal vez al día siguiente (aunque sea joven), ya no estaré aquí; y sin embargo, ninguna persona que me conoce podría decir que yo esté preocupado o triste por esta reflexión. Cada día doy gracias a mi Creador por esta felicidad y cordialmente se la deseo a cada uno de mis semejantes."



Tomado de *Lire*, noviembre, 1990, Francia.



# MOZART EN ITALIA




## STENDHAL

Olvidaba yo que es preciso hablar de Mozart antes de ocuparnos exclusivamente de Rossini.

La escena musical estaba ocupada en Italia desde hacía diez años por Mayer, Paër, Panezi, Zingarelli, Generali, Fioravanti, Weigt y por unos treinta nombres, más o menos, olvidados hoy, que reinaban entonces tranquilamente. Tales señores se creían los sucesores de Cimarosa y de Pergolèse, también lo creía el público. Mozart apareció repentinamente como un coloso en medio de todos estos compositores italianos que sólo eran grandes por la ausencia de grandes hombres.

Mayer, Paër y sus imitadores se esforzaban desde hacía tiempo en adaptar el género alemán al gusto italiano, y como todos los términos medios gustaban a la parte más débil de los dos partidos, tenían éxitos halagadores, por lo que no es difícil a la admiración. Mozart, por el contrario, como todos los grandes artistas, no había buscado jamás el gustar más que a sí mismo y a las gentes que se le parecían. Mozart, tal como un conspirador español, no podía enorgullecerse de escoger la sociedad más que por la cima, lo que siempre resulta peligroso.

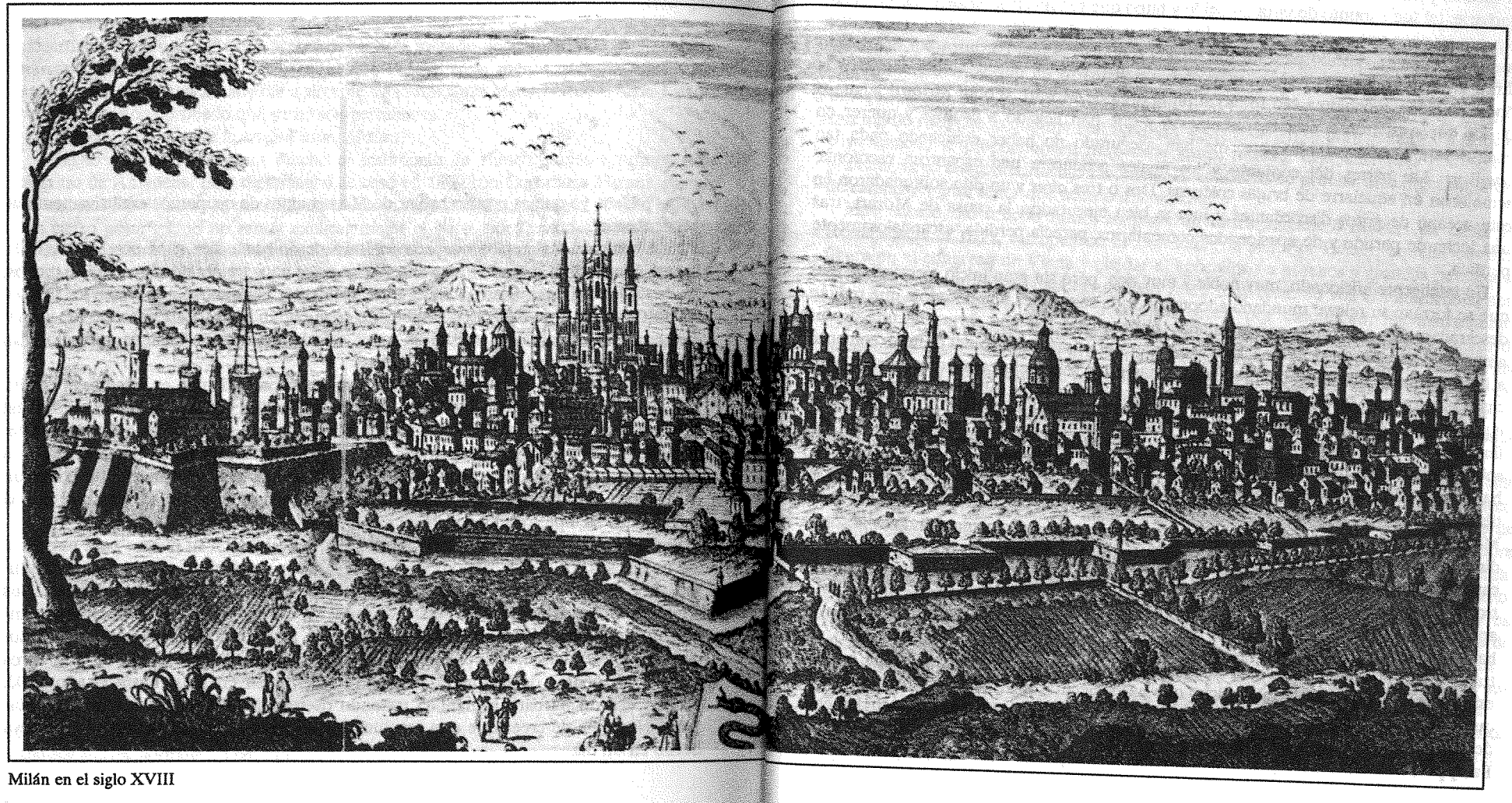
Por otra parte, le faltaba presencia personal; no estaba en su puesto para halagar a los poderosos, pagar los periódicos y hacer colocar su nombre en boca de la multitud, por lo que no ha penetrado en Europa hasta después de su muerte. Sus rivales estaban presentes, escribían su música para las voces de los actores; componían pequeños dúos para las amantes de los poderosos, procurándose protecciones, y, sin embargo, ¿qué significa hoy la música de Mayer y de los otros junto a las óperas de Mozart? La pasión era inmensa en Italia hasta el año 1800. Mozart era un bárbaro romántico tratando de invadir la clásica tierra de las bellas artes. No se ha de creer que esta revolución, que hoy nos parece tan natural, se haya hecho en un día.

Siendo todavía niño, Mozart había compuesto dos óperas para el teatro de la Scala, de Milán: *Mitrídate* en 1770 y *Lucio Silla* en 1773*.

Estas óperas no dejaron de tener éxito, mas no es probable que un niño haya osado desafiar la moda. Cualquiera que haya sido el mérito de tales obras, habrían de ser absorbidas en el torrente guiado por Sacchini y Paisiello sin que tales éxitos pudieran dejar rastros.

* Mozart, nacido en Salzburo en 1756, tenía 14 años cuando escribió «Mitrídate».

Hacia el año 1803 los triunfos de Mozart comenzaron a importunar a los diletantes de Italia, que hasta entonces se habían resistido altivamente a creer en ellos. ¡Venir un bárbaro a cosechar en el campo de las artes! Desde hacía tiempo se conocían sus sinfonías y sus cuartetos, pero ¡componer Mozart música para voces! Se dice de él lo que decían los de viejas ideas en Francia de Shakespeare: «Es una obra a la que no falta energía; se pueden encontrar algunas pajas de oro. Si hubiera tomado lecciones de Zingarelli y de Paisiello habría podido hacer alguna cosa», y ya no se volvió a hacer cuestión de Mozart.



Milán en el siglo XVIII

Hacia 1807 volvieron a ocuparse de él algunos italianos distinguidos que Napoleón llevaba en su séquito. Se decidieron a ensayar una de sus óperas: *El rapto en el serrallo,* según creo recordar. Pero para ejecutar tal ópera era preciso ser un perfecto instrumentista, tener un sentido exacto de los tiempos y ser fiel a la medida justa. Ya no se trataba simplemente de la música que se aprende de oído oyéndola cantar dos o tres veces: la romanza «C'est l'amour» o «Di tanti palpiti», de *Tancredo*. Los instrumentistas italianos se pusieron a trabajar, pero no salía nada claro de este océano de notas que ennegrecían la partitura de este extranjero. Era indispensable que previamente todos se ajustasen a la medida y las entradas y salidas en el instante prescrito. Los perezosos llamaban a eso barbarie; tal fue el punto de vista escogido y hubo que renunciar a Mozart. Sin embargo, algunos jóvenes ricos, a quienes yo podría citar, con más orgullo que vanidad, encontraron que resultaba ridículo para los italianos el renunciar a una partitura por demasiado difícil y amenazaron con retirar sus protección al teatro en que se había ensayado la ópera alemana, y debido a eso se dió al fin la obra de Mozart. ¡Pobre Mozart! Algunos de los que asistieron a esta representación y que han llegado a estimar y querer en cuanto vale a este gran hombre, me han asegurado no haber escuchado nada tan *charivari*. Las partes del conjunto y los finales producían una espantosa cacofonía; semejaban un aquelarre de brujas coléricas. Dos o tres *aires* y un *dúo* sobrenadaron en este océano de gritos discordantes y fueron bien ejecutados; la causa de Mozart, tras una lucha de partido y de apasionados comentarios, parecía perdida, escandalosamente perdida.

Un inteligente aficionado, muy noble y muy rico, pero sin gran juicio, persona de esas que se forman su relieve mundano adoptando cada seis meses una paradoja que repiten descaradamente por todas partes, cuando hubo sabido por una carta que una de sus amantes le escribía desde Viena, que Mozart era el primer músico del mundo, comenzó a hablar de ello misteriosamente. Hizo llamar a los seis mejores instrumentistas de la ciudad, a los que deslumbraba con su lujo y aturdía con el estrépito de sus caballos ingleses y sus carrozas fabricadas en Londres, y les puso a ensayar en secreto el primer final de *Don Juan.* Su palacio era inmenso y les dejó todo un cuerpo del edificio situado sobre los jardines. Amenazó con toda su cólera a cualquiera que osara hablar. No bastaron menos de seis meses a los instrumentistas del príncipe para llegar a tocar en su tiempo —*in tempo*, a medida— este final. Entonces vieron aparecer por primera vez a Mozart. El príncipe contrató seis cantantes de ambos sexos, recomendándoles absoluta discreción. En dos meses de trabajo fueron instruídos. El príncipe hizo ejecutar en su casa de campo, con un secreto de conspiración siempre, los finales y los principales trozos del conjunto de *Don Juan;* tiene buen oído, como casi todos los de su país, y se apercibió de que iba bien. Asegurado con tal efecto llegó a ser menos misterioso al hablar de Mozart, se dejó atacar, consintió al fin a comprometerse por amor propio, y la tranquilidad profunda de su villa italiana llegó bien pronto a ser la que suena en toda esta parte de Lombardía. Había dicho que haría ejecutar algunos trozos de *Don Juan* y que tales y tales señores, jueces imparciales, quienes serían designados debidamente, decían que Mozart era hombre del mismo mérito, poco más o menos, que Mayer y Paër, pecando como ellos por la excesiva inclinación por lo ruidos y exagerada sonoridad germánica! Pero en todo casi tan fuerte como los autores de *Sargine* y de *Cora*. Se moriría de risa, por lo que me han referido, al oír semejantes afirmaciones. El príncipe, cuya vanidad le proporcionaba muy vivos goces, retrasó, bajo diferentes pretextos, el gran día; llegó el acontecimiento favorable. El concierto de prueba tuvo lugar en la casa de campo del gran señor que triunfó unánimente.



*46. Se sentó a mi lado* [la duquesa de Chabot] *y me escuchó con suma atención. Y yo..., yo olvidé el frío, el dolor de cabeza y todo lo demás; y pese a ese detestable piano, empecé a tocar exactamente como lo hago cuando estoy en plena forma. Dadme el mejor piano de Europa, pero si me escuchan personas que no entienden nada, o que no quieren entender, y que no sienten lo mismo que yo siento cuando toco, entonces, pierdo todo mi alegría.*

Mozart, a su padre
(París, 1° de mayo de 1778)

Este suceso dió mucho ruido; se pusieron todos a tocar a Mozart en Italia. En Roma, hacia el 1811, estropearon el *Don Juan;* la señorita Heiser, aquella que hizo figura en el congreso de Viena y olvidar el apocalipsis a muchos y grandes personajes, representaba también un papel en el *Don Juan,* muy bien. Su voz era admirable, pero la orquesta sólo iba a medida a algunas veces, por casualidad; los instrumentos corrían los unos tras los otros; aquello se parecía siempre a una sinfonía de Haydn ejecutada por aficionados (de lo que quiera librarnos el cielo). En fin, en 1814, se dió *Don Juan* en la Scala: éxito de asombro. En 1815 se dió *Las bodas de Fígaro,* que fue mejor comprendida; en 1806 *La flauta mágica* sucumbió y arruinó a la empresa de Petrodri; pero la *reprise* de *Don Juan* obtuvo al fin un éxito loco, si puede llamarse loco un éxito cuando se trata de Mozart.

Hoy es Mozart casi comprendido en Italia, pero todavía están lejos de sentirlo allí. Su principal efecto en la opinión ha sido la de echar a segundo término a Mayer, Weigl, Winter y toda la facción alemana. En este sentido hizo bajar los sufragios de Rossini, cuya inmensa reputación no data más que desde 1815 y que al parecer sobre el horizonte no ha encontrado más rivales que Pavesi, Mosca, Guglielmi, Generali, Portogallo, Nicolini y algunos otros imitadores del estilo de Cimarosa y de Paisiello. Estos señores representaban poco más o menos el papel que representan hoy en Francia los últimos plagiarios del estilo épico y magnífico y de las nobles escenas de Racine. Estaban seguros de ser extremamente aplaudidos, extremamente alabados y con buen estilo; pero siempre quedaba un poco de enojo en el fondo del alma de sus campeones, quienes quedaban a punto de enfadarse. Eran éxitos semejantes a los de Saúl de «El alcalde de palacio», de «Luis IX», etc.; nadie osaba convenir en la sala de su aburrimiento, y cada cual, bostezando, probaba a su vecino que aquello era muy bello.

Hoy, en 1823, habiendo dejado los italianos de ser hipócritas al tratar de Mozart, merece tenerse en cuenta su opinión y ser considerado su juicio.

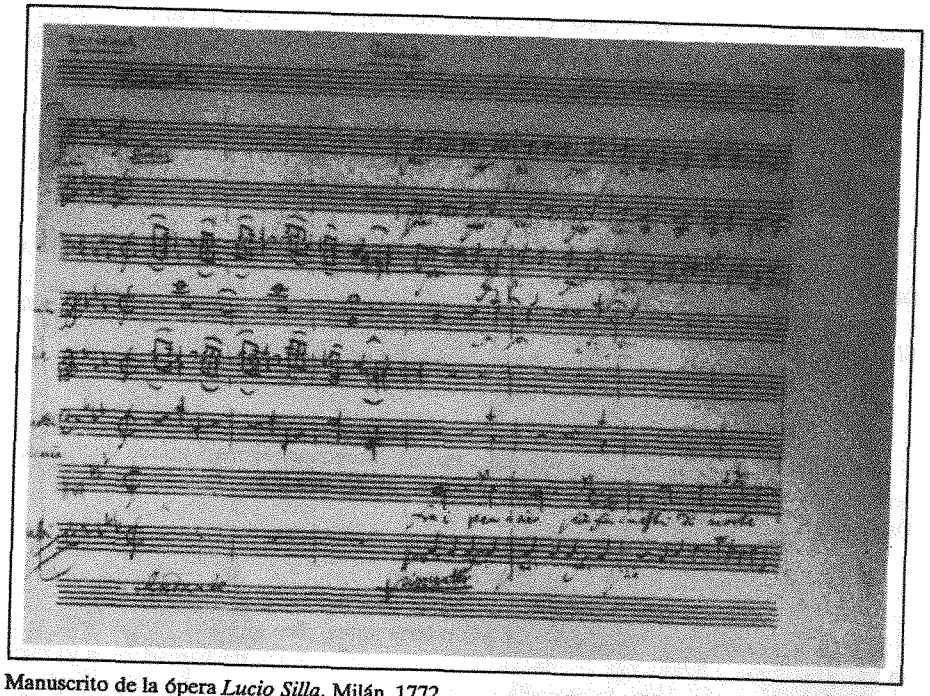
Mozart no tendrá jamás en Italia el éxito que en Alemania y en Inglaterra por la sencilla razón de que su música ha sido *calculada para este clima*; es destinada a herir presentando al alma ideas melancólicas y que hacen soñar en las desgracias de la más amable y tierna de las pasiones. Ahora bien, el amor no es lo mismo en Bolonia que en Koenisberg. En Italia es mucho más vivo, más impaciente, más arrollador, se alimenta menos de imaginación. Allí no se apodera poco a poco y para siempre de todas las facultades del alma: las conquista de repente y las envuelve enteramente en un instante. Es un furor; por lo tanto, el furor no puede ser melancólico; consiste en el exceso de todas las fuerzas temperamentales y la melancolía supone su falta. El amor italiano no ha sido, que yo sepa, descrito en ninguna novela, y de ahí viene el que esa nación no tenga novelas. Pero tiene a Cimarosa, que ha pintado superiormente el amor en el lenguaje del país. Ha pintado el amor tierno: «Ha: tu sai ch'io vivo in pene», de Carolina en *El matrimonio secreto*; hasta el viejo, loco de amor, «Yo venia per sposarti». Abandono estas ideas sobre la diferencia del amor en los diversos climas, lo que nos llevaría a una metafísica infinita. Las almas hechas para comprender esta clase de pensamientos que son casi sentimientos me comprenderán, sin más, por lo poco que he dicho sobre ello; en cuanto a las demás, que son la inmensa mayoría, no verán en todo esto más que una metafísica aburrida; todo lo más, si viniese la moda, se dignarían aprender de memoria una serie de frases sonoras sobre tal objeto, pero no me siento de humor para hacer frases para tal clase de gente.

Volvamos a Mozart y a sus cantos plenos de *violencia*, como dicen los italianos. Ha aparecido sobre el horizonte con Rossini hacia el año 1812; pero tengo gran temor de que no se hable aún de él cuando el astro de Rossini haya palidecido. Él ha sido el inventor en todos los puntos y todos los sentidos, no se parece a nadie, y Rossini recuerda todavía un poco a Cimarosa, a Guglielmi y a Haydn.

La ciencia de la armonía podrá lograr todos los progresos que puedan suponerse, pero siempre se verá con asombro que Mozart ha ido hasta el fin en todos los caminos. Así, pues, en la parte mecánica de su arte no será jamás vencido. Es como un pintor que se propusiera hacerlo mejor que el Ticiano, por el verismo o la fuerza de los colores; o mejor que Racine, por la belleza de los versos, la delicadeza o la conveniencia de los sentimientos.

En cuanto a la parte moral, Mozart está siempre seguro de arrastrar en pos de sí, en el remolino de su genio, a las almas tiernas y soñadoras y forzarlas a las imágenes conmovedoras y tristes. Alguna vez es tal la fuerza de su música, que quedando bastante indefinida la imagen presentada se siente el alma de repente rodeada y como inundada de melancolía. Rossini divierte siempre, Mozart no divierte jamás; es como una amante seria y a menudo triste, pero a la cual se ama precisamente a causa de su tristeza; tales mujeres, o dejan de hacer efecto por completo y pasan bajo el nombre de hipócritas, o si impresionan de una vez es de una manera profunda y se apoderan para siempre del





Manuscrito de la ópera *Lucio Silla*, Milán, 1772.

alma entera. Mozart está de moda entre la alta sociedad, la que, aunque necesariamente sin pasiones, pretende siempre hacer creer que las tiene y que se prenda por tales amores pasionales. Mientras dure esta moda no se podrá juzgar con severidad del verdadero efecto de su música en el corazón humano.

Hay en Italia ciertos aficionados que, aun cuando en pequeño número, consiguen a la larga hacer opinión en las bellas artes. Su estilo procede: primero, de que son de buena fe; segundo, de que, poco a poco, van dejándose oír de todos aquellos hechos para tener una opinión y que no necesitan más que oírla enunciar; tercero, de que mientras todo cambia en torno de ellos, siguiendo los caprichos de la moda, ellos no alzan jamás la voz, pero cuando son interrogados repiten siempre y modestamente el mismo sentimiento.

Esa gente ha sido divertida por Rossini, ha aplaudido con verdaderos transportes *La pietra del paragone* y *La italiana in Algeri*, se han conmovido con el cuarteto de *Bianca e Faliero*, dicen que Rossini ha dado vida a la ópera seria; pero en el fondo lo consideran como un brillante hereje, como un Pedro de Cortone (pintor del más grande efecto que deslumbró a Italia durante cierto tiempo e hizo ver a Rafael que parecía frío); Rafael tenía, ciertamente, varias de las cualidades de ternura y de las perfecciones modestas que caracterizan a Mozart. Nada hace menos ruido en pintura que el aire modesto y la celestial pureza de una Virgen del pintor Urbino, sus ojos divinos se bajan sobre sus

pestañas; si ese cuadro no llevase el nombre de Rafael, el vulgo pasaría sin dignar detenerse ante una cosa tan sencilla y que, para las almas comunes, es una cosa tan común.

Lo mismo ocurre con el dúo:

«La ci darem la mano
La mi dirai di si».

Si eso no llevara el nombre de Mozart le resultaría el colmo del aburrimiento a la mayor parte de nuestros dandis.

Por el contrario, se animan como electrizados por el *aire* «Sono docile», de Rossini, en *El barbero de Sevilla.*

¿Qué importa que esta aria sea una contrasentido?

¿Es que ellos aprecian el contrasentido?

La duración de la fama de Mozart tiene una suerte: la de que su música, igual que la de Rossini, no se dirige casi nunca a las mismas personas. Mozart puede decir a su brillante rival lo que la tía dice a la sobrina en la comedia de *Las mujeres,* de Dumoustier:

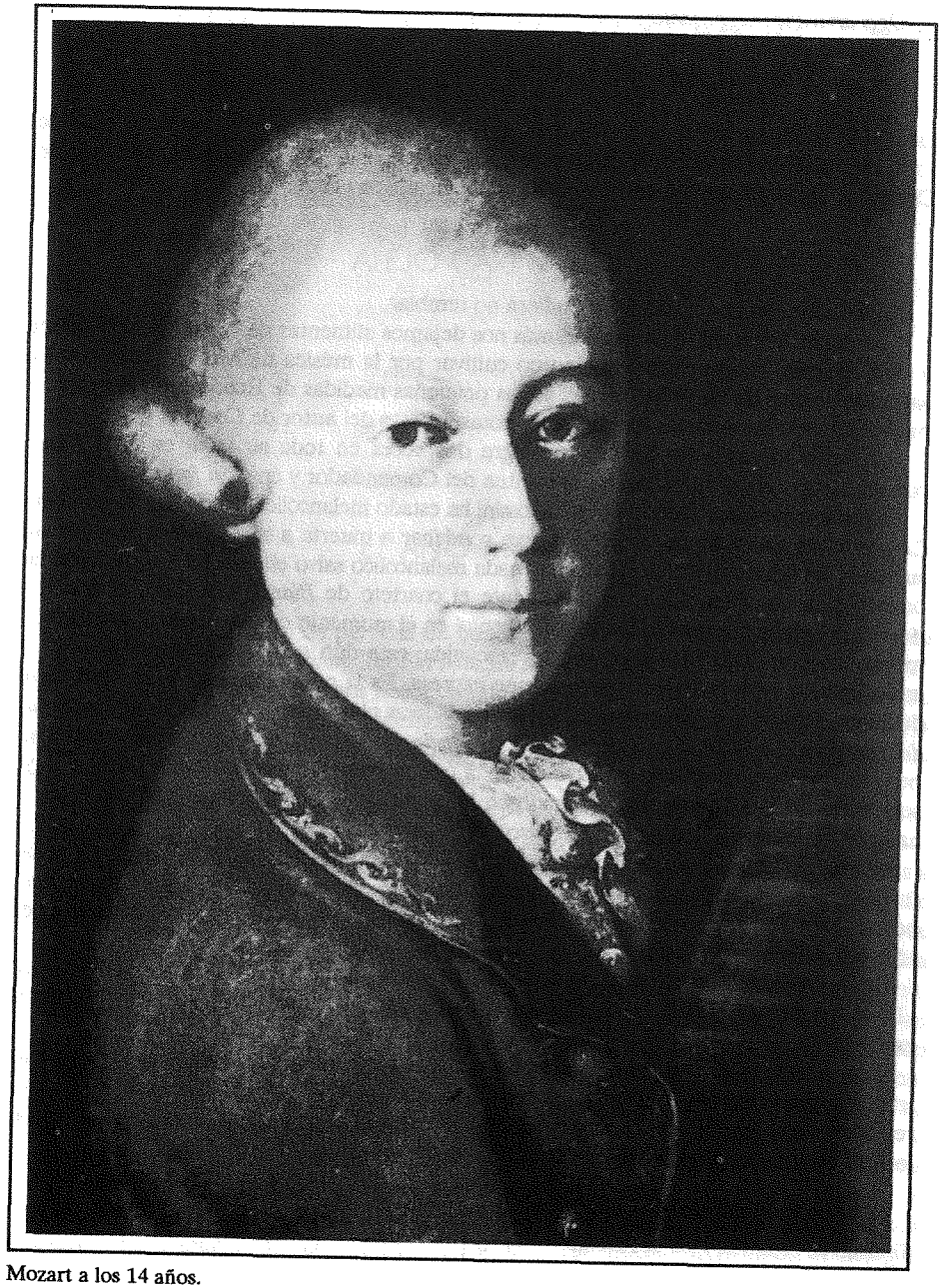
«Tú jamás gustarás a quien yo he sabido gustar».

Esa gente de gusto en Italia, a la que me refería antes, dice que Rossini no brilla por su verbo cómico y la riqueza de las ideas, de la misma altura de Cimarosa, sino que sobrepasa al napolitano por la vivacidad y la rapidez de su estilo. Se le ve sincopar sin cesar las frases que Cimarosa cuida siempre de desarrollar hasta sus últimas consecuencias. Si Rossini no ha hecho nunca un *aire* tan cómico cual el de *Amicone del mio core,* Cimarosa no ha hecho nunca otro tan rápido como el de Almaviva con Fígaro:

*47. Me decís que debo dedicarme a hacer visitas para hacer nuevas amistades o renovar las antiguas. Esto es imposible. Para ir a pie, queda demasiado lejos y está todo enfangado; París es una porquería indescriptible. En coche hay que gastar por lo menos cuatro o cinco libras al día para nada, pues la gente primero te hace muchos cumplidos y después te olvida. Me invitan para un día determinado, toco; exclaman: "¡Oh, es un prodigio, es inconcebible, asombroso!", y luego, adiós. Al principio he gastado mucho dinero así —y muchas veces sin provecho, porque no encontraba a nadie. El que no está aquí no puede comprender hasta que extremo esto resulta fatal. Pero sobre todo, París ha cambiado mucho. Los franceses ya no tienen la misma cortesía que hace quince años. Ahora bordean la grosería y son abominablemente orgullosos.*

Mozart, su padre
(París, 1° de mayo de 1778)





Mozart a los 14 años.

*Oggi arriva un reggimento*
*E mio amico el colomiello.*
(Ier. acto de *El barbero de Sevilla*)

ni un *dúo* tan ligero como el de Rosina con Fígaro (Ier. acto)*. Mozart no tiene nada de todo eso, ni ligereza, ni comicidad; es lo contrario, no tan sólo de Rossini, sino casi de Cimarosa. Jamás le sería dado liberarse de melancolía en el *aire:*

*Quelle pupille tenere*

No comprendía que amando se pudiera no temblar.

Cuando más nos dejamos seducir, más nos dejamos alimentar de la música de Rossini y de Cimarosa, cuanto más se deje uno cultivar por la música de Mozart, cuanto más saturado se esté de las vivas frases y de las pequeñas medidas de Rossini, se volverá con mayor placer a las medidas lentas y a las notas gruesas del autor de *Cosi fan tutte.*

Creo que Mozart sólo ha estado alegre dos veces en toda su vida: en *Don Juan,* cuando Leoporello lleva a cenar a la estatua del Comendador y en *Cosi fan tutte.*

Es justamente tan a menudo como Rossini ha estado melancólico. Nada hay sombrío en *La gazza ladra,* donde un joven militar ve condenar a muerte a su amante y conducir al suplicio a su adorada. En *Otello* no hay nada melancólico salvo el *dúo*, las dos mujeres, la oración y la romanza. Citaré seguidamente el cuarteto de *Bianca e Faliero*, el *dúo* de *Armida* e incluso el soberbio trozo instrumental en el momento en que Renaud agitado de mil pasiones se aleja para aproximarse enseguida; este dúo sublime es, precisamente, el amor italiano y no es la melancolía lo que expresa. Es la pasión sombría y fuerte o bien delirante. No hay una idea común entre las verdaderas obras maestras de Rossini: *La pietra del paragone, La italiana in Algeri, Tancredo, Otello* y las óperas de Mozart. La semejanza, pero una semejanza que no penetra más allá que lo físico del estilo, la semejanza, si hay semejanza, ha venido más tarde, cuando en *La gazza ladra* y en la introducción de *Moisés* ha querido acercarse Rossini al estilo fuerte de los alemanes.

Jamás ha hecho Rossini nada tan conmovedor como el dúo «Crudel perche finora farmi languir cosi?» Jamás ha hecho nada tan cómico como «Mentri io ero un mascalzone», o bien el duelo de *Nemici generosi*, de Cimarosa, ejecutado en París hace quince años por el inimitable Barillo.

Pero nunca ni Mozart ni Cimarosa han hecho algo tan vivo y ligero como el dúo «D'un bel uso de Turchia» del *Turco in Italia.* Eso es francés en todo lo bello de la expresión.

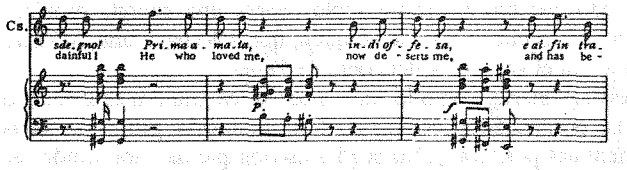
Este sentido es el que me parece que debe seguirse para penetrar en el estilo de estos tres grandes maestros, quienes, seguidos cada uno por la turba de sus imitadores, se reparten actualmente en Europa la escena musical. Para quien sepa oír, se los imita incluso en la música ligera de Feideau. Pero ocupémonos por fin de Rossini.

* Debe ser un error, porque el dúo aludido pertenece al acto segundo. (N. del T.)

Tomado de Stendhal, *Vida de Rossini.*



# CUATRO TEXTOS MOZARTIANOS




ALEJO CARPENTIER

## EL AÑO MOZART

Según reza en el libro de partidas de bautismo de la Catedral de Salzburgo, el niño Juan Crisóstomo Wolfgang Teófilo Mozart nació en dicha ciudad el día 27 de enero de 1756... Lo cual significa para nosotros que el año que va a empezar estará situado bajo el signo de la música, conmemorándose en él —además del centenario de la muerte de Robert Schumann—, el bicentenario del nacimiento del autor de *La flauta mágica.*

Transcurren los años, y el «milagro Mozart» sigue presente. Su obra nunca ha sido discutida, ni negada, exaltada o desvalorizada —de acuerdo con el aire de los tiempos— como ha ocurrido con la creación de otros compositores, aplaudidos en vida, olvidados a poco de morir, exhumados cincuenta años más tarde, al ritmo de las inquietudes de distintas generaciones. Y es que nadie, como Mozart, ilustró la teoría del «duende» de García Lorca. Por encima de su poder creador, por encima de su tremenda maestría técnica, habría en él esa gracia, ese «duende», ese don de transformar en oro cuanto tocaba, que sólo se encuentra muy capaz de dictar nuevas normas al teatro lírico, con un *Don Juan* que abre la trayectoria de la ópera moderna; el artista que ya había adivinado el romanticismo en algunas de sus *Fantasías* para el piano; el genio que más seguramente anunció el advenimiento de Beethoven, llega a nosotros en unas páginas tan límpidas, tan «blancas» —por la poca cantidad de tinta gastada— que dan ganas de clamar al milagro. ¿De qué está hecha la música de Mozart? De nada. Había roto con las disciplinas contrapuntísticas de sus predecesores, transformando el acompañamiento de la melodía en un mero balanceo armónico, tan sencillo en su escritura que parecía pensado para manos de niño. Donde otros hubieran puesto tremendas doblefugas,

Mozart colocaba rondós juguetones, deliciosos minués, inefables *cantábiles*, tan simples, tan claros, que quedaron al alcance de los estudiantes de tercer año de piano. Y sin embargo, en todo ello hay como un soplo divino, una energía propia, una dinámica invisible, una fuerza oculta —un «no sé qué», que sólo halla una definición en ese otro «no sé qué» que era el «duende» del poeta de *Yerma*.

Profundo revolucionario, como lo fueron todos los grandes artistas, Mozart lo intuyó todo. Amplió las posibilidades técnicas de la orquestación, probando todas las combinaciones instrumentales posibles. (¿No llegó a escribir piezas para armónica, una *Fantasía* para reloj de música, y un *Andante* para órgano mecánico?) Llevó la forma sonata a su plano de máxima madurez, rematando todas las búsquedas formales del clasicismo con su propia creación. Inventó, con *Don Juan*, el drama lírico moderno. Y en cuanto a vislumbre del futuro... ¿no está anunciado el cromatismo de *Tristán e Isolda* en el andante de la *Sinfonía Nº 40*...? Pero, como todos los genios auténticos, Mozart era revolucionario sin alardear de serlo; por propensión natural, por inventiva. El pasado y el futuro vivían en él, sin saber de fechas. Nacido hace doscientos años, sigue presente entre nosotros, tan juvenil, tan fresco, tan adorable, como el delicioso Querubín de *Las bodas de Fígaro,* todo estremecido de amor —siempre maravillado ante el espectáculo del mundo y del viento que le narra su historia.

*El Nacional,* Caracas, 18 de noviembre de 1955.



Manuscrito del aria de concierto "Bella mia fiamma addio", 1787, dedicada a Josepha Dusek



# ESTUDIOS MOZARTIANOS

Los estudios mozartianos han cobrado un nuevo relumbre, este año, con motivo de la conmemoración del bicentenario de uno de los genios más auténticos que haya conocido la humanidad... Genio, no sólo por lo que fue capaz de expresar con su obra, sino también por su prodigiosa capacidad creadora. Porque hay algo, en Mozart, que siempre renueva el asombro de quienes se inclinan sobre su mundo. Y es que ese mundo cerrado, concéntrico, tenía muy pocas vinculaciones con las ideas, corrientes, tendencias de su época. Si bien Mozart presintió el romanticismo, y escribió más de una página profética —¡hasta premoniciones wagnerianas se observan en su creación!—, ignoró el romanticismo que en torno a él bullía, en cuanto a movimiento literario ya perfectamente encaminado en las sendas del *sturm und drang.* Sus conocimientos literarios eran pocos. De Goethe, que contaba seis años mas que el, sólo parece haber conocido una poesía menor, *La violeta,* y permaneció totalmente ajeno a la obra de un hombre en quien sus contemporáneos saludaban ya la presencia del genio. Era admirado por poetas de la talla de Burger, de Klopstock, de Wieland, de Lenz, pero el autor de *Don Juan* no parece haberse percatado de ello ni se valió de sus textos magistrales para estimular la propia inspiración. Trabajaba con escritores mediocres, cuyos libretos transfiguraba con el sortilegio de su música. Era un hombre de escasas lecturas, poco le interesaban las artes plásticas, y desconocía la producción de muchos compositores importantes de su tiempo. Pero tenía el don que es otorgado a muy pocos elegidos: el de presentir, intuir, adivinar en grado tan pasmoso, que el futuro vivía ya en él, inscrito en un presente ungido por la gracia de la inmortalidad.

Pero si Mozart ignoraba ciertas ideas que apasionaban a los hombres de su época, su obra conocería el extraño destino de verse marginada, durante largo tiempo por quienes estaban llamados a estudiarlas. Durante la primera mitad del siglo XIX, los escritos que se refieren a Mozart sólo tratan de lo anecdótico —llegando a forjarse fantásticas leyendas, como la de su asesinato por mano de Salieri. Tienen que transcurrir cien años, después de la muerte del compositor, para que aparezca su primera gran biografía: la de Otto Jahn, pronto seguida por otros libros de crítica responsable y sólido análisis. Casi puede decirse que fue necesario esperar hasta el advenimiento del presente siglo para que se consagraran estudios de fondo a la personalidad y a la obra de Mozart.

Sirva, pues, la celebración del bicentenario, para dar un nuevo impulso a los estudios mozartianos que constituyen, por una serie de raras circunstancias, una disciplina musicológica bastante reciente.

*El Nacional,* Caracas, 10 de marzo de 1956.

# LOS CONTEMPORÁNEOS DE MOZART

Era de esperarse que en este Año Mozart, la vida breve pero inagotable del autor de *La flauta mágica* fuese reactualizada por los musicólogos que, en todas partes, le consagran nuevos estudios e investigaciones. Si con ello no se ha sabido mucho más de lo que ya se sabía, el fervoroso empeño de sus admiradores ha servido, al menos, para enriquecer la vasta bibliografía mozartiana con valiosos trabajos, enfocados sobre ciertos aspectos particulares de la obra. Paul le Flem, por ejemplo, acaba de estudiar las influencias ejercidas sobre la creación mozartiana por la producción de algunos músicos a quienes admiraba. No fueron muchos ciertamente, ya que la cultura de Mozart era tornadiza en extremo y solía mostrarse ignorante de cosas que todos, en su tiempo, sabían. Pero lo menos que puede decirse es que el compositor, en cuanto al arte de los sonidos, había orientado la aguja de su sensibilidad hacia personalidades de primer orden.

Siendo niño aún, recibe un verdadero *coup de foudre* al descubrir, en Londres, la obra inspirada, lozana, hirviente de juventud, de Johann Christian Bach. En aquella época Mozart ignoraba totalmente la producción de Juan Sebastián, y era de los que luchaban —a veces sin tener siquiera conciencia de ello— contra el estilo de *El arte de la fuga,* al que Johann Christian calificaba irreverentemente de «estilo pelucón». «Mozart —nos dice Paul le Flem— imita durante un tiempo al músico, influido, a su vez, por los modos de hacer italianos. Algunos *Conciertos* de esa época nos indican que el estilo del hijo de Bach ha pasado a su propia obra. A través de ese alemán desnacionalizado, Mozart traba conocimiento con la elegancia meridional.»

Así como el Mozart niño admiraba al hijo de Bach, el adolescente sentirá después una profunda admiración por Haydn... pero no Joseph Haydn, sino Michael Haydn, autor de las marchas militares que Francisco de Miranda hubiera escuchado durante su visita al castillo de los Esterházy. En aquella época de su vida, Mozart se disipa un poco: le interesan los sinfonistas de la Escuela de Mannheim; admira a Gluck, aunque sus reformas en los dominios del drama lírico lo dejan indiferente. Demasiado tenía el genio que hacer con su propia obra, para apasionarse ante la querella de los «gluckistas» y «piccinistas»... Y pronto hace un nuevo descubrimiento: el de Haydn... aunque esta vez se trata de Joseph Haydn, cuya obra desplaza, en su estimación, a la de Michael. El arte del maestro lo deslumbra, lo maravilla. Y queriendo rendirle un supremo homenaje, le dedica sus últimos seis cuartetos.*

* Mozart compuso todavía 4 cuartetos más (N. de *Pauta*).

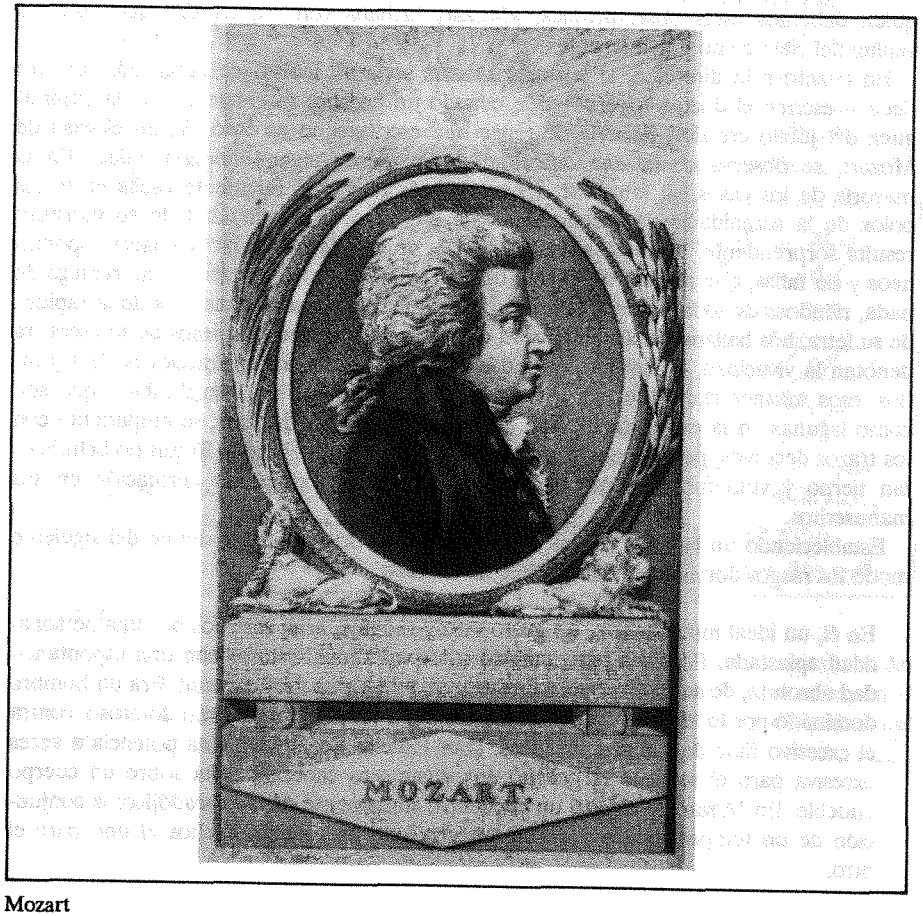
*48. No estoy rodeado más que de brutos y de bestias (en cuestiones de música, se entiende).*

Mozart, a su padre
(París, 1° de mayo de 1778)



Le faltaba una revelación capital: la de Juan Sebastián Bach. La deberá al barón Van Swieten, quien descubrió al Gran Cantor a través del rey Federico de Prusia. «La aparición de Bach en la actividad de Mozart —nos dice Le Flem— suscita en él una orientación, una revolución, a la vez psíquica y estética, que se advierte claramente en las obras escritas después de 1782. El contrapunto ocupa, desde entonces, un mayor lugar en la obra mozartiana, como resulta evidente en la *Misa de la coronación.* Las últimas sinfonías ganarán en riqueza y en emoción con este descubrimiento.» Después de haberse entusiasmado con el arte italianizante, sonriente, siempre garboso, de Johann Christian, Mozart vuelve al «estilo pelucón», aunque con una gracia nueva, logrando una síntesis que ya anuncia el romanticismo.

*El Nacional,* Caracas, 5 de diciembre de 1956.




Mozart

# GRAFOLOGÍA DE MOZART

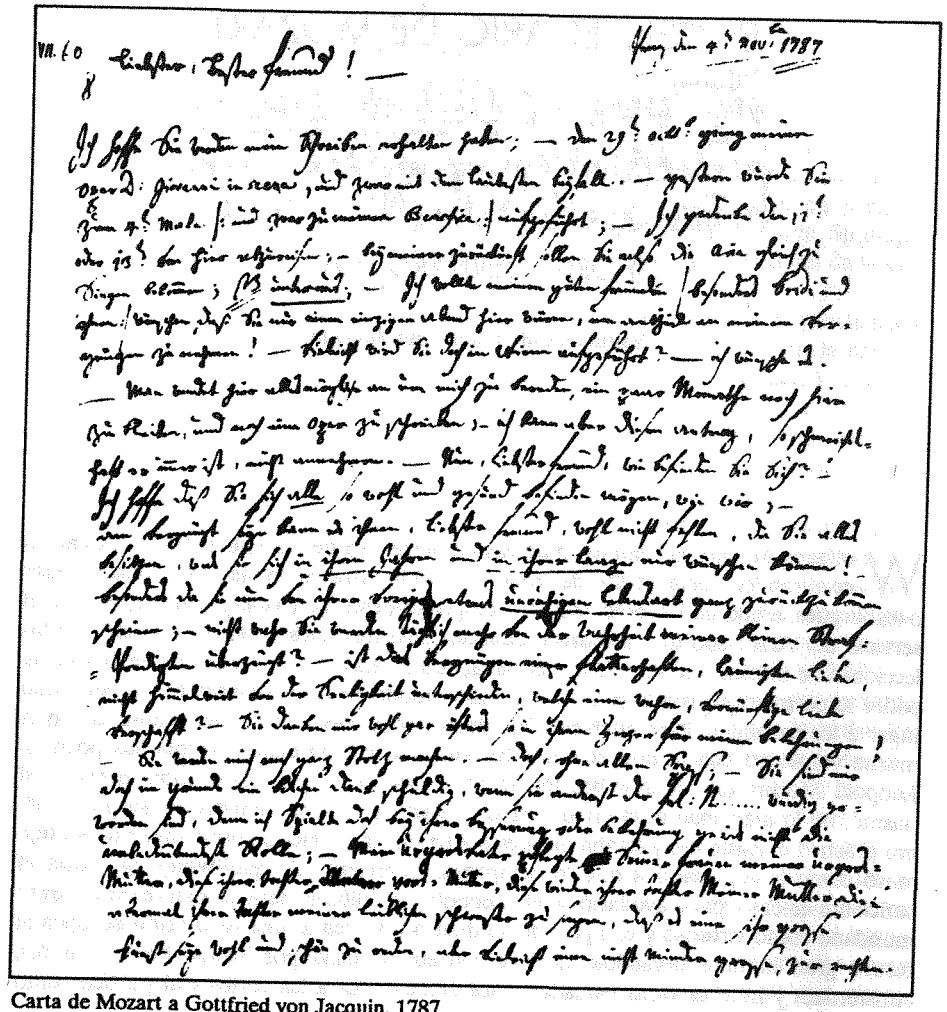
Ante el enigma psicológico que constituye la realidad de un Mozart poco sensible a las artes plásticas, poco atento a la producción musical de su época, poco exigente en materia de literatura —leía poco y solía colaborar con libretistas mediocres—, y sin embargo genial, prodigiosamente fecundo, siempre adelantado sobre los conceptos estéticos del momento, se detienen ahora los grafólogos buscando, en la gráfica de sus manuscritos, los rasgos dominantes de su carácter. Pero ahí también nos encontramos con una serie de rasgos contradictorios: la forma de su letra era pueril, increíblemente pueril, en tanto que la presión de la mano correspondía a la afirmación de una tremenda energía creadora unida —como ocurre con muchos hombres geniales— a una sensualidad siempre despierta. Como nos dice el doctor Jean Rivère, eminente grafólogo a quien debemos estas observaciones, «Mozart luchaba con inquietudes que tanto le venían del cielo como del infierno».

En cuanto a la dirección, la letra de Mozart sería un indicio de debilidad. «Quiero decir —escribe el doctor Rivère— que cuando un hombre se encuentra en la embriaguez del júbilo creador, debería de tener una escritura en ascenso. Y, en el caso de Mozart, se observa como una dificultad en mantener alguna horizontalidad. En la mayoría de los casos, su letra cae del modo más flagrante. Su mente oscila entre los polos de la serenidad y la melancolía.» Sin embargo, la continuidad de su escritura resulta sorprendente, y puede compararse a la de ciertos médiums: «Enlaces espontáneos y sin fallas, que revelan un caudal de vida que ignora los obstáculos, no reniega de nada, riéndose de toda censura interior.» En cambio, al llegarse al análisis de la rapidez de su letra, nos hallamos ante una nueva contradicción. Si bien los ritmos de su escritura denotan la vivacidad, la agilidad, el poder de tomar decisiones en fracciones de segundos, esos mismos ritmos se ven quebrados por pausas súbitas, inexplicables, que son como lagunas en la expresión... Nada, en los autógrafos de Mozart, se emparienta con los trazos decisivos, potentemente fijados, de un Bach o un Händel. El mismo Schubert, tan tierno y vulnerable, se manifestaba con mayores poderes de afirmación en sus manuscritos.

Estableciendo un balance de sus observaciones, el doctor Rivère define del siguiente modo los rasgos dominantes del carácter de Mozart:

> En él, un ideal muy elevado, un gusto raro y sublime, eran servidos por una personalidad aplastada. Pero esa personalidad sólo podía manifestarse con una espontaneidad absoluta, de acuerdo con los dictados de una lógica muy especial. Era un hombre dominado por lo afectivo, aunque reaccionaba a veces, de modo casi doloroso, contra el excesivo fluir de sus propias ideas. ¿Sus indicios negativos? Una potencia a veces excesiva para el ser que la poseía: una gigantesca cabeza puesta sobre un cuerpo endeble. En Mozart se realizó un encuentro sumamente raro y paradójico: la conjunción de un temperamento y de un carácter que no estaban hechos el uno para el otro.





Carta de Mozart a Gottfried von Jacquin, 1787

Yo añadiría que todo lo observado por el grafólogo estaba expresado en la partitura del *Don Juan*, sublimación de los defectos y cualidades de un genio que encerraba, en sí mismo, todas las contradicciones, peripecias y posibilidades angélicas y diabólicas del comportamiento humano.

*El Nacional*, Caracas, sin fecha.

# EL CENTENARIO DE MOZART




## GEORGE BERNARD SHAW

**Traducción de Guillermo Sheridan**

Wolfgang Mozart, el centenario de cuya muerte, el 5 de diciembre de 1971, estamos celebrando, nació el 27 de enero de 1756. Era nieto de un encuadernador habsburgués, e hijo de Leopold Mozart, compositor, escritor y violinista de reputación al servicio del Arzobispo de Salzburgo. Cuando tenía tres años mostró tal interés en las lecciones de música que recibía su hermana, cuatro años y medio mayor que él, que su padre le permitió jugar a la música del mismo modo en que le podría haber permitido jugar a los caballitos. Pero el chico tenía prisa y comenzó a componer minuetos con la misma voracidad con la que el señor Ruskin, a la misma edad, escribía sus poemas. Leopold Mozart era un hombre inteligente hasta cierto punto: se había hecho a sí mismo, no lo afectaban ni la timidez ni la vergüenza, se sabía maestro en su profesión, era práctico e insistente, y estaba dispuesto a trazar un ambicioso programa para su hijo tanto como a impulsarlo a que lo cumpliera. Consciente de que Wolfgang poseía el suficiente talento para ayudarlo a él, Leopold, a calificar para el más elevado éxito mundano como virtuoso y compositor, se dedicó a a crearle una reputación europea al futuro gran hombre llevándolo de gira con su hermana por Viena, París, Londres, Amsterdam y muchas otras ciudades, para presentarlos a las cortes y al público como "prodigios de la naturaleza."

Cuando el chico realizó un par de giras por Italia entre 1769 y 1771 ya sabía todo lo que los más grandes maestros europeos podían enseñarle; se convirtió en un inmejorable ejecutante de harpsicordio y de pianoforte; como organista, hacía decir a los músicos viejos que Sebastián Bach había renacido. Como violinista, no llegó a sentirse complacido consigo mismo. Leopold insistía en que sólo necesitaba confianza en sí mismo para ponerse a la cabeza de los violinistas europeos, y quizá tenía razón; pero Mozart no se atareó en lograr con el violín lo que hacía con el piano y se limitó a tocar lo viola en los cuartetos. Debe admitirse, con todo, que el padre, aunque incapaz de comprender el



poderoso genio de su hijo, hizo lo posible, hasta donde se lo permitían sus luces, para favorecerlo. Y aunque una o dos veces Mozart habrá especulado, en sus años finales, si no le habría ido mejor de haber sido huérfano, jamás le guardó rencor por sus afanes.

La prosperidad de Mozart se terminó con su infancia. Desde el momento en el que ingresó al mundo siendo un joven de veintiún años, en un viaje a París con su madre (que murió ahí), hasta el día de su muerte, catorce años más tarde, vivió la vida de un hombre grande en un mundo pequeño. Cuando regresó a establecerse en Viena y contrajo matrimonio, se puso a llorar de la emoción después de la ceremonia. Su mujer lloró también, y lo mismo todos los invitados. Lo hicieron con mayor sabiduría de la que podrían haber calculado, considerando cuál iba a ser el futuro de la pareja.

Mozart tenía tres formas de ganarse la vida: dando clases, ofreciendo conciertos y utilizando alguna influencia aristocrática para obtener un nombramiento en la corte o encargos para la iglesia o el teatro. Ninguno de estos caminos le funcionó, aunque, gracias a todos ellos, y a su mucho pedir prestado, consiguió heredarle a su mujer la suma de cinco libras esterlinas, exactamente la cuarta parte de lo que se necesitaba para pagarle al médico que lo atendió. Como maestro le fue bastante bien mientras se limitó a impartir lecciones a personas que le interesaban; como compositor de moda, en cambio, fue un fracaso. Los conciertos dejaban un poco más: escribía un concierto para piano después de otro para su público, y luego improvisaba una *fantasía* e invariablemente acababa abrumado por el aplauso. Pero en ese tiempo no existía lo que hoy llamamos un "gran público" interesado en apoyar conciertos de música clásica por suscripción. Los suscriptores de Mozart eran personas preocupadas por la moda, inconstantes excepto en su determinación de patrocinar música para la "temporada social."

Su incapacidad para conseguir nada que no fuera una miserable pitanza por parte de la corte, a cambio de música para bailar, se debió a la extrema envidia que le tenían los músicos cortesanos que monopolizaban la imperial oreja. Salieri lo reconocería francamente después: "La muerte de Mozart fue un buen negocio para nosotros. Si hubiera vivido más, nadie nos hubiera dado ni migajas siquiera por nuestras composiciones."

Mozart estaba agotado por el trabajo y la ansiedad constante cuando lo atacó la fiebre. Llegó a pensar que alguien lo había envenenado. Una buena cantidad de falsos sentimientos han sido desperdiciados en el hecho de que el mal tiempo impidió que, en el día de su funeral, sus amigos lo acompañaran de la Iglesia de San Esteban al lejano Cementerio de San Marcos. El cochero de la carroza, el ayudante de enterrador y una mujer que fungía como "mendiga autorizada", fueron las únicas personas que vieron

> Fue un alemán quien llevó la ópera italiana a su más ideal perfección. Mozart ennobleció de tal modo las cualidades dominantes de la manera italiana, las fundió tan perfectamente con sus propios dones, o sea, la pureza y el vigor alemanes, que llegó a crear algo hasta entonces absolutamente desconocido.
>
> Wagner



Facsimilar de la última página del catálogo que Mozart llevaba de sus obras

*49. La obra ha gustado muchísimo* [la sinfonía llamada "París"]. ... *Al terminar la sinfonía me fui muy contento al Palais Royal, tomé un buen helado, recé el rosario, tal como había prometido, y regresé a mi casa.*

Mozart, a su padre
(París, 3 de julio de 1778)

caer al ataúd sobre muchos otros en la fosa común para mendigos de tercera categoría. Con excepción de que ilustra qué tan pobre era Mozart, el incidente carece de importancia. Su pretendido *pathos* es, en realidad, esnobismo puro. A Mozart no le hubiera importado en lo más mínimo yacer en la tumba apartada para los miserables. Quizá hubiera tenido la misma actitud del viejo Buchanan quien, en su lecho de muerte, ordenó a su mayordomo que entregara todo el dinero que había en la casa para obras de caridad en vez de gastarlo en un funeral (agregando, en su vena característica, que la parroquia ya se encargaría de enterrarlo por la sola razón de impedir que su cuerpo no estuviera demasiado tiempo ahí tirado).

No debe suponerse, sin embargo, que la vida de Mozart fue una vida de carencias en el sentido vulgar. Poseía enormes poderes, tanto para trabajar como para divertirse; reía, bromeaban, contaba historias, hablaba, viajaba, tocaba, cantaba, rimaba, bailaba, paseaba, actuaba y jugaba billar con la habilidad suficiente como para deleitarse en todo ello; poseía el encanto de un niño a los treinta años, del mismo modo que, a los cinco, había poseído la seriedad de un hombre maduro. Uno supone que muchos de sus amigos no habrán disfrutado de su superioridad más de lo que lo hacía Salieri, y que, a pesar de la sociedad y de la domesticidad, Mozart, en su plano más elevado, habrá vivido y habrá muerto en soledad y más allá de la posible ayuda de nadie. Aún así, en sus planos más accesibles, tuvo muchos amigos y adoradores entusiastas. Lo que le faltó —trágica privación— fue la oportunidad del intentar aquello de lo que se sabía capaz en lo mejor de su arte.

No es posible ahora dar aquí un recuento adecuado de las aspiraciones de Mozart a la grandeza como compositor. Las representaciones públicas de sus obras en la Inglaterra de hoy son escasas y espaciadas, y hasta que Richter dirigió en Londres la *Sinfonía en mi bemol*, nadie podría haber deducido de las lecturas triviales, rápidas y vacuas que se acostumbran en nuestras salas de concierto, que Mozart, juzgado a la luz de las convenciones de nuestro siglo diecinueve, tenía realmente fundamento para justificar su antigua reputación. Puede ensayarse una razón, entre otras muchas, para explicar esto. Leopold Mozart, sin lugar a duda, le hizo a su hijo el enorme daño de imponerle su propia visión angosta del ideal musical en lugar de permitirle recorrer la totalidad de las capacidades del arte musical por sí mismo. Le enseñó al niño que cuando una pieza de música sonaba bien y estaba construida simétrica, ingeniosa e inteligentemente en forma de sonata, no había nada más que esperar; es más: no era legítimo esperar nada más.



Mozart, de haber vivido sin tutores, quizá hubiera llegado a la conclusión de que una composición sin base poética o dramática era sólo bisutería, y no un trabajo serio de arte. Sin embargo, se le estrenó para considerar la producción de "música absoluta" el objetivo normal del trabajo de composición. Cuando su genio lo condujo a escribir una música instrumental que *significara algo*, empleó con tanto éxito una tan extraordinaria inventiva para lograr la expresión a fuerza de obligar las formas y usos de la música absoluta (que se negó a violar) para que sirviera a sus propósitos poéticos, que la misma pieza de música tan puede ser una escena consentida de poesía tonal para el aficionado que lo ignora todo sobre formalismo musical, como para el pedante que, insensible a la poesía o al drama, la utiliza como modelo de composición clásica para sus alumnos.

Esta mezcla de formalismo con significación poética ha sido celebrada no sólo por su inventiva, como es natural, sino como un mérito de la música, lo cual es perverso y absurdo. Tanto Mozart, que le pide perdón a Leopold por haber escrito alguna modulación poco común que no podía justificar mas que con razones poéticas, como su padre, resultan así figuras necias. Si Mozart hubiera escrito su *Quinteto en Sol menor*, por ejemplo, en la forma libre imaginada por Liszt para sus poemas sinfónicos, la muerte de su padre (que aconteció poco después de que escribió ese quinteto) hubiera sin duda sido atribuida al horror que le hubiera provocado su lectura; pero no existe razón alguna para pretender, después de lo que nos han enseñado las obras de Wagner, que ese quinteto hubiera sido punto menos admirable. Más tarde, cuando Mozart se había liberado y se dio cuenta de que la cosa prohibida era exactamente aquella para la que había nacido, todavía, por pura costumbre y maestría, siguió sujetándose a las viejas formas de tal modo que lo podemos seguir considerando un formalista, a pesar de que él se las arregló para espantar a sus contemporáneos y que lo maltrataran de la misma forma en que los suyos, hoy, maltratan a Wagner. El resultado es que, como Mozart, bajo la influencia de su padre, produjo una cantidad tal de música instrumental que es música absoluta y nada más, y dado que incluso las grandes obras dramáticas y poéticas de sus años finales están construidas en los moldes de esa música, hemos concluido de

*50. Mi muy querido padre:*

*Espero que estéis preparado para escuchar con entereza la más triste y la más dolorosa de las noticias... El día 3, por la noche, a las diez y veintiún minutos, mi madre ha entregado santamente su alma a Dios... Tengo demasiada pena; he llorado mucho. ¿Pero de qué sirve esto? He tenido que consolarme enseguida. Mi querido padre, mi querida hermana, haced lo mismo que yo. Llorad, llorad hasta hartaros. Pero finalmente, consolaos. Pensad que el Dios todopoderoso lo ha querido. ¿Y qué podemos hacer contra Él?*

Mozart, a su padre
(París, 9 de julio de 1778)

*51. Carissima amica... No podéis imaginar la alegría que me producen vuestras cartas... Todo lo que os concierne me interesa al máximo... Addio, carissima amica. Espero ardientemente una carta vuestra.*

W. A. Mozart, a Aloysia
(París, 30 de julio de 1778)

prisa que toda su obra es de una sola pieza, y que un manejo dramático inteligente de las grandes sinfonías sería un anacronismo. En las óperas mismas es difícil, hoy en día, darle la atención que merecen a los dramáticos más obvios de la orquestación.

Incluso la escena del cementerio en *Don Giovanni* suele cruzar por el escenario del Covent Garden como si se tratara de una precipitada e insulsa cuadrilla.

Felizmente, la perseverancia con la que Wagner luchó toda su vida por una reforma en la ejecución orquestal de las obras de Mozart, el ejemplo impuesto por otros directores inspirados por Wagner y las autorizadas declaraciones de Gounod sobre el problema de *Don Giovanni* (por no mencionar las influencias sociales que no pueden ser tan fácilmente enunciadas), comienzan por fin a permitirle al público enterarse de una importante secreto: que la incompetencia y la superficialidad de los intérpretes de Mozart eran las verdaderas y únicas culpables de la aparente trivialidad de su música magnífica. Debidamente ejecutada, la obra de Mozart no ha sido capaz, todavía, de decepcionar a nadie.

El apetito de música tumultuosa, apasionada, voluntariosa y heroica parece disminuir. Comenzamos a percatarnos de que no podemos seguir escuchando la *Séptima sinfonía* de Beethoven y la *Obertura de Tannhäuser* por siempre. Una vez que las hayamos gastado, y de que cobremos conciencia de que existen grados de calidad en la emoción, así como existen variaciones en la intensidad, entonces nos hallaremos en el camino adecuado para convertirnos en verdaderos conocedores de Mozart, y para evaluar lo mejor de Wagner con otro criterio que el de su novedad. Lo que impide que eso suceda, actualmente, es la aridez de nuestra vida cotidiana, que nos hace exigirle sensaciones al arte, así como la torpeza mental que nos impide percibir o disfrutar la calidad esencialmente intelectual de la música más elevadamente fina. Estas dos descalificaciones se originan en una cultura deficiente. Mientras prevalezca, Mozart tendrá que aguardar en el librero. Quien lleva la peor parte es la actual generación inculta; no el autor de *Don Giovanni*.

*The Illustrated London News*, 12 de diciembre de 1981. Recogido en *The Great Composers*, University of California Press, 1984.





Mozart

JUAN GIL - ALBERT

# OYENDO A MOZART

*A Elena Aura*

¡Oh gracia incomparable cuando el día
siente llegar la turba deliciosa
de esos trinos felices! Suspendido
de esa mágica flauta seductora
el corazón del mundo empalidece,
como el rostro transido del amante
ante la gran presencia deseada.
Trémulo el soplo de la sangre siente
que alguien tocó la flor de la energía
con una mano audaz, más de sus labios
oyóse ese silbido rumoroso
de encantamiento, en cuyo fondo agreste
late la ciega vida de los dioses.
La faz del agua núblase turbada
por extraña alegría, cual si el genio,
hijo de su virtud, hubiera vuelto
tras larga ausencia y en su suave pico
trajérale esa joya del espacio,
la corona de flores amarillas
que deslumbran en su sien de peregrino.



La lluvia cuando ve a tan tierno hermano,
recoge la mojada cabellera
ante su luz divina y en su antro,
de vagas nubes, busca el culantrillo
para tejerle un lecho con el junco
de su mohoso suelo. ¿Quién podría
resistir a esa dulce criatura
tras de cuyo murmullo se presiente
la chispa eterna? Vagan cambiando
sus destinos los seres que le escuchan,
y el águila doblando su ala de oro
deja pacer tranquilas las ovejas,
cual si a su rojo corazón de fuego
embriagárale un sueño prodigioso,
como un sedante vino. Porque en tanto,
ya hasta el Amor detiénese en su curso,
en medio de un feliz aturdimiento,
cuando alguien más sublime le ha lanzado
ese dardo para él desconocido.
Dichoso, ¡oh gran rival!, porque le heriste
con la llama que a todos nos consume.

# MOZART Y EL EROTISMO*




## SÖREN KIERKEGAARD

(Fragmentos)

Con su *Don Juan* entra Mozart en el pequeño grupo de los inmortales cuyo nombre y cuyas obras jamás borrará el tiempo, ya que la eternidad los recordará siempre. Y pese a que cuando se entra en ella es indiferente estar en lo más alto o en lo más bajo, porque en cierto modo se está a la misma altura cuando se está a una altura infinita, y aunque es cosa infantil discutir por el puesto más alto, sin embargo yo todavía soy demasiado niño, o, mejor aún, soy como una joven enamorada de Mozart, y por tanto tengo que ponerle en el sitio más alto, cueste lo que cueste. E iré al sacristán, al cura, al párroco, al obispo y a todo el cabildo, y les pediré y conjuraré que escuchen mi súplica, y gritaré lo mismo a toda la multitud. Y si no quieren oír mi ruego, cumplir mi deseo infantil, abandonaré la sociedad, me separaré de sus ideas y fundaré una secta que no sólo pondrá a Mozart en lo más alto, sino que sólo a él rendirá culto. Y pediré a Mozart que me conceda que su música no me impulse a grandes hazañas, sino que me convierta en un loco que perdió por él la poca inteligencia que tenía. Y ahora las más de las veces paso el tiempo, en silenciosa melancolía, tarareando lo que no entiendo; como un espectro me escurro día y noche alrededor de aquello en que no puedo penetrar. ¡Inmortal Mozart! A ti te lo debo todo. Te debo el haber perdido la razón, que mi alma se asombre, que yo sintiera miedo en lo más íntimo de mi ser. A ti debo el no haber pasado por la vida sin que nada hubiera podido conmoverme; a ti debo que no muera sin haber amado, aunque mi amor haya sido desgraciado. ¿Qué extraño, pues, si me siento más celoso de su glorificación que del momento más feliz de mi propia vida, más celoso de su inmortalidad, que de mi propia existencia? Sí. Si le suprimiesen, si borrasen su nombre, se derrumbaría la única columna que hasta ahora impidió que no todo se me desplomara en un caos infinito, en una terrible nada.

* Título de la redacción.



A Mozart le cupo la suerte de haber tenido un material que es absolutamente musical y por eso, ningún otro compositor podría competir con él, aunque no tuviera otro quehacer que volver a componer *Don Juan*. Quizá se comprenda mejor lo que realmente quiero decir si muestro la diferencia con respecto a una idea similar. *Fausto*, de Goethe, es verdaderamente una obra clásica, pero responde a una idea histórica, y por eso cada tiempo apreciable tiene su Fausto. Fausto se sirve del vehículo del lenguaje, y como éste es un medio mucho más concreto, se pueden concebir por esta razón varias obras de la misma clase. En cambio *Don Juan* es y seguirá siendo el único en su clase, en el mismo sentido que las obras clásicas de la escultura griega. Pero como la idea de Don Juan es todavía mucho más abstracta que la que constituye la base de la escultura, fácil resulta comprender que mientras en la escultura se tienen varias obras, en la música sólo se tiene una. En la música se pueden imaginar varias obras clásicas, pero solamente perdura una de la que puede decirse que la idea que la preside es absolutamente musical, de tal manera que la música no figura allí como acompañamiento, sino que, al revelar la idea, revela su propio ser. Por eso, con su *Don Juan*, está Mozart muy por encima de estos inmortales.

●

Quizá me he precipitado demasiado; quizá consiguiera expresarlo mejor si hubiera esperado algún tiempo. Quizá; no lo sé. Pero si sé que no me he apresurado para tener la alegría de venir a hablar; que no me he apresurado porque temiera que un entendido me tomase la delantera, sino porque temía que si yo también guardara silencio, hablarían las piedras en honor de Mozart para vergüenza de todo hombre, a quien fue dado el don de la palabra.

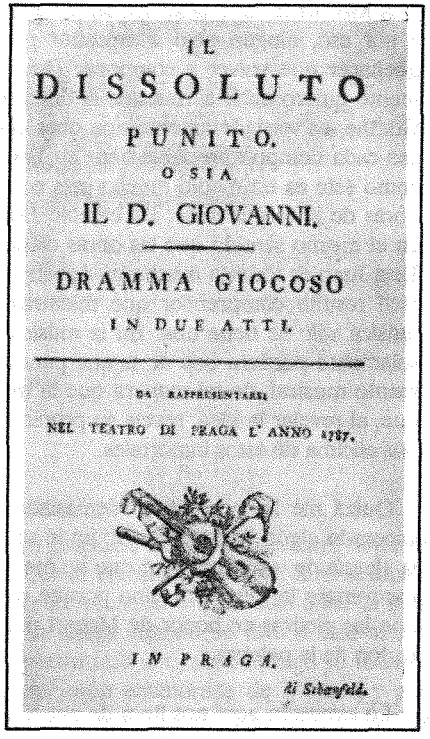
●

Lo expuesto aquí nos lleva de nuevo a pensar en el objeto propio de este ensayo: que Don Juan es absolutamente musical. Él desea sensualmente, seduce con el poder demoníaco de la sensualidad; las seduce a todas. La palabra, la réplica no le va; se volvería entonces un individuo reflexivo. Él no tiene en definitiva esa permanencia, sino que se apresura en un eterno desaparecer, exactamente como la música, de la cual puede decirse que ha pasado tan pronto como ha cesado de sonar y sólo vuelve cuando suena de nuevo. Por eso siempre que yo lanzase la pregunta de cómo es Don Juan, si es buen mozo, joven o viejo, qué edad tiene aproximadamente, no sería por mi parte más que una manera de hablar, y lo que podría decirse al respecto es que sólo podría esperarse encontrar aquí un sitio en el mismo sentido en que puede decirse que una

*52. La poesía, que era lo único de que los franceses podían estar orgullosos, es cada vez peor y la poesía es lo único que entienden aquí, porque nadie entiende la música.*

Mozart, a su padre
(París, 3 de julio de 1778)

secta tolerada lo encuentra en la iglesia nacional. Es bello, no del todo joven. Si yo tuviera que darle una edad, le daría treinta y tres años, pues es la edad de una generación. Lo delicado en tales estudios estriba en que fácilmente se pierde de vista el total al detenerse en lo singular, como si Don Juan sedujera por su belleza, o por lo que fuese. Se le ve, pero ya no se le oye, y así, naturalmente está perdido. Por eso si yo hiciera cuanto me fuera posible para ayudar al lector a obtener una visión de Don Juan, diría: "Mira, ahí lo tienes. Mira cómo llamea su ojo y su labio se eleva en una sonrisa: ¡tan seguro está de su victoria! Contempla su mirada real que exige lo que es del César. ¡Mira cómo entra en el baile, con qué orgullo tiende la mano! ¡Quién es la feliz a la que se la ofrece!". O bien yo diría: "Mira, ahí está en el bosque del amor; se apoya contra un árbol. Se acompaña a la guitarra. Y mira: desaparece una joven ente los árboles, angustiada como un animal asustado. Pero él no se da prisa; sabe que ella lo busca". O diría también: "Descansa en la inmensidad del mar en la noche clara, tan bello que la luna se detiene a revivir el amor de su juventud; tan bello que las doncellas de la ciudad lo dan todo por poder acercarse allí y disfrutar la oscuridad del momento —mientras que la luna asciende de nuevo para iluminar el cielo— y besarle". Si yo hiciera esto, el atento lector diría: "Mira, lo ha echado todo a perder; se ha olvidado de que Don Juan no se ve, sino que se oye". Por eso tampoco lo hago yo, sino que digo: "Escucha a Don Juan, es decir, si al oír a Don Juan no puedes hacerte una idea de él, entonces no podrás figurártelo jamás. Oye el comienzo de su vida. Así como el relámpago sale de la oscuridad de la tormenta, así brota él de las profundidades de la seriedad, más rápido que la marcha del relámpago, más inconstante que éste y, sin embargo, tan acompasado. Oye cómo se precipita en la variedad de la vida, cómo se rompe contra su firme dique; escucha esos ligeros y danzantes sonidos de violín; oye el guiño de alegría y oye el júbilo del placer; escucha la solemne felicidad del gozo; escucha su salvaje huida; cómo se va él, cada vez más de prisa, cada vez más inconstante; escucha el anhelo desenfrenado de la pasión; oye el susurro del amor; escucha el murmullo de la tentación, escucha el remolino de la


IL
DISSOLUTO
PUNITO,
O SIA
IL D. GIOVANNI.
DRAMMA GIOCOSO
IN DUE ATTI.
DA RAPPRESENTARSI
NEL TEATRO DI PRAGA L' ANNO 1787.
IN PRAGA,
di Schreyfd.

Primera edición del libreto de *Don Giovanni*



seducción, oye el silencio del momento... Escucha, escucha, escucha *Don Juan*, de Mozart".

●

La admirable obertura de Don Juan es ahora y siempre una obra maestra, de modo que si no pudiera darse otro testimonio de la elasticidad de Don Juan, bastaría con destacar esto solo: lo inconcebible de que el que tuviera lo central no tuviera también lo periférico. Esta obertura no es una mezcla de temas, no está formada laberínticamente por asociaciones de ideas; está construida de una manera concisa, concreta, vigorosa y, sobre todo, está impregnada de toda la esencia de la ópera. Es poderosa como un pensamiento divino, movida como la vida de un mundo, estremecedora en su seriedad palpitante, en su ira terrible; estimulante en su alegría de vivir; es honda en su condena, bulliciosa en su diversión; tiene la solemne lentitud de su imponente dignidad; es movida, inconstante bailarina en su felicidad. Y esto no lo ha alcanzado chupando la sangre de la cólera; antes al contrario es, con relación a ella, una profecía. En la obertura despliega la música todo su volumen; con un par de aletazos poderosos se mece como sobre sí misma, se mece sobre el lugar al que quiere descender. Es una lucha, pero una lucha en las altas regiones del aire. El que después de haber conocido un poco a fondo la ópera oye la obertura, le parecerá quizá como si fuese impulsado al oculto taller en el que las fuerzas que conoció en la obra se mueven con fuerza primaria, donde estas fuerzas se acometen las unas a las otras con todo su poder. Sin embargo, la lucha resulta demasiado desigual; uno de los poderes ya aparece como vencedor antes de la batalla; el otro huye y esquiva; pero esta huida es precisamente su pasión, su ardiente intranquilidad en su corta alegría vital, el precipitado pulso de su odio apasionado. Con esto pone al otro poder en movimiento y lo arrastra consigo. El que primero se mostró tan inquebrantablemente seguro de que era casi inmóvil, ahora tiene que irse, y

*53. Ved cuál es ahora mi vida: voy a hacer todo lo que esté en mi mano para reunir aquí algunos alumnos y ganar el mayor dinero posible. Lo haré, ahora, con la dulce esperanza de poder cambiar pronto de vida, porque no os ocultaré, es más, lo confieso, que me sentiría muy contento de verme liberado de ello, ya que dar lecciones no me agrada en absoluto. ¡Cansa enormemente!, y si se toman pocos alumnos, se gana muy poco dinero. No creáis que digo esto por pereza —¡no!—, sino solamente porque es algo totalmente opuesto a mi genio y a mi manera de vivir. Sabéis que estoy, por así decirlo, totalmente inmerso en la música, que me ocupa todo el día, que estudio y reflexiono con placer, que me aplico a ella gustoso. Aquí, mi forma de vida me impide hacerlo. (...) ¡Dios quiera que haya próximamente un cambio en mi situación! Mientras tanto, no habrá ningún reproche que hacerme en cuanto a mi aplicación, mi esfuerzo y mi trabajo.*

Mozart, a su padre
(París, 31 de julio de 1778)

*54. Me tratan aquí como un principiante; excepto los músicos que piensan de otra manera.*

Mozart, a su padre
(París, 3 de julio de 1778)

de pronto se hace el movimiento tan rápido que parece una lucha real. Esto no puede hacerse con más detalle; aquí hay que oír la música, pues la lucha no es una lucha de palabras, sino un furor elemental. Sólo tengo que fijar la atención en lo que se desarrolló antes: a saber, que el interés de la ópera reside en Don Juan, no en Don Juan y el Comendador. Así se muestra en toda la obertura. Parece que Mozart puso en su composición tanta diligencia, que aquella profunda voz que suena al principio poco a poco se va apagando, casi pierde su mayestática actitud; tiene que apresurarse para poder seguir la prisa demoníaca que lo esquiva, y sin embargo casi adquiere fuerza para humillarla arrastrándola a una carrera hípica en el espacio de un momento. Con ello se acentúa el tránsito hacia la obra misma. Como consecuencia de este hay que imaginarse el final en una íntima relación con la primera parte de la obertura. En el final toma la seriedad a sí misma, mientras que en el curso de la obertura aparece como si estuviera fuera de sí. Ahora no se trata de correr a porfía con el placer. La seriedad viene de nuevo, cortando así toda salida a una nueva carrera de caballos.

Por eso la obertura, si bien en un sentido es independiente, sigue siendo considerada en otro como un preludio de la ópera. Precedentemente he tratado de recordar esto refrescando la memoria del lector sobre la sucesiva disminución con que su poder se aproxima al principio de la obra. Lo mismo se ve cuando se considera el otro poder, pues éste aumenta en una progresión creciente; comienza en la obertura, crece y aumenta. Sobre todo, su principio está expresado maravillosamente. Se le oye muy débil, muy misteriosamente indicado; se le oye, pero pasa rápidamente, de tal manera que se tiene la impresión de que se ha oído algo, pero no ha ocurrido tal cosa. Hace falta un oído atento, un oído erótico para advertir por primera vez que en la obertura se tiene una indicación de una ligera representación de este placer, que después se expresa perfectamente en toda su pródiga superabundancia. No puedo señalar exactamente dónde se halla este lugar, pues no soy un entendido en música; pero téngase en cuenta que escribo solamente para aficionados, y éstos me entienden bien, algunos incluso mejor de lo que yo me entiendo a mí mismo. Sin embargo, estoy satisfecho con mi suerte, con este enigmático enamoramiento; y aunque por otra parte agradezco a los dioses el ser un hombre y no una mujer, la música de Mozart me ha enseñado que es hermoso y confortador y justo amar como una mujer.

**Tomado de Kierkegaard, *Los estadios eróticos inmediatos o lo erótico musical*, Ed. Aguilar, Buenos Aires, 1977. Traducción de Javier Armada.**



# MOZART




## WILHELM DILTHEY

Gluck había desarrollado el momento dramático hasta darle su fuerza suprema. En una ocasión dijo: "Antes de ponerme a trabajar, procuro ante todo olvidar que soy músico." Con ello quería decir que, rompiendo con la tradición, aspiraba a "ser más pintor y poeta que músico". Y al partir de la obra de arte dramática como un todo, sometió las formas musicales con las que se encontró a la unidad de la acción. Con ello se abría el camino que conduciría a Ricardo Wagner, se abandona la línea de la ópera italiana y aparecía en el horizonte el drama musical. Esta orientación hacía que imperase el principio de la fuerza mímica y de la expresión declamatoria. De aquí aprendió Mozart. Pero aún asimiló más de la ópera italiana. El sostenimiento permanente de una ópera italiana pasó a ser norma en las cortes de Viena, Munich y Drede desde la Guerra de los Treinta Años. En este tipo de ópera imperaban las formas musicales fijas, la melodía, el canto. Lo que la ópera italiana tenía de más grande se hallaba informando por el talento mímico de aquella nación. La música es aquí la expresión natural de la vida del alma. Los personajes dramáticos piensan en forma de sonidos. Los sonidos musicales son su lenguaje. Con ellos traspasa la música las fronteras del drama, el cual sólo es, después de todo, la imitación potenciada de una acción real. La ópera se halla completamente desligada de la realidad de la vida. Se forma así en ella un estilo que se mueve por medio de formas basadas en las condiciones del mundo de los sonidos. El aria, el dueto, el terceto, y el nítido deslinde entre las diversas formas musicales por oposición al flujo homogéneo de la vida dramática tienen su razón de ser en el hecho de que este mundo desligado de la realidad recibe de las leyes de la música la sujeción a leyes de su propio dominio. En esto residía la fuerza de la ópera italiana y en ello iba implícita también su afinidad con el espíritu cortesano, que erigía más allá de la realidad vulgar un reino de goces, en el que se reflejaba su existencia olímpica. Así se explica que los dramas no pudiesen hacer competencia en las cortes a estas óperas.



**Clavicordio de Mozart. En este instrumento compuso en 1791 *La flauta mágica, La clemenza de Tito,* el *Requiem* y la Cantata masónica K. 623.**

*55. He conversado con Piccinni. Ha sido muy amable conmigo, como yo lo he sido con él, cuando por casualidad nos encontramos. Además, no he tenido ninguna relación ni con él ni con los otros compositores. Conozco mi trabajo; ellos también; ¡es suficiente! (...)*

*Los franceses siguen siendo unos asnos, no son capaces de nada y se ven obligados a recurrir a los extranjeros.*

Mozart, a su padre
(París, 9 de julio de 1778)

Entre Mozart, la atmósfera de Viena y la pasión por la música italiana que en su tiempo dominaba en esta corte existía una íntima conexión. Nuestro músico escaló la fama de golpe el día en que, en 1782, compuso por encargo del emperador José el *Rapto del Serrallo:* en esta obra se trasladaba a la ópera alemana toda la técnica inventada por la ópera italiana. Mozart hizo que la ópera se convirtiese en la forma más fuerte del arte dramático en general. Logró este resultado al poner en práctica el principio italiano de su construcción musical con profundidad alemana, con toda la superioridad contrapuntística de la música alemana y con los recursos del arte orquestal desarrollados en el cuarteto y en la sinfonía. Esta profundización del principio italiano se alcanzó en última instancia mediante las conquistas realizadas por nuestra literatura en relación con la riqueza de la vida de los sentimientos. 1786, *Fígaro;* 1787, *Don Juan;* 1791, preparación de *La flauta mágica.* Esta época coincide, pues, con la del ascenso de la poesía alemana a su cúspide: existían ya las obras juveniles de Schiller y de Goethe, del *Sturm und Drang,* el *Oberon* de Wielland, los dramas de Lessing. En estas obras se manifestaban de un modo convincente la fuerza del sentimiento, una expresión pura y llena de estilo, la continuidad en los matices de la vida de los sentimientos y su inagotable variedad, la armonía visible que da a la obra de arte su tónica fundamental.

## I. EL PRINCIPIO DE LA ESTRUCTURA MUSICAL

A tono con el arte italiano, Mozart construye de un modo puramente musical las situaciones, los caracteres y la acción. El *carácter* se manifiesta en su relación emocional

*56. Si tiene la menor duda al respecto* [el barón de Grimm] *entonces merece una patada, pues sería dar pruebas de desconfianza hacia mi honradez, y esto es lo único capaz de encolerizarme, además de la falta de confianza a mi talento.*

Mozart, a su padre
(París, 11 de septiembre de 1778)

interior, en el recitativo entra en relación con otros caracteres y en esta relación va desarrollándose la exaltación de su vida espiritual para la acción bajo las formas fijas del cambio entre el discurso musical y el entrelazamiento en el dueto, el terceto, etc. El estado de espíritu levantado que nace de la acción se expresa en el aria. Los caracteres fundamentales van deslizándose, por tanto, a través de estas formas delimitadas y logran así una expresión perfecta en las relaciones cambiantes de la vida. Y, como en cada una de estas formas se realiza el encadenamiento de la vida interior con la expresión mímica y el despliegue de ésta bajo la forma musical, *surge la posibilidad de representar completamente por medio de la mímica de la expresión lo que el drama no puede expresar: la trabazón de la interioridad, es decir, del temperamento, del hábito permanente, de la tónica emocional de una persona.* Esta faceta de la persona aparece aquí más clara de lo que puede aparecer en el drama.

Y aquí es donde se nos revela la íntima afinidad de este drama musical con la peculiaridad de la poesía alemana de la época. Esta poesía no presenta a los hombres

*57. Los dos hemos sentido la misma alegría al volvernos a ver... Le quiero, vos lo sabéis bien, con todo mi corazón y siento mucha estima por él, y él es cierto que ha hablado elogiosamente de mí, sin la exageración de otros, sino seriamente, sinceramente.*

[Johann Christian Bach llega a París, no ha vuelto a ver a Mozart desde 1764, en Londres].

Mozart, a su padre
(París, 27 de agosto de 1778)

solamente en sus actos y en sus palabras como medio de acción, sino que con su ancho río de palabras intenta expresar cómo las palabras y los hechos brotan del interior del hombre. Vemos así, al mismo tiempo, cómo el drama musical, con su estilo desligado de la realidad, puede resolver este problema con mayor pureza de lo que se logra, por ejemplo, en la *Ifigenia* o en el *Wallenstein.* En la obra poética se percibe el conflicto entre la misión de realidad y el estilo. El drama musical, en cambio, se sobrepone a este conflicto en la atmósfera pura del mundo de los sonidos.

Del mismo modo aparece construida sobre bases puramente musicales la relación entre los personajes *en la escena y en la acción.* Aquí se acentúan los efectos del principio musical. La tónica emocional de cada escena encuentra un poderoso medio auxiliar en la orquesta, la cual va preparando el espíritu desde la obertura y puede retener la emoción conseguida en medio de los cambios del proceso escénico. El recurso más maravilloso que diferencia al drama musical del drama poético es la *posibilidad de hacer que hablen varios personajes al mismo tiempo.* En este respecto, Mozart hace que cada uno de ellos se exprese con arreglo a su modo de ser peculiar y al entrelazar todo





Bocetos del Concierto para piano en *do* menor K. 503 (1786)

esto en la unidad de forma musical *se produce uno de los más grandes efectos estéticos emocionales por excelencia, a saber: el del entronque de la variedad de los caracteres con la unidad de la vida.* Se consigue de este modo un medio indirecto de expresión para *dar emoción en un momento a la riqueza de la vida.* Mozart se vale de este medio y consigue con él efectos sorprendentes, gracias a su dominio del contrapunto. Ya en la primera escena del *Don Juan,* las voces acordes del gobernador, de don Juan y de Leporello expresan de un modo verdaderamente demoníaco la tragedia de la muerte y los bajos instintos de la vida y, al mismo tiempo, la elevación hasta el sentimiento mixto fundamental de la existencia, en general. Y este mismo efecto se repite en un estilo grandioso cuando las voces de Elvira, de don Juan y de Leporello se conciertan en el último acto y a través de ellas vuelve a asociarse la presencia de una ley imperiosa supraterrenal, la voluntad entregada a una heroica lucha y la temblorosa alma trivial y voluble, para expresar una conciencia del carácter mixto de la vida y del entrelazamiento musical de los grandes sentimientos fundamentales frente a la misma en el espíritu contemplativo. Por este medio este supremo efecto musical se acerca a la conciencia metafísica más de lo que jamás podría lograrse a través del drama poético. Este sólo es capaz de producir efectos semejantes sucesiva, pero no simultáneamente como ocurre en la escena de los

*58. El impío, el pérfido Voltaire, ha reventado como un perro, como una bestia. ¡Era lo esperado!*

Mozart, a su padre
(París, 3 de junio de 1778)

tres bufones en el bosque, en el *Rey Lear*. Además, aquí la tónica emocional se produce súbitamente, provocada por la escena externa, y no puede retenerle como una unidad, cosa que se logra por los medios orquestales. Pero aún es más impresionante la combinación que surge cuando, en la gran escena de la fiesta en el palacio de don Juan, la tónica fundamental de la fiesta expresada por la música de la escena, se asocia contradictoriamente a la representación de lo trágico en las tres máscaras y a la *grandezza* de la entrada de don Juan y cuando se expresan los distintos momentos de la actitud ante la vida desde Masetto, Leporello y Zerlina hasta don Juan y doña Ana, en entrelazamientos constantemente cambiantes, de tal modo que el mundo entero se siente aquí en una relación típica de los modos fundamentales de conducirse los hombres como un todo musical en que se entretejiesen los más diferentes elementos: la riqueza infinita del mismo, su unidad dentro de la variedad, su armonía en las disonancias llega a adquirir en estos momentos un carácter directamente metafísico.

Es esto desempeñan su papel ciertos factores históricos. Mozart encuentra en la esfera del drama secular los mismos efectos inherentes de un modo exclusivo a la música vocal que en la órbita religiosa de la cantata y el oratorio habían formado el punto culminante de la música vocal de Sebastián Bach. Son los mismos efectos que un poeta tan musical como Jean Paul se esfuerza en alcanzar haciendo que resuenen conjuntamente diversos elementos para conseguir un efecto de unidad: un paisaje, expresión de los sentimientos en palabras, sonidos que se escuchen a lo lejos. De este modo, sugiere una emoción semejante a aquella que ensancha el momento de la vida individual, dándole plenitud, riqueza, un horizonte universal.

Otro efecto que descuella sobre el drama poético es el que logra el principio artístico de Mozart den el *todo,* en la continuidad de su desarrollo. Consiste en que los valores de vida activos en los personajes principales se manifiesten en variantes constantemente nuevas en las diversas combinaciones de la vida y sigan siendo, sin embargo, los mismos. Esta conexión, que es como la modulación de una voluntad de vida, de las posibilidades de expresión que brotan de ella no llegó a representarse musicalmente más que una vez: en el mismo don Juan y, dentro de una esfera más limitada de manifestaciones de vida, en doña Ana, es decir, en las verdaderas figuras del protagonista de este gran drama y de su antagonista. Esto sólo pudo conseguirse, naturalmente, porque se trataba de un tema que seguía conteniendo restos de una gran obra del arte dramático; estos restos encerraban para Mozart la posibilidad de construir de un modo puramente musical ambos caracteres.



De este principio musical de la construcción se deriva la independencia relativa que Mozart adopta en cuanto al texto. En esto se distingue fundamentalmente de Gluck o de Wagner y se asemeja mucho a Bach. Cosas que en el texto aparecen expresadas de un modo extraordinariamente trivial cobran en sus melodías una rica expresión completamente distinta a la del texto.

## II. EL SENTIMIENTO DE VIDA DE MOZART Y SU EXPRESIÓN POR LOS MEDIOS DERIVADOS DE SU PRINCIPIO MUSICAL

Mozart es el más grande genio dramático del siglo XVIII. Lo debe a su temperamento, que sabe entregarse objetivamente y por entero a toda cosa, a toda situación, a todo hombre. Precisamente el hecho de que no pretendiese ser un maestro de la nación, de que no estuviese destinado a mantener un supremo tono ideal gracias a la energía de su carácter, como Händel o como Beethoven, eso precisamente constituye la condición de su genialidad dramática. A esto se une una vivacidad mímica en grado extremo. Sus cartas, el dinamismo de su modo de manifestarse. Debía de tener un gran talento de imitación. Y para él, todas las situaciones, todos los hombres tienen desde luego su voz



Andreas Friedrich, retrato de Leopoldo Mozart

*59. En Salzburgo no sé muy bien quién soy; soy todo, y a veces nada, no pido tanto ni tan poco, solamente ser algo. ¡Pero que pueda ser verdaderamente algo!*

Mozart, a su padre
(Estrasburgo, 15 de octubre de 1778)

musical. Todo se lo representa musicalmente. Su actitud es puramente estética. Sabe captar el meollo musical de cuanto vive. La música es su lenguaje. Cuando tiene que expresarse en palabras, es como un niño. No habría mayor error que pretender inferir la capacidad de captación de este espíritu de sus palabras. Se sitúa ante todo en una actitud expectante y de goce. La música es lo único que toma en serio.

Surge así en él aquel sentimiento fundamental de la plenitud de la existencia que hace al artista dramático de su clase. En esto, Mozart se asemeja a Shakespeare. No ha nacido para organizar el mundo, sino simplemente para expresar musicalmente lo que el mundo es.

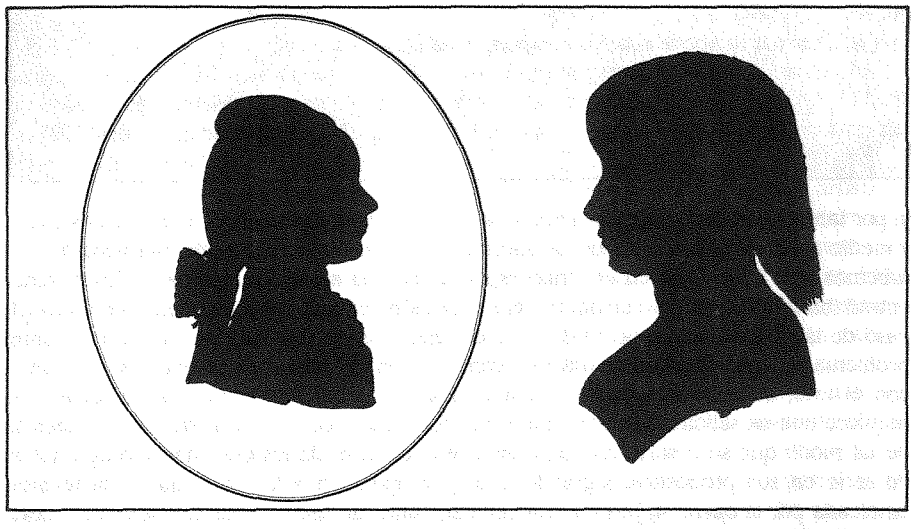
La fase a que en su tiempo había llegado la música le brindaba cabalmente todos los recursos necesarios para ello. Así como la música vocal se halla condicionada siempre por la música instrumental, el cuarteto y la sinfonía encerraban los medios de expresión para ciertas emociones fundamentales del alma. Él mismo había contribuído de un modo esencial a desarrollar musicalmente los medios para expresar esas emociones. El andante presenta una analogía muy cercana con las melodías en fusión de Octavio, del paje y los medios del *scherzo* se acercan mucho al *Fígaro*, a Leporello, a ciertos aspectos del *Don Juan*.

Por este camino, llega a los mas alto allí donde el texto encierra esta multiplicidad de la vida. La ópera heroica no era su fuerte; por eso fracasó en el *Idomeneo*. Era el choque de lo cómico con lo trágico, en una palabra, de todas la emociones en todas las cosas, lo que él sentía necesidad de expresar. Esto era lo que determinaba la elección de sus textos, en la medida en que tenemos razones históricas para suponer que su voluntad influyó en esta selección. Y esto explica también el modo como escuchaba en los textos estas distintas voces y les daba expresión. Un temperamento como éste tenía

*60. El monasterio* [la abadía de Kaisersheim] *no me ha causado una gran impresión... Lo que me ha parecido risible es el feroz cuerpo militar. ¿Puede saberse para qué sirve? Por la noche oigo constantemente gritar: "¿Quién va?" Y cada vez respondo cuidadosamente: "Todo va bien".*

Mozart, a su padre
(Kaisersheim, 18 de diciembre de 1778)





Silueta de Aloysia Weber

Silueta de Mozart

forzosamente que crear la expresión en el drama de todos los matices de la vida. Esta es la característica más peculiar de la ópera creada por él, si nos fijamos en el objeto y el tema de sus obras. Nada humano es ajeno a este genio. Los temas elegidos por él tenían que ir desde el mundo trascendental hasta las más bajas reacciones de los sentidos; este compositor tenía necesariamene que combinar al señor y al criado, la actitud noble ante la vida, el goce de los sentidos y las reacciones inferiores del alma. Sólo así podía ser él mismo.

A esto hay que añadir además, la naturalidad y la sencillez de la expresión, que iban implícitas en la fase a que por aquel entonces había llegado el desarrollo musical. *El drama musical de Mozart no habría podido surgir en ningún otro período de la historia de la música.* Habría sido incompartible con la exaltación de la subjetividad, con las últimas acentuaciones de la expresión que registra la época subsiguiente.

Comparemos, finalmente, a Mozart con Ricardo Wagner. Este se construye, remontándose al mundo alemán del pasado, personajes cada uno de los cuales se acomoda a un determinado tono emocional, un encadenamiento de la acción en que sólo gobiernan las pasiones y que tiene por base relaciones de tipo metafísico. Ya en la selección del tema hecha por él va implícita la abstracción musical. Desconoce esa realidad inferior en que toda vida tiene sus raíces.

## III. EL DRAMA MUSICAL

### *1. El "Fígaro"*

Es el propio Mozart quien elige el *Fígaro* de Beaumarchais como tema de una de sus óperas. Esta obra, representada públicamente en París por vez primera en abril de 1784,

*61. ... es por la noche cuando compongo mejor.*

Mozart, a su padre
(Munich, 18 de enero de 1780)

y, por tanto, puesto que Mozart empezó a trabajar en su *Fígaro* en octubre de 1785, año y medio antes de que el compositor abordase el tema, suscitó el interés más general. No sabemos que fue lo que en él atrajo especialmente la atención de Mozart. La materia entrañaba una fuerza revolucionaria: era expresión genuina del siglo XVIII. Pero Mozart pasó de largo ante este aspecto. Para este genio musical absoluto, no existía semejante problema. Encontró en esta obra una combinación especial de una materia rebosante con el arte, diversas intrigas cada una de las cuales conduce a nuevas dificultades y requiere nuevas salidas; encontró que sobre todo esto podía él urdir su arte y, además, de tal modo que se desarrollase a la par que el carácter de los personajes lo que había de serio en sus propósitos, logrando que, por oposición a la frivolidad de la técnica empleada por la *opera buffa* predominante en Italia, un tema insolente como éste fuese tratado de un modo insolente y, al mismo tiempo, se desarrollase técnicamente con seriedad y autenticidad. Era lo que correspondía a su más genuino modo de ser musical, sumergido por entero en la tónica de entregarse a la vida y disfrutarla tal y como era, en sus goces y en su melancolía, en lo que tenía de alegre y de trágico, como un hombre que se entrega a lo que brinda el momento en violenta ebullición y en la loca alegría y que en su arte, alentado precisamente por esta capacidad, lo presentaba todo con energía vital y al mismo tiempo con una firme trabazón arquitectónica y seria.

La dificultad que este tema ofrecía y que un compositor tan capaz como Da Ponte no pudo superar más que a medias, consistía en que un sistema tan complicado de intrigas que requiere constantemente fijar la atención en el encadenamiento y en la comprensión llena la mayor parte de la ópera y deja poco margen para poder exponer los puntos culminantes de la tónica de vida de los distintos personajes bajo la forma de la gran aria. En cambio, Mozart supo sacar todo el partido de la fuerza que de esto puede extraer la música. En primer lugar la línea ascendente del movimiento del alma que va desde el recitativo medio hablado, no acompañado por la orquesta, sino solamente por el clavicémbalo, pasando por el diálogo ligero, con acompañamiento de orquesta, hasta las partes musicales que permiten una explosión del sentimiento de la forma musical. Luego, el modo como las grandes arias brotan de la acción y expresan con una adecuación absoluta ese momento. Y, finalmente, la asociación de varios personajes en un partido, dentro de la intriga y la agrupación musical consiguiente, la aglutinación del desarrollo interior de varios grupos que discurren formas complejas dentro de las cuales cada figura conservase su propia personalidad y de expresar así la riqueza de la vida. De este modo, podía desarrollarse aquí con toda libertad lo que había de más valioso en la ópera mozartina. El problema estaba en armonizar las exigencias dramáticas con el desarrollo de una forma musical simétrica, arquitectónica. Ejemplo clásico: II, 5, el



dueto entre Susana y Querubín. Las formas más logradas: los dos finales y el sexteto, III, 3. Este sexteto, que empieza con las palabras "Deja, querida criatura..." era (según Kelly, en Jahn, p. 248) el trozo mejor de toda la ópera para Mozart. La alegría de los padres y la nota cómica que en ella se encierra, lo increíble, etc., y, finalmente, la unión de todos en un ambiente conmovedor que tiene, sin embargo, un fondo cómico, es de una belleza indescriptible.

Con estos recursos, Mozart acertó a reunir en el *Fígaro* todos los medios artísticos creados por la ópera italiana y a utilizarlos para lograr una expresión de la tónica de vida que se acusaba en el mundo cortesano dentro de la esfera de aquel goce soberano que flotaba sobre las cabezas de los campesinos y de los burgueses. Esta tónica se halla integrada por factores históricos muy distintos y llega a Mozart por cientos de canales. Por una parte a través de la misma ópera italiana, nacida en el ambiente de este mundo y que había sabido expresarlo de un modo insuperado hasta entonces. Por otra parte, los muros de los palacios de los emperadores y los nobles pendían en torno a él las pinturas francesas en las que la vida aparecía como una fiesta transfigurada por la fantasía y por el arte. Por otra parte, la obra del propio Beaumarchais, en la que se pinta un mundo ocioso para el que la vida no es más que un juego, en el que los goces de los sentidos constituyen la atmósfera en que respiran los hombres, pero donde los que viven en ese mundo saben ya ponerlo a su contribución por medio de su inteligencia.

A esta vida se le daba una expresión artística a través de dos formas separadas. La fuerza guerrera de los estados en lucha los unos contra los otros representábase en las grandes gestas, en los nobles caballeros de la tragedia francesa, en el *pathos* de la *opera seria*. Era, también esto, un juego de disfraces, una tónica cubierta con las máscaras griegas y romanas. Frente a esto la comedia de intriga creada por los españoles y cuya continuación era la *opera buffa*. La vida aparecía aquí como una pintoresca mascarada, la soberanía del individuo en el siglo XVIII. Esta vida se representa aquí directamente, sin necesidad de disfraz, se halla siempre en el trance de producir máscaras, fiestas, juegos de escondite, fraudes, engaños. Una apariencia que no pretende ser más que eso, espuma, gobernantes ociosos en los palacios, que sólo conocen criados y, por debajo de ellos, este mundo de los servidores a quienes la experiencia de la vida ha hecho más ingeniosos, más astutos que a sus señores; la intriga como forma de la acción. La forma suprema para representar esta clase de vida tenía que ser la música, en la que reina siempre la tónica del momento y que sólo destaca de la vida la emoción, el afecto, el

*62. Respecto a lo que llamamos "popular", no tengáis ninguna inquietud. En mi ópera* [Idomeneo] *hay música para toda clase de gente, sin exceptuar a los de grandes orejas* [probable alusión a las orejas de asno con las que Midas fue castigado por haber preferido el canto de Pan al de Apolo]

Mozart, a su padre
(Munich, 16 de diciembre de 1780)

sentimiento, construyendo un mundo de fantasía cuyas formas sólo guardan este contenido.

Ahora comprendemos por qué Mozart, llevado del instinto de su genio, eligió como materia la comedia, el género dramático que con mayor perfección refleja la vida cortesana de su época. Cualquiera que fuesen sus motivos, obraba indudablemente movido en última instancia por la conciencia del hombre que aspiraba a representar la suprema alegría, un mundo que no conoce la moral, la dureza de la vida ni el trabajo, que se deja dominar en todas sus fases por la ligereza del sentimiento.

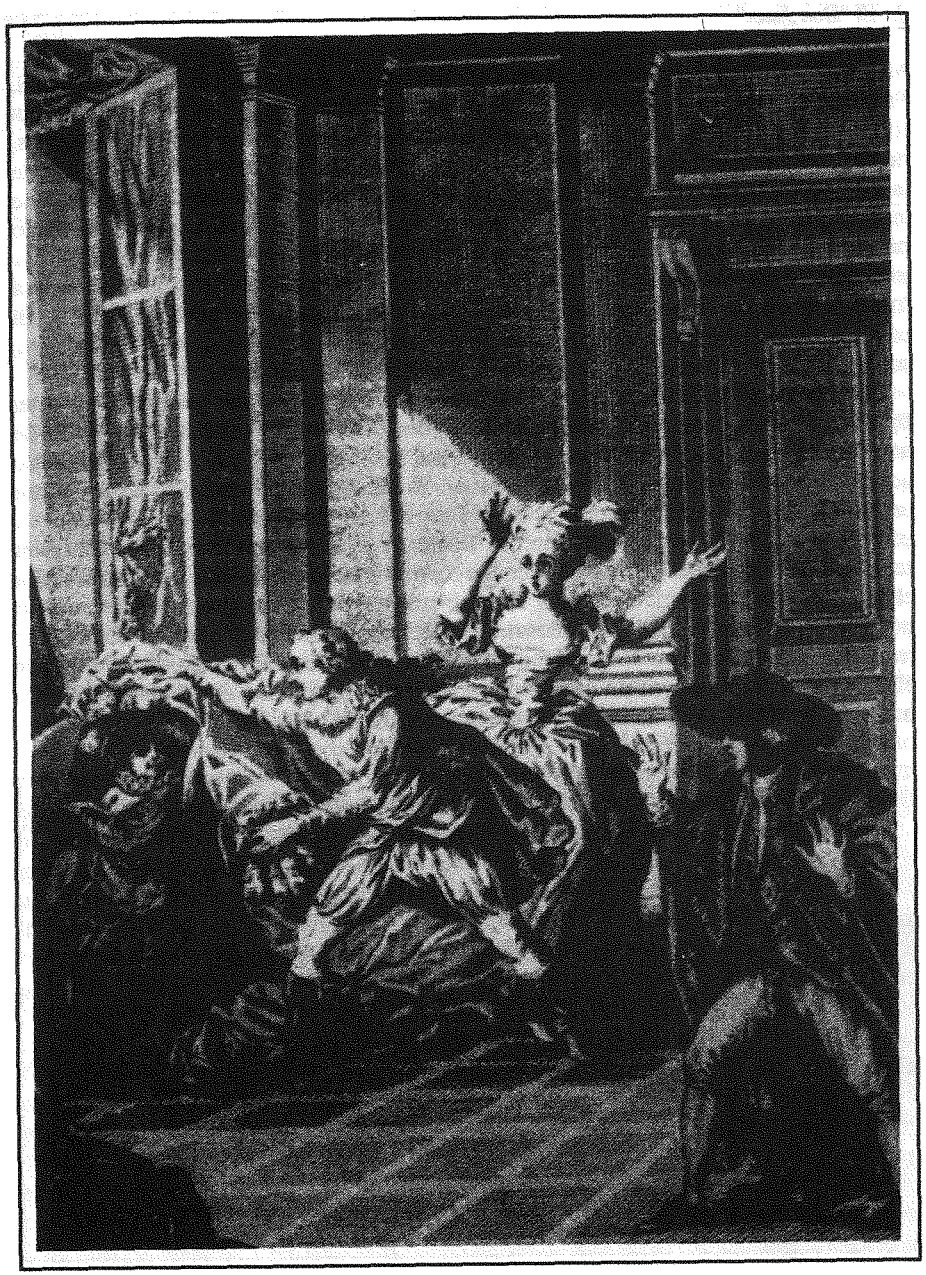
Era este un tema como cortado a la medida de Mozart. Riqueza, plétora, variedad, encanto, alegría de la vida. Aun desfigurado el tema por quien lo tratara, seguía brillando en él todo esto, y Mozart lo comprendió. Es la obra maravillosa de su talento mímico. Cada uno de estos personajes revela en las melodías en las que expresa un temperamento propio, un especial estado de espíritu. Y, además, como algo inactivo, que es inherente a este personaje, pero sin llegar a desarrollarse. Se expresa lo mismo en los gestos que en las melodías. Mozart se transformaba completamente en sus personajes, como Shakespeare. La música puede expresar mímicamente lo que es inasequible al lenguaje, y lo que deben poner de su parte y jamás aciertan a poner por entero el tono y el acento del actor en el drama escrito. Cada una de estas figuras aparece tratada con la misma alegría de vivir. El autor está a la altura de todos sus personajes. Pone en cada uno de ellos una plenitud de observaciones sobre el modo de expresarse los distintos temperamentos o caracteres, que eleva el plano de lo musical. Crea la mímica musical de cada uno de sus personajes con ese goce objetivo por la vida, cualquiera que ella sea, con que crea la misma naturaleza.

El mundo surge mientras se escucha esta ópera, al trabarse entre sí los recuerdos, consiste en una armonía de los distintos caracteres, de su expresión musical, de las supremas síntesis en ciertos momentos. Y como todas éstas son afines entre sí, respiran la misma eufonía, pues también en el dolor de la condesa se trasluce un dulce disfrute, y en su carácter una transfigurada emoción de los sentidos, se funde todo un mundo, exactamente igual que en los dramas de Shakespeare.

*63. (...) ¡Decidme!, ¿No creéis que el discurso de la Voz subterránea es demasiado largo?* [Idomeneo] *Examinad esto bien; representaos la escena. La voz debe ser terrorífica, debe penetrar en el alma, debemos gritar que se trata de la verdad misma. ¿Y cómo puede causar este efecto si el discurso es demasiado largo, si la extensión permite poco a poco a los oyentes percatarse de que es una ilusión? Si en Hamlet el parlamento del espectro no fuera tan largo, el efecto producido sería mucho mejor.*

Mozart, a su padre
(Munich, 29 de noviembre de 1780)





*Las bodas de Fígaro,* acto primero: el conde descubre a Cherubino. Grabado de Saint-Quentin, 1785.

Mozart había sabido imprimir al género cómico, con el *Fígaro,* la forma peculiar de él. Para llegar a alcanzar las más altas cimas, era decisivo que acertase a remontarse de esta forma a lo trágico. La tragedia musical que así surgió tuvo por centro de sus efectos, desde el primer momento, la tendencia a proyectarse sobre la multiplicidad de facetas de la vida, sobre la mezcla espantosa que ésta entraña y sobre el carácter completamente inaprehensible de su naturaleza y a buscar aquí su tónica fundamental. Un genio candorosamente objetivo como era Mozart, que sentía de por sí un amor secreto por todo tipo de realidad, hasta por la más relajada e infame, tenía que crear por fuerza una forma artística de esta clase. Sólo en ella podía dar su pleno rendimiento musical. El efecto supremo que la ópera permite conseguir, la armonía melódica de todas las cosas, solamente podía lograrse por este camino y por obra de un genio así.

Entre la condiciones que han de concurrir para que nazca una gran obra de arte, figura la de una asociación peculiar del genio con el destino circundante. La Viena de aquellos tiempos no sólo hacía posible considerar la vida así, sino que además dentro de aquella ciudad se compendiaban y trababan estados de vida muy diferentes; así se explica que en este empeño coincida con Mozart el compositor italiano Da Ponte, que comprendía también la necesidad de una ópera de este tipo y veía en el *Don Juan* el tema indicado para ella. Percibía, sin embargo, qué clase de tema era el que necesitaba el genio de Mozart. Se daba cuenta, indudablemente, de que su genio incomensurable pedía una materia también multiforme. El libretista primero y luego el compositor trabajaron en el *Don Juan* —sin que conozcamos, con precisión, el método seguido por ellos— desde la primavera de 1787, y los trabajos duraron hasta el 28 de octubre del mismo año, víspera de la fecha en que la obra se estrenó.

*64. El tercer acto* [de Idomeneo] *tendrá tanto éxito como los tres primeros... Ahora tengo que terminar, pues estoy harto de escribir.* Todo está ya compuesto, pero no está aún escrito.*

Mozart, a su padre
(Munich, 30 de diciembre de 1780)

*65. En el* recitativo *de Electra* [Idomeneo] *hay que poner también "partono". ¡Encuentro tan tonto que esta gente se dé tanta prisa en desaparecer, sólo por dejar sola a la señora Electra!*

Mozart, a su padre
(Munich, 3 de enero de 1781)

* El subrayado es nuestro.



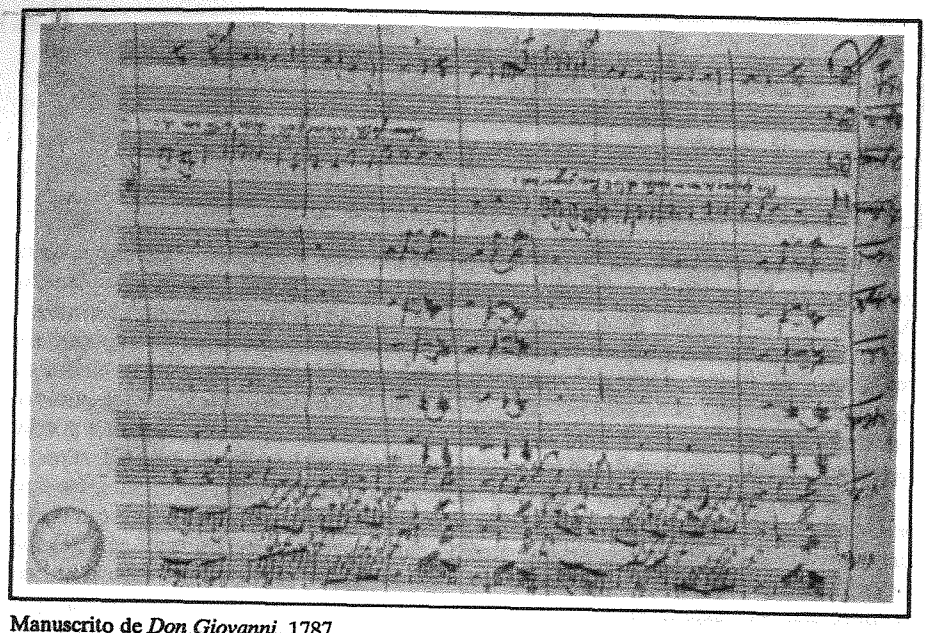
*66. Mi cabeza y mis manos están tan ocupadas por el tercer acto* [de Idomeneo] *que no tendría nada de milagroso si yo mismo me convirtiera en un tercer acto.*

Mozart, a su padre
(Munich, 3 de enero de 1781)

Es frecuente establecer un parangón entre el *Don Juan* y el *Fausto.* Goethe (según Eckermann): Mozart habría sido el hombre indicado para poner música a su *Fausto.* Analogía en la capacidad para recorrer todas las esferas de la vida. La afinidad entre estos dos personajes se halla arraigada en la leyenda misma: dos caracteres que no reconocen las fronteras de la humanidad y que perecen al tropezar con el orden metafísico. El *Fausto* tiene como tema fundamental la violación de las fronteras puestas al saber humano; esto hacía que fuese un tema predestinado a ser plasmado por la fantasía. El goce, cuya forma más sutil y más sublimada es el amor, estaba predestinado a convertirse en centro de una obra de arte musical. En efecto, es en la música y solamente en ella donde puede afirmar su supremo derecho, como en la lírica (epigramas venecianos, elegías romanas), el contenido emocional del instante. Aquí es susceptible, siempre y cuando que coincida con la conciencia de la soberanía, de encontrar siempre una bella expresión.

Al exponerse en la dirección que señalamos este carácter demoníaco, el superhombre que hay en don Juan, la ópera versa sobre cómo esta pasión dominante choca con el orden de las cosas, hasta llegar a provocar la resistencia contra ella en Elvira, en doña Ana, en Octavio, en Masetto; sobre cómo esta resistencia va condensándose en la trama de una obra de intriga hasta que por ello mismo esta obra de intriga se trueca de pronto en algo metafísicamente trágico. La estructura de esta obra radica, en efecto, en el hecho de que este cáncer soberano, cruel, mendaz, que no quiere a nadie más que así mismo, parece estar por encima de toda resistencia terrenal, por lo cual la justicia de este mundo tiene que brotar de las profundas simas del derecho.

Mozart supo dar a esta trama externa una expresión musical que trasciende hasta a los misterios de las cosas y en la que se basa el efecto puramente trágico de su música, del que no tenía la menor idea un Da Ponte, pero que habría escapado también a la capacidad de representación de un poeta más profundo. Hay en la primera escena momentos musicales que la enlazan con la escena del cementerio y la escena final. De ella parte también un rasgo que va a través de la característica formal de la música del *Don Juan* hasta el acto I, II y que permitirá luego la identificación del asesino. Un encantamiento va desde el recitativo, dueto núm. 2, del requerimiento que se le hace a doña Ana para que jure, a través de la característica formal de la música, hasta el aria de doña Ana en el núm. 10. Pero la conexión más profunda es la que va desde el terceto en el que el tropel vengador parece querer escalar el cielo como una oración, con su emoción de moral y de belleza, hasta la intervención del poder divino, que sólo recibe, sin embargo, un último golpe en el "¡Respetad, insensatos la paz de los muertos!", con la



Manuscrito de *Don Giovanni*, 1787

violación de la santidad de un cementerio. Toda esta conexión sigue cobrando musicalmente una expresión emocional por el hecho de que el tono mesurado del grupo que representa el orden moral (aparte de que Elvira no siempre sabe mantenerse dentro de esta esfera) se enfrenta con la celeridad de la vida, con el entronque entre aquella manifestación de vida y el temperamento dominante en el grupo contrario.

Hay otro recurso artístico de conexión musical que ya Da Ponte había recogido de la gran tradición, pero que Mozart convierte en medio de expresión de una región unitaria de vida. El amor, que aparece como el centro de la obra a través del personaje principal, entra en juego también en los demás personajes. El es el que sirve de nexo de unión de los grupos, el que llena como una atmósfera la obra toda y son sus formas fundamentales las que, paralelamente al goce demoníaco de vida de don Juan, asignan a este en cierto modo un puesto dentro del vigor musical de las formas de este afecto. Esta permite a Mozart esbozar la imagen mímica de estas formas, que es como una tipología de ellas. En último resultado, todas ellas son afines entre sí y se hallan, sin embargo, separadas las unas de las otras: el amor atolondrado pero bien intencionado, el pequeño arte de la adulación, el afecto que recorre en Elvira toda la escala, el amor noblemente nostálgico de Octavio, convertido en religión, etc. Con esto precisamente se logra algo definitivo, que brota del mismo teatro español y constituye el supremo encanto de sus comedias de capa y espada: aparece ante nosotros un mundo que reconoce el amor como el centro de los momentos supremos de la vida, como su supremo y definitivo



valor. Es esto lo que justifica y legitima la actitud de don Juan ante la vida. Quien escucha se halla tan fascinado y envuelto por este encanto del amor, cuyos rayos irradian sobre él devueltos por los distintos espejos de estas almas, que desaparecen ante esto la natural desproporción reconocida generalmente por él entre los fines humanos, con lo cual desaparecen todos los escrúpulos que pudiera abrigar en cuanto a la grandeza demoníaca del protagonista.

Si enfocamos desde este punto de vista la caracterización musical de héroe de esta obra, vemos que Mozart resuelve el problema de exaltarlo hasta lo demoníaco tomando como tónica musical fundamental de su caracterización un temperamento del mayor dinamismo, de una celeridad sin igual en las pulsaciones de la vida (aria del champán). Expresión de esto en la rítmica, en los violines, frecuentemente combinados con las flautas como acompañamiento regular y, desde el punto melódico, por el hecho de que los acentos de las melodías aparecen siempre destacados en primer lugar. Y esta actividad —"Toda la vida he andado corriendo, agarrando por los pelos cualquier motivo de placer"— se halla, además, impulsada por una voluntad que no se estrella ante nada ni ante nadie. Es, en esta obra, como un resto magnífico del siglo de la gran tragedia, acentuando de un modo especial por el sentimiento de soberanía característico del siglo XVIII. Este don Juan tendría que perecer con el ¡No!, a no ser por su último grito de "¿Quién me salva?", residuo lastimero del catolicismo de la leyenda. Tenía que estar dispuesto a seguir el camino sombrío, lo mismo que había seguido el camino del amor en sus días luminosos. El catolicismo español no se atrevió a afrontar esta última consecuencia. Ahora bien, ¿cómo resolvió Mozart musicalmente este problema, después de crear musicalmente esta forma caracterológica?

La obertura define inmediatamente, como ha de hacerlo en seguida la primera escena, el carácter trágico de la ópera. Vienen luego, una tras otra, las dos primeras escenas, con la cotidianidad de las cuitas de Leporello. Aquí empezamos a pisar el terreno firme de la vida: la banal realidad. La acción va remontándose luego desde aquí a regiones superiores. La primera escena representa uno de los tres puntos trágicos culminantes, que Mozart, con aquella grandeza en cuanto a los modos de expresión que le era peculiar, entrelaza musicalmente entre sí de una manera visible. Como en el *Hamlet,*

*67. Hablemos del arzobispo. Tengo una habitación encantadora en la misma casa en la que él se aloja... Che distinzione... Al mediodía, demasiado temprano para mí, nos sentamos a la mesa; también están allí los ayudas de cámara del cuerpo y del alma..., los dos cocineros, además de mi humilde persona. Los dos ayudas de cámara se colocan en un extremo de la mesa; yo, al menos, tengo el honor de estar sentado entre los cocineros. En fin, me parece que estoy en Salzburgo.*

Mozart, a su padre
(Viena, 17 de marzo de 1781)

doña Ana jura vengarse dos veces de la muerte de su padre. El efecto dramático que de esto emana se combina con la simetría musical. Aparece inmediatamente Leporello como figura ilustrativa y de contraste con la de don Juan. Es también, todo él, vitalidad encaminada hacia el goce, pero la ausencia de orgullo, del honor español del caballero, infunde a esta figura un carácter completamente distinto en todos los momentos del drama. El "murmullo angustioso" que se escucha durante la primera gran escena, las tres voces de bajo ... Los instrumentos de cuerda de la orquesta, con los pocos acordes contenidos de los cornos y fagotes, proyectan también sobre la escena sus colores sombríos.

Al acordarse las voces en los finales etc., el que ha escuchado la obra y ha visto desfilar por delante de él el drama queda con la sensación del carácter metafísico del mundo, tal como lo concibió el genio candorosamente objetivo de Mozart... Tiene que aparecer el más allá para obligar a don Juan a rendirse.

Analogía con Shakespeare. Ambos son objetivos, ambos dominan todas y cada una de las tonalidades de la existencia. Llegan a su altura, históricamente, por distintos caminos.

Sólo el desarrollo de la música instrumental pudo hacer posible el que se realizase el milagro de esta exposición de la vida, permitiendo desplazar a la orquesta los rasgos ocultos de la vida del alma, que no cobran expresión.

*68. Os comunico que este es un lugar magnífico, y sin ninguna duda, el mejor del mundo para mi oficio.*

Mozart, a su padre
(Viena, 4 de abril de 1781)

*69. Ya he dejado de ser desgraciado al no estar al servicio del soberano de Salzburgo. Hoy ha sido para mí un día de gozo. ¡Escuchad: cuando me presenté a él... éstas fueron sus primeras palabras: "Bien, ¿cuándo parte este joven?"! "Quería marcharme esta noche, pero ya no hay lugar". Entonces explotó y me dijo que yo era el pillo más grande que había conocido... Me mintió en mi propia casa afirmando que yo tenía un salario de quinientos florines. Me llamo piojoso, miserable y cretino.*

*Finalmente, no pude contenerme y dije: "Entonces, ¿Vuestra Alteza no está satisfecho de mí?". "¡Es que va a amenazarme ese cretino!", tronó. "Ahí está la puerta, no quiero saber nada más de este sujeto". Y yo respondí: "Yo tampoco quiero saber nada de vos". "Entonces, ¡fuera!", replicó, y al retirarme dije: "¡Mañana recibiréis mi dimisión!"... Por lo demás, os invito a estar alegre. ¡Hoy empieza mi felicidad!... Adiós. Odio al arzobispo hasta el frenesí.*

Mozart, a su padre
(Viena, 9 de mayo de 1781)





Pierre Augustin Caron de Beaumarchais (1732-1799) Mozart a los 33 años (17 de abril de 1789)

### *3. La "flauta mágica"*

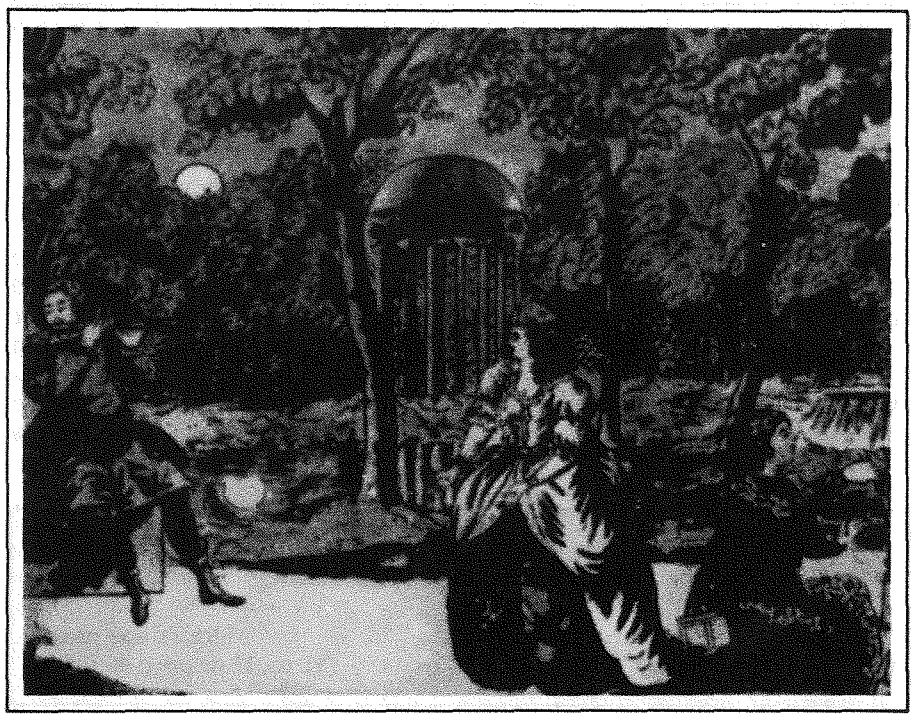
Es la última de las tres óperas principales de Mozart. La culminación de su obra sólo abarca los breves años que van de 1780 hasta su muerte, en 1791. La *flauta mágica* nació en los últimos años de su vida. El texto de esta ópera se basa, arreglado de la peor manera posible, en un conocido cuento y brindaba, por sus vínculos con la religión masónica de la humanidad que profesaba también Mozart, a pesar de su vulgaridad, más insoportable aquí que en cualquier otra parte, la posibilidad de darle un contenido profundo. El ejemplo de esta obra demuestra del modo más elocuente que el texto no es nunca para Mozart más que un texto para plasmar mímicamente y con absoluta sobera-

*70. Si pudiera obtener dos mil florines al servicio del arzobispo de Salzburgo y sólo mil en otro lugar, iría sin dudarlo a ese otro lugar.*

Mozart, a su padre
(Viena, 12 de mayo de 1781)

nía, en la región de los sonidos, una serie de caracteres construidos interiormente por medios exclusivamente musicales. La acción abarca aquí tres grupos: la región de la fe sacerdotal masónica de la humanidad, que consigue nuevos secuaces entre las gentes nobles; el imperio de la reina de la noche, que aspira a destruir a aquellos sacerdotes —un mundo de superstición, de brujería, de odio, de seducción— y, finalmente, el mundo de los hombres que se dejan gobernar por los sentidos, a los cuales no es posible atraer hacia el sentimiento de la humanidad y que se rigen por su propia dicha y su propio bien. La acción es, aquí, puramente aparente. Las pruebas de los que han de ser iniciados y consagrados guardan demasiada semejanza con ritos de los masones para que el espectador pueda creer en ellas por un solo momento. En el papel de Tamino, héroe de la obra, figuran algunos trozos heroicos de canto bastante verosímiles y que nos recuerdan a Gluck, pero el ambiente que rodea nos impide dejarnos llevar de esta emoción.

No era posible, pues, que el autor desarrollase en esta ópera el gran estilo dramático del *Don Juan*. En estas condiciones, Mozart compuso un conjunto musical de un carácter completamente distinto y extraordinariamente peculiar. Capta el momento musical que caracteriza a cada una de las tres concepciones de la vida que hemos señalado. Da a cada una de ellas una expresión puramente musical en estado de quietud. Desarrolla por medios musicales el mundo tónico contenido en cada una de estas tres estructuras de vida. La música aparece como el lenguaje natural de todos estos hombres. Los extraños instrumentos que la reina de la noche entrega a los dos oficiantes parecen tener no se qué fuerza misteriosa y resuenan junto a las voces a través de toda la ópera. Voces invisibles se escuchan en la sala de los sacerdotes. La voz de la reina de la noche resuena desde un sitio invisible, solemne como la noche misma e íntimamente entrelazada con las fuerzas, allí donde aparece por vez primera. El paisaje mágico de las escenas de Papageno y Papagena en el último acto, paisaje que jamás puede ser lo bastante fantástico, parece resonar también. A esta fuerza natural del sonido, que brota de todo, debe corresponder la sencillez de la música. El canto de Sarastro y de sus sacerdotes nos recuerda los sencillos y grandes lineamientos de la arquitectura egipcia y tiene su base en la tendencia a hacer que la orden masónica se remonte a los más antiguos misterios. A esta sencillez corresponde el tema que constituye la verdadera médula de la ópera: el despertar del primer amor en dos almas jóvenes. Es el tema predilecto de Mozart, y la primer aria de amor de Tamino es, no sólo en el tono, sino también en distintos pasajes, como un eco de las arias de Querubín. Toda esta parte es como un paisaje musical de la primavera.



*La flauta mágica* Pamina descubre a Tamino. Grabado de Schaffer, Viena, 1791.

*71. Para complaceros; mi excelente padre, os sacrificaría gustoso mi felicidad, mi salud y mi vida; pero mi honor es sólo mío, y debe estar por encima de todo.*

Mozart
(Viena, 19 de marzo de 1781)

*72. Respecto a Arco: sólo debo seguir los consejos de la razón y de mi corazón y no necesito, ni a una gran dama ni a persona de categoría para hacer lo que creo que es justo y necesario, aunque para mí sea demasiado poco. Es el corazón lo que ennoblece al hombre. No soy un conde, pero tengo probablemente más honor que muchos condes, y, criado o conde, desde el momento que me ha ultrajado es un canalla. Empezaré por hacerle ver muy razonablemente cuán vilmente ha actuado en este asunto, pero, en definitiva, es necesario que le asegure formalmente por escrito que no puede esperar de mí más que una patada en el culo y un par de bofetadas puesto que si alguien me ofende, debo vengarme; y si no le hago más de lo que él me ha hecho, es porque no pretendo darle un correctivo, sino pagarle con la misma moneda. Y además, eso sería ponerme a su nivel y verdaderamente soy demasiado orgulloso para querer ser igual que este bendito imbécil* [Dummen Schops].

Mozart, a su padre
(Viena, 20 de junio de 1781)



**Viena. Palacio de Schönbrunn, vista del parque, grabado de Carl Schütz, 1782.**



*La flauta mágica:* Tamino encantando a los animales salvajes. Grabado de Schaffer, Viena, 1791

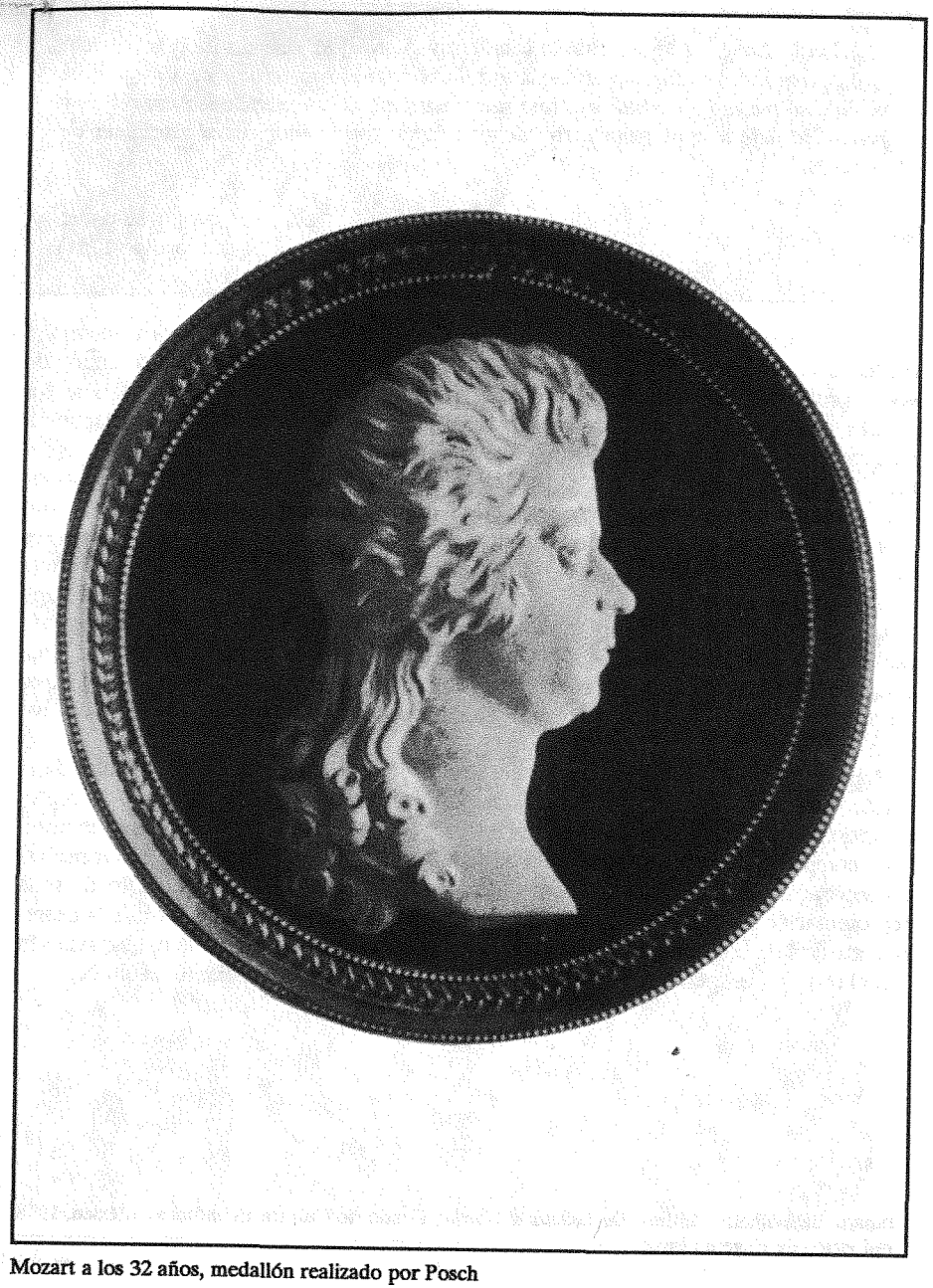
*73. Con la Lange* [Aloysia, casada con Joseph Lange] *he sido un loco, es verdad, pero ¿quién no lo es cuando está enamorado? La amaba sinceramente, y siento que todavía no me es indiferente, y es una suerte para mí que su marido sea tan celoso y que no la deje ir a ninguna parte; de esta forma tendré muy pocas ocasiones de verla.*

Mozart, a su padre
(Viena, 16 de mayo de 1781)

Para la caracterización musical de las tres regiones de la vida, Mozart recurre a medios sencillos, pero extraordinariamente eficaces. La música sacerdotal es lenta y de voces profundas, sin ninguna complicación armónica, parca en disonancias. Por los canales de derivación y en algunos pasajes de la tónica profunda del acompañamiento instrumental, se produce cabalmente aquella impresión de un estado sublime de espíritu, situado por encima de las luchas de la vida terrena. La reina de la noche es, musicalmente, un misterioso doble ser. Serio e imperioso como la noche misma y, como ésta, una voluntad mágica llena de espantos y de terrores. En la escena en que aparece ante Pamina, su canto desgarrado, roto, contrasta del modo más abierto con la serena región de los sacerdotes y expresa lo excéntrico de una pasión sin freno con una exaltación que va hasta lo sobrehumano. Finalmente, los dos hombres-pájaros aparecen tan maravillosamente dibujados en la movilidad de sus almas diminutas como el alma insegura y temblorosa del hombre natural a que Bach da expresión en la esfera religiosa. Se asustan como los pájaros del menor ruido y se rebozan como ellos en el más leve rayo de sol.

Pero la vulgaridad del desarrollo externo de la obra, la inquietud en los cambios de la acción, que arrastra consigo a la música, son demasiado grandes para que la representación de esta ópera pueda producir en quien la escucha un goce enteramente puro. Para comprender el verdadero sentido de estas formas musicales, tenemos que concebirlas separadas unas de otras. Tenemos que imaginarnos, independientemente de toda representación teatral, cómo puede haberse proyectado en el alma de Mozart la expresión musical de este mundo tripartito. Entonces, vemos que no guarda la menor relación con el texto de la ópera. Pero ningún arte teatral podría lograr semejante resultado.

Tomado de Wilhelm Dilthey, *De Leibniz a Goethe,* Fondo de Cultura Económica, México, 1978. Traducción de Eugenio Ímaz.



Mozart a los 32 años, medallón realizado por Posch

# LA CI DAREM LA MANO




## ROBERT SCHUMANN

VARIACIONES EN SI BEMOL MAYOR PARA PIANO CON ACOMPAÑAMIENTO DE ORQUESTA

(Opus 2)

El otro día entró suavemente Eusebio en la habitación. Ya conoces la irónica sonrisa de su pálido rostro con la que se propone intrigar. Yo tocaba el piano con Florestán. Ya sabes que éste es uno de los pocos músicos que presienten con raro acierto todo lo nuevo y extraordinario en el campo de la música... Sin embargo, hoy se mostró sorprendido.

—¡Descubrirse, señores: un genio! —dijo Eusebio poniendo ante nosotros una partitura sin permitirnos ver el título.

Hojeé el cuaderno. El placer que se experimenta gustando la música sin sonidos tiene algo de mágico. Además, creo que cada compositor ofrece a la vista del lector una fisonomía propia y especial. Una partitura de Beethoven tiene distinto aspecto que una de Mozart, como la prosa de Juan Pablo no se parece a la de Goethe. En el caso presente creía ver abrirse ante mí unos ojos desconocidos, ojos de flor, ojos de basilisco, ojos de pavo real, ojos de muchacha joven. En varias partes me pareció reconocer *La ci darem la mano* de Mozart a través de cien acordes entrelazados; parecíame que Leporello me guiñaba los ojos y que Don Juan volaba ante mí con su capa blanca.

—Tócalo —dijo Florestán.

Eusebio aceptó la idea, y Florestán y yo, acurrucados en un rincón de la ventana, nos apercibimos a escuchar. Eusebio tocó con gran inspiración e hizo desfilar ante nosotros infinitos personajes llenos de vida. Parece que el entusiasmo del momento eleva sus dedos más allá de la medida ordinaria de sus facultades.

Mozart: el tipo ideal, el poeta por excelencia.

Chopin.

Si naciera hoy un genio como Mozart, seguramente escribiría conciertos a la manera de Chopin y no a la de Mozart.

Schumann

—Las variaciones pudieran ser de un Beethoven o de un Schúbert si éstos hubiesen sido «virtuosos» del piano —fue todo lo que dijo Florestán, sonriendo felizmente.

Pero cuando volvió la página del título, leyó: *«La ci darem la mano, en si bemol mayor, variada, para piano con acompañamiento de orquesta, por* FEDERICO CHOPIN. op. 2.»

Nos quedamos estupefactos.

—¡Un opus 2! —exclamamos, y nuestros rostros inflamáronse con un asombro extraordinario, y en nuestros discursos confusos, aparte de algunas exclamaciones, no se pudieron distinguir más que estas palabras:

—Hemos oído algo perfecto... ¿Chopin?... Yo no he oído pronunciar nunca ese nombre... ¿Quién será?... De todas maneras es... ¡un genio!... ¿No oís cómo se ríe Zerlina con Leporello?

En una palabra, fue una escena imposible de describir.

Intrigados y charlando alborotadamente, nos fuimos en busca del maestro Raro. Este rió mucho sin demostrar gran curiosidad por dicha obra 2.

—Conozco muy bien vuestro entusiasmo a la última moda —nos dijo—; pero traedme el Chopin.

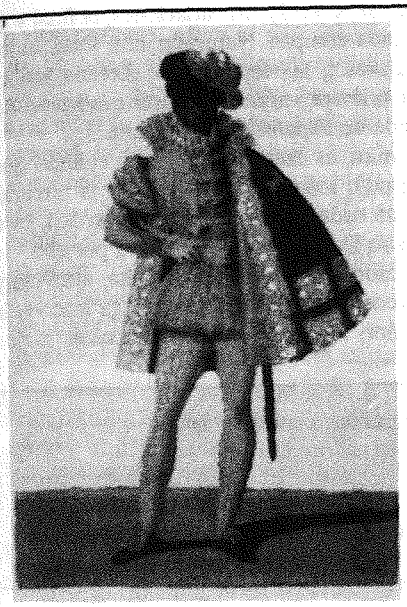
Se lo prometimos para el día siguiente. Eusebio nos dió las buenas noches, y yo me quedé un momento en casa del maestro Raro, mientras Florestán, que, desde hace algún tiempo, no tiene albergue, corría por las calles bañadas en la luz de la luna hasta mi casa. A media noche le encontré en mi cuarto, tumbado en el sofá, con los ojos cerrados.

—Esas variaciones de Chopin —comenzó diciendo como perdido en un sueño— me rondan aún por la cabeza... El conjunto es dramático y lleva la marca de Chopin; la introducción tan acabada, por aparte que sea, me parece que armoniza con el tema;

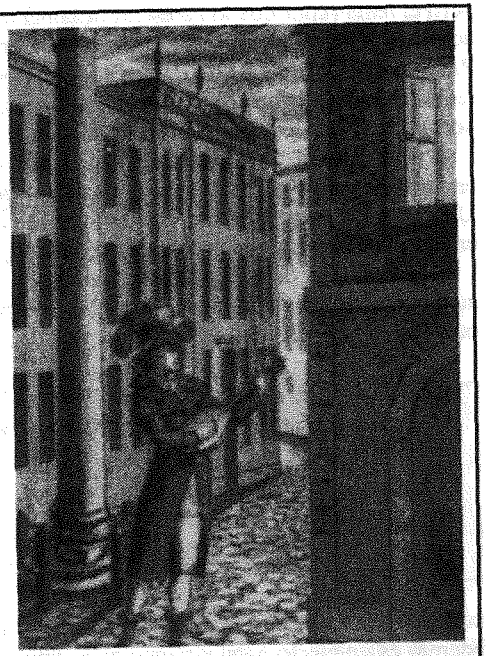
*74. Anteayer Stephanie, el joven* [Gottlieb Stephanie, inspector del teatro alemán en Viena] *me dio un libreto para ponerle música... El libreto es muy bueno. El tema es turco y lleva por título: Belmont y Constanza* [El rapto en el serrallo].

Mozart, a su padre
(Viena, 1o. de agosto de 1781)

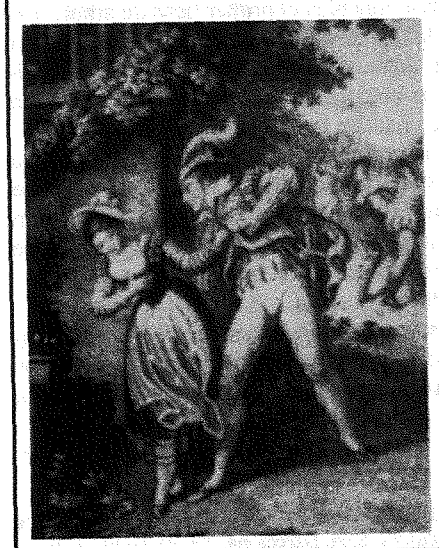




Manuel García, el primer Don Giovanni en América



Luigi Bassi, el primer Don Giovanni



Don Giovanni seduce a Zerlina



Masseto reprocha su infidelidad a Zerlina

pero el tema (¿por que lo ha escrito solamente en *si* bemol?), las variaciones, el final y el adagio son «algo»...: aquí el genio aparece en cada compás. Naturalmente, Don Juan, Zerlina, Leporello y Masetto son los interlocutores...; la respuesta de Zerlina, en el tema, es característica de una enamorada... La primera variación podría calificarse de «distinguida y coqueta»... En ella bromea el grande de España con la aldeana...

«Por lo que toca a la segunda, que es más cómica, es exactamente como cuando dos enamorados ríen más fuerte que de costumbre; pero ¡cómo cambia todo en la tercera! Un verdadero rayo de luna, un encantamiento de hadas; Mesetto, a decir verdad, está en la lejanía y refunfuña con bastante claridad, pero Don Juan no se molesta por ello.

«Y ¿qué dices de la cuarta? Eusebio la ha tocado con una pureza... Salta, atrevida y audaz, y es atrayente, aunque el adagio (me parece natural que Chopin haga intervenir otra vez la primera parte) está en *si* bemol menor, lo que no puede armonizar mejor

*75. Si tuviera que casarme con todas con las que he bromeado, tendría doscientas mujeres juntas.*

Mozart, a su padre
(Viena, 25 de julio de 1778)

con la situación, porque recuerda a Don Juan, como moralmente su empresa... Y además es un efecto hábil y bonito el de Leporello que acecha y ríe detrás del bosquecillo, y el de los oboes y clarinetes que surgen mágicamente del conjunto, y, por último, el tono en *si* bemol mayor que se desarrolla e indica muy bien el primer beso de amor.

«Pero todo esto no es nada comparado con la última variación... Es el final de Mozart por completo...: taponazos de champaña que saltan ruidosamente, botellas que tintinean, la voz de Leporello y, después, espectros enloquecedores que persiguen a Don Juan que huye... y luego la conclusión, magnífico final de la obra».

Florestán añadió que no había sentido una impresión semejante a la que despertara en él este final, más que en Suiza, cuando, después de un hermoso día, el sol poniente trepa hasta la cima de las montañas y se desvanece su último rayo. Entonces hay un momento en que parece que los blancos gigantes de los Alpes cierran los ojos. Sólo se tiene entonces una impresión: que se ha presenciado una visión celeste.

—Despierta tu alma a nuevos sueños —añadió— y duerme.

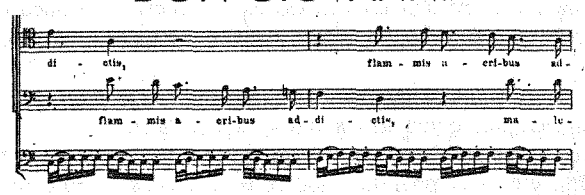
—¡Florestán de mi alma! —respondí—, acaso esos sentimientos personales sean dignos de elogios, aunque un poco subjetivos; pero, por poca intención que haya tenido Chopin de sorprender a su genio, yo inclino la cabeza ante tal genio, ante tal esfuerzo, ante tal superioridad.

Dije, y nos dormimos los dos.

Tomado de: *Dicen los músicos,* escritos escogidos de los grandes músicos reunidos y traducidos por José María Borrás. Sociedad General de Publicaciones, S. A. Barcelona.



# DON GIOVANNI




## CAMILLE SAINT-SAËNS

Es cosa sabida que para los fieles de Bayreuth no existe templo en el mundo —ni en Bayreuth tampoco— en donde se celebre su culto como es debido, y que no hay ni director, ni cantante, ni escenógrafo, ni director de escena que sepa comprender las obras del dios, ni representación adecuada a su pensamiento; en una palabra, nunca es «eso»; y los fieles tienen razón, mil veces razón; sólo se equivocan al figurarse que de una excepción se trata, cuando es regla general, y por lo que toca a las obras de los demás, semidioses o simples mortales, tampoco es «eso» nunca. Todo lo contrario: las obras del dios se encuentran en situación privilegiada; gracias al ejército de devotos que velan por ellas como los fieles por la tumba de Mahoma, están preservadas, para nuestra dicha y para la suya propia, de esa vegetación parásita que, disimulada con el falso nombre de «tradiciones», se pega poco a poco a los flancos de las obras teatrales y acaba por volverlas desconocidas; aparte de ciertos cortes excusables por la duración interminable de algunos actos, las obras de Wágner son ejecutadas casi siempre tal como el autor las escribió. Pero las otras... ¡Santo Dios! Podría añadirse un círculo al infierno dantesco con los suplicios que les son infligidos. Hace tiempo que la gente no se contenta con alterar la voluntad del autor, sino que se complace en seguir la contrapista. La supresión de la «voz de cabeza» en los tenores ha hecho adquirir la costumbre de decir a voz en grito lo que debiera susurrarse al oído; y las declaraciones de amor volviéronse aullidos de animal que degüellan. ¡Ay de la frase que termina con una nota media y del trozo que acaba en dulce murmullo!; el trozo y la frase están condenados, sin apelación, a terminar con nota aguda, con ese encanto especial de las locomotoras que anuncian su llegada; y para acabarlo de redondear es absolutamente preciso que un compás de espera, añadido a la antepenúltima nota, permita vociferar más a gusto. En cuanto al movimiento, desde que entró en nuestras costumbres la bicicleta, los directores ya no conducen, pedalean; y en vez de «battre la mesure» (de llevar el compás) «baten el record»...

En cuanto a mí, que guardo en la memoria todas las obras consagradas que vi representar cuando aun existían las tradiciones verdaderas, no puedo ya oírlas; sufro demasiado al soportar todos estos horrores y al ver con qué facilidad son perpetrados y aceptados.

¡Oh, no! ¡No es «eso», de ningún modo es «eso»!

Pero si hay alguien para quién no sea «eso», es para Mozart.

Imaginaos a unos actores de mucho talento que no hubiesen representado más que a Dumas, a Sardou y a otros prosistas modernos, obligados a representar, de buenas a primeras, *El Misántropo* de Molière. No perderían ninguna de sus cualidades; pero algunas de ellas no tendrían aquí empleo, mientras que otras, sin embargo necesarias, les harían falta; estarían molestos, como vestidos de prestado. Y podría resultar una cosa muy curiosa e interesante; pero no sería «eso».

Esto es precisamente lo que sucede cuando los artistas de la Ópera o de la Ópera Cómica se ven obligados de pronto a interpretar *Don Juan.* Hacen cuanto pueden, y debemos agradecérselo. Pero ¿cómo es posible que suplan la larga iniciación indispensa-




*76. Hace ya tres semanas que el primer acto está terminado; también un aria del segundo acto y el dúo del brindis* [El rapto en el serrallo]... *Pero no puedo seguir componiendo porque, por el momento, toda la historia está modificada, a petición mía, a decir verdad.*

Mozart, a su padre
(Viena, 26 de septiembre de 1781)



*77. Pronto voy a perder la paciencia por no poder seguir componiendo mi ópera* [El rapto en el serrallo]. *Es verdad que mientras espero compongo otras cosas, pero mi* pasión *está verdaderamente aquí y, para lo que antes habría necesitado quince días, hoy me basta con cuatro para escribirlo. (...) A decir verdad, no serviría de nada que la ópera entera estuviese ya terminada, puesto que tendría que ser arrinconada hasta que las dos óperas de Gluck estén a punto, y a éstas les queda todavía mucho.*

Mozart, a su padre
(Viena, 6 de octubre de 1781)

ble para penetrar todos los secretos de un estilo en completo desacuerdo con el de nuestra época y cuya clave nadie puede darles? Su educación, dirigida en otro sentido, las costumbres contraídas, todo les aleja de ello; y se pasean por la obra maestra, según dijo no recuerdo quién, *«como ratones que no entienden la arquitectura de la granja que recorren».*

Por dicha para ellos, el público que admira la granja no entiende mejor su estructura. Es conquistado por el encanto de una naturaleza privilegiada, la más encantadora que fue; y sin conciencia de ello, sufre el que emana de una escritura impecable y de una elegancia refinada; pero si supiera apreciar en todo su valor esa escritura y esa elegancia ¿consentiría que se les hicieran tan crueles afrentas? Poner faltas de gusto en obras que no muestran en todos sus detalles un gusto muy puro, es pecado; ponerlas en la música de Mozart, es un crimen. Y este crimen se comete impunemente todos los días. Nunca, oídlo bien, nunca oí el hermoso aire de Sarastro en *La flauta encantada,* sin que lo echara a perder al final un cambio horrible, que no es sólo una falta de gusto, sino también una falta de armonía; y jamás vi al público manifestar la menor aversión ante semejante monstruosidad.

En mi primera juventud, casi en mi infancia, tuve la dicha de oír un *Don Juan* mucho más próximo a la verdad que los de hoy. La Grisi, Mario, Lablache *e tutti quanti,* sostenidos por una orquesta muy cuidada, lo interpretaban con facultades de primer orden y con gran exactitud, casi podría decirse con religiosidad. A pesar de mis pocos años, sabía la partitura de memoria y no podía escapárseme ningún detalle. Después de medio siglo, aun tengo en el oído el *sextuor «mille torbidi pensieri»,* la magnífica voz de Lablache, el rasgo de Doña Ana en el pasaje *«che impensata novilá»,* que hacía la Grisi con una amplitud y una precisión instrumental que alejaba toda idea de trino y de adorno parásito.

Y es que entonces, para ser admitido en la legión sagrada de los grandes cantantes, no bastaba tener ciertas cualidades y una voz simpática: era preciso todo: voz, dicción y vocalización.

Y así no extrañaba ver a la Grisi, soprano dramática, crear *Don Pasquale;* a Lablache hacerse aplaudir en papeles tan diferentes como los de Leporello y el padre de Desdé-

*78. Y además, no sé, pero en una ópera es absolutamente necesario que la poesía sea una hija obediente de la música. (...) Sí, una ópera debe gustar más siempre que el plan de la pieza esté bien establecido, que las palabras estén escritas para la música, y que no se encuentren introducidas, aquí y allá, para satisfacer unas desafortunadas rimas (¡cualesquiera que sea, por Dios! Las rimas no añaden nada al mérito de una representación teatral y la perjudican más bien). Hay palabras, o incluso estrofas enteras, que echan a perder toda la idea del compositor. Los versos están bien para la música, son lo más indispensable; pero la rima por la rima es lo más perjudicial; las personas que acometen su trabajo con tanta pedantería se hundirán siempre, ellos y su música. Lo mejor es cuando un buen compositor que comprende el teatro, y que es capaz de sugerir ideas, se encuentra con un poeta sensato, un verdadero fénix. ¡Entonces no debemos inquietarnos por la opinión de los ignorantes! ¡Los poetas me hacen un poco el efecto de trompetas alardeando de su oficio! Si nosotros, compositores, quisiéramos seguir siempre tan fielmente nuestras reglas (que eran muy buenas antes, cuando no se conocía nada mejor que ellas), haríamos una música tan mediocre como mediocres son sus libretos.*

Mozart, a su padre
(Viena, 13 de octubre de 1781)



Silueta de Mozart en Praga, en le época de *Don Giovanni* (1787)



mona; a Mario en el conde de Almaviva y en Juan de Leyden, de *El profeta,* que interpretó en Londres con gran éxito en compañía de la Viardot, y a ésta pasar sin esfuerzo de la austera Fides a la vivaracha Rosina, dándose de vez en cuando el lujo de escalar las alturas del papel de Doña Ana.

Volví a ver *Don Giovanni* en los Italianos, por otra compañía, los Frezzolini, los Delle Sedie; no faltaba a éstos el talento, pero sí la fe; sacerdotes de Verdi, si bien sentían admiración por las obras de Mozart, no profesaban su culto; no era ya «eso», aunque la ejecución fuera todavía muy notable.

Hay que poner aparte a la Patti, que por su gracia picante, por su ligereza de pájaro, por la frescura y facilidad de su órgano vocal, por su ejecución impecable y su sabrosa simplicidad, resultó una Zerlina incomparable.

Luego desapareció el Teatro Italiano, por lo menos en París, y con él *Don Giovanni,* convertido en *Don Juan,* y entramos en la era de las representaciones más o menos brillantes y más o menos interesantes, pero todas ellas más o menos infieles, porque la lengua italiana es indispensable para la obra maestra de Mozart.

Como es sabido, después de ver representar, en París, *El Convidado de piedra* y *Las bodas de Figaro,* concibió Mozart la idea de escribir *Don Giovanni* y *Nozze di Figaro,* demostrando con ello que tenía del teatro un sentido muy particular. El libreto italiano de la segunda obra sigue, paso a paso, la pieza de Beaumarchais; el de *Don Giovanni,* en cambio, difiere mucho de la obra de Molière; sin duda el autor quiso hacer *da se,* y Mozart, a su vez, olvidando por completo a Molière, tomó la obra de Da Ponte como punto de partida para crear una obra exclusivamente suya por encima de la cabeza del libretista. La influencia francesa es evidente en *Nozze di Figaro;* no es música alemana ni música italiana; y así la traducción francesa le sienta a maravilla; si a veces la estorba un poco (¡y tan poco!), no la desnaturaliza. Muy distinto es lo que ocurre con *Don Giovanni:* el genio de la lengua italiana se infundió en esa música, en la cual las palabras y las notas son una sola cosa; la traducción la desnaturaliza y la desfigura. En francés es feo nada más; en alemán es algo horrible.

Os han dicho, buena gente —y vosotros lo habéis creído—, que la música de Mozart era excelente como música pura, pero que no era en ella donde había que buscar el

*79. Sin embargo, antes de liberaos de mi palabrería creo que deberíais familiarizaros un poco mejor con la fisonomía de mi querida Constanza. No es fea, pero tampoco es hermosa. Toda su belleza consiste en dos pequeños ojos negros y una bella presencia. No tiene un espíritu vivo, pero posee bastante buen juicio para poder cumplir con sus deberes de esposa y de madre.*

Mozart, a su padre
(Viena, 15 de diciembre de 1781)

lenguaje del drama musical; que esa música habla, pero no canta; e hicisteis mal en creerlo, porque os engañaron. Por lo demás, es fácil incurrir en este error; es tan perfecta esta música desde el punto de vista exclusivamente musical y vocal, se basta tan completamente a sí misma, que se la puede admirar sin pensar en otra cosa. Ahora bien: por un milagro del arte, esta música, con todo y cantar como no se cantó jamás, habla de la mejor manera posible; en *Don Giovanni* lo justo y lo fino de la expresión no son menos admirables que la perfección de la forma.

Pero en esta obra genial no encontramos solamente el lenguaje verdadero del drama lírico; encontramos también el símbolo, el personaje agrandado, hasta alcanzar el tipo y la síntesis. Entre la Doña Ana que esbozó Da Ponte y la que dibujó y pintó Mozart, media un abismo; en la creación de tan asombrosa figura, Mozart mostró que no era tan sólo el más exquisito de los músicos, sino también un poeta y un psicólogo. Sería menester algunas citas para mostrar cómo, con medios muy diferentes de los empleados hoy, por la amplitud del estilo, por las modulaciones, por la instrumentación, llegó el autor a personificar en esa joven patricia a la Némesis implacable, el alma de todas las mujeres seducidas y engañadas que persigue al culpable hasta la muerte. Además, como tan bien lo explicó Hoffmann en uno de sus cuentos, es asimismo la gran enamorada, la única mujer que estuviera a la altura de Don Juan, la única que le amó y que él amara, aquella de quien su doble crimen le separa para siempre. Así como la dulce Elvira no se hizo para Don Juan, el dulce Octavio no se hizo para Doña Ana; ésta cree amarle y le promete su mano; en realidad, no le ama y nunca se desposará con él.

He hablado de la dulce Elvira; este carácter es también una invención del músico. Da Ponte creó una especie de personaje cómico, de «mujer lapa», y Mozart la cambió en una figura elegíaca y simpática, desconocida la mayor parte del tiempo, mal interpretada, y no comprendida, por consiguiente, por el público. Sin embargo, la intención del autor es bien visible en el maravilloso trío del balcón, sacrificado de ordinario a los *lazzi* de Don Juan y de Leporello, que ponen en el primer plano una parte bufa destinada por el

¡Oh!, como estimo y admiro a Mozart por haber escrito tan buena música para *Titus* como para *Don Juan;* para *Cosi Fan Tutte* como para *Fígaro.*

Richard Wagner

Desgraciadamente, somos demasiado respetuosos con nuestras costumbres, no renunciaremos voluntariamente a nuestras maneras tradicionales de aburrirnos y siempre imitaremos las mismas cosas.. ¡Qué lástima que Mozart no fuese francés...! Se le imitaría más.

Claude Debussy



Yo siempre me he contado entre los grandes admiradores de Mozart y permaneceré así hasta mi último aliento.

Beethoven. Carta a Maximiliano Stadler (1826)

Oh Mozart, inmortal Mozart, cuántas imperecederas nociones de una vida mejor que ésta has grabado en mi alma.

Schubert

Usted dice que mi admiración por Mozart es bastante contraria a mi naturaleza musical, pero probablemente es justa pues, siendo yo un niño me sentí quebrantado y espiritualmente desarticulado, y encontré consuelo y descanso en la música de Mozart, donde él da expresión a esa alegría de vida que era parte de su sano y benévolo temperamento, aún no minado por la reflexión.

Chaikovski. Carta a Frau von Meck

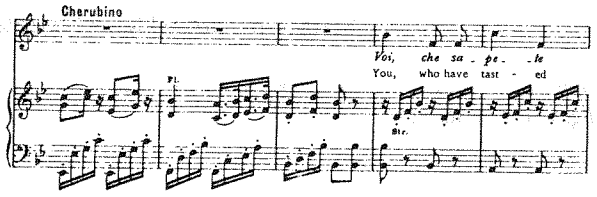
autor a ser accesoria. Yo vi este delicioso papel representado como debe serlo por la Carvalho, en Londres. Cuando decía: *«Gli vo' cavar il cor»*, sentíase la fragilidad de esa cólera y la ternura que asomaba en el fondo del corazón ulcerado. Son matices delicados que exigen, para ser expresados, un talento igualmente delicado; ¿y sabéis de algo más raro en el mundo?

«Mozart tiene algo de voluta jónica», decía un día Gounod, caracterizando con una palabra pintoresca ese estilo, hecho de encanto y de pureza, fuente de una impresión de arte análoga a la que nos dio la antigua Grecia. De vez en cuando, de la tierra sagrada de la Hélade sale un fragmento de mármol de Paros, un brazo, los restos de un torso descalabrado por el tiempo, injuriado por los siglos; no es más que la sombra del dios creado por el estatuario, y sin embargo, subsiste el encanto, el estilo divino resplandece a pesar de todo. Así es *Don Giovanni.*

Por poco que de Mozart quede es bastante para que emane de ello una luz, que ilumina el cielo del arte, luz dulce pero intensa, que penetra hasta lo más hondo de los corazones, y uno se siente en presencia de un arte supremo, que no sacude los nervios con violencia, que no embriaga como una bebida adulterada, pero que hace vibrar las cuerdas delicadas y profundas del ser; y uno se pregunta si la música no alcanzó aquí el cenit, si los colores brillantes con que se tiñó después no serán los del ocaso. Cuestión inútil, porque el porvenir, el único que puede juzgarnos, es el único que resolverá.

Tomado de Camille Saint-Saëns, *Perfiles y Recuerdos,* Sociedad General de Publicaciones, S. A., Madrid. Traducción de José María Borrás.

# REFLEXIONES DE UN MÚSICO DE ORQUESTA SOBRE UNA CARTA DE W. A. MOZART




NIKOLAUS HARNONCOURT

**Traducción del alemán de Luis Alfonso Estrada**

Carta del 3 de julio de 1778 desde París: "He tenido que hacer una sinfonía para abrir el *Concert spirituel* —...realmente ha gustado. Durante el ensayo me sentí inquieto, pues no había oído a lo largo de mí vida algo peor; no se puede imaginar usted, cómo han dado pitidos y restregado dos veces la sinfonía... yo la hubiera ensayado una vez más, pero como había muchas cosas que ensayar, no hubo más tiempo... la sinfonía empezó e inmediatamente vino en el primer *Allegro* un pasaje que sabía yo bien, iba a gustar, en efecto todos los oyentes se entusiasmaron —se oyó un fuerte aplauso— y como yo sabía, cómo estaba escrito y qué efecto causaría, entonces lo repetí al final —ahí vino *da capo*. El *Andante* gustó también, pero especialmente el último *Allegro*— como oí que aquí todos los *Allegro* comenzaban en unísono con todos los instrumentos al mismo tiempo, exactamente como en los primeros movimientos, empecé con los dos violines solos en *piano* durante ocho compases —después venía un *forte*— entretanto, en el *piano* los oyentes hicieron *sch* tal y como yo esperaba —y entonces vino el *forte*— que apenas escucharon, y aplaudieron todos al mismo tiempo".

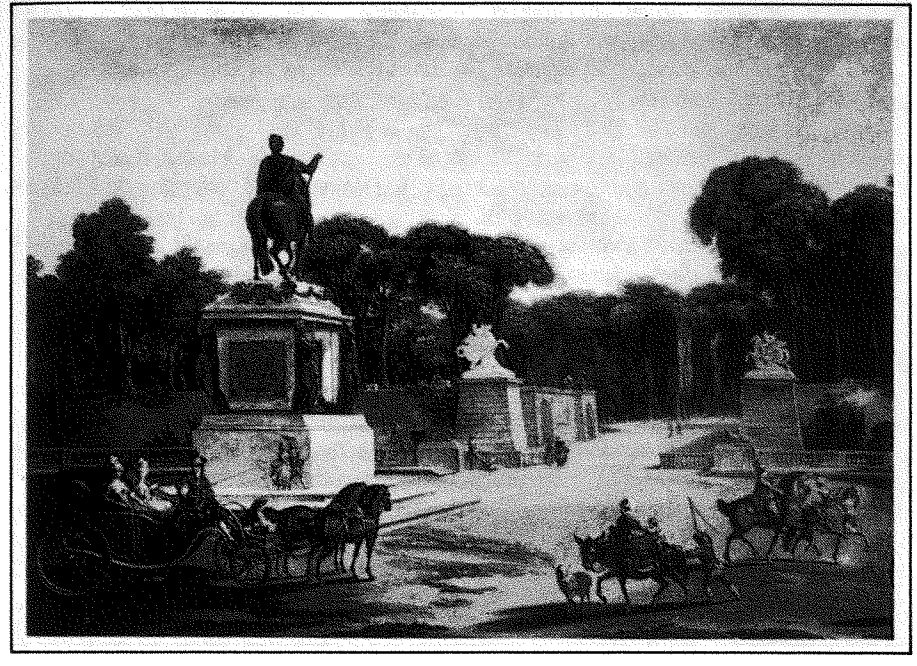
12 de junio: "...No he fallado el *Premier coup d'archet* y eso es suficiente..."

9 de julio: (Mozart escribe sobre su diálogo con le Gros, el organizador de los *Concerts spirituels*). La sinfonía les gustó a todos y le Gros está muy contento —tanto que dijo—: Esa es su mejor sinfonía —El *Andante* no corrió con la suerte de dejarlo satisfecho— él dijo que hay demasiada modulación —y es demasiado largo— eso resultó, porque los oyentes olvidaron hacer un ruidoso y largo aplauso como en la primera y en la última pieza —sin embargo el *Andante* gustó mucho sobre todo a los conocedores y a los buenos aficionados, también a mí— justamente lo contrario a lo que dijo le Gros —es muy natural— y corto —pero para satisfacerlo a él y según su opinión a un mayor número de oyentes, hice otro— cada uno a su manera está bien —pues cada uno tiene un carácter diferente— el último me gusta todavía más".



La primera cita está tomada de una de las más bellas cartas de Mozart. Él la escribió en la noche después de la muerte de su madre. En la primera parte, Mozart intenta de manera conmovedora preparar a su padre a ese golpe del destino, diciéndole que su madre está muy enferma. Inmediatamente después sigue la descripción fresca y despreocupada de la primera ejecución de la "Sinfonía París". Esa mezcla de temas es para nosotros casi conmocionante. Sin embargo para los hombres tan profundamente religiosos de aquellos tiempos, la muerte era un conocido íntimo.

La Orquesta de París, para la cual compuso Mozart esta sinfonía, era una de las mejor dotadas en ese tiempo. Además de las cuerdas contaba con flautas trasversas, oboes, clarinetes, fagotes, cornos franceses, trompetas y timbales. Sin embargo debemos imaginarnos el sonido de esta orquesta muy diferente al de la orquesta moderna. Los instrumentos de arco tenían entonces un sonido mucho más susurrante y fluido, los tubos de los cornos franceses y las trompetas eran el doble de largo de los actuales y consecuentemente más estrechos, por ello tenían un timbre delgado, pero sobre todo las trompetas más agresivo y retumbante. Como no tenían válvulas se podían tocar solamente los sonidos correspondientes a la columna de los armónicos. También los instrumentos de aliento —madera tenían un sonido menos potente pero más característico que el actual. En conclusión, una orquesta de esa época debió de haber sonado, aún en



Las Tullerías en el siglo XVIII, donde tenían lugar los famosos *Concerts Spirituels*

un *forte,* mucho menos masivamente que una orquesta moderna exactamente con la misma dotación instrumental. El sonido era más rico en color pero menos redondo y uniforme que hoy día. En aquel entonces tampoco había director de orquesta, era el *Konzertmeister,* quien daba las entradas desde el lugar del violín principal.

El relato de Mozart sobre la ejecución de la sinfonía resulta para nosotros especialmente interesante, ya que a través del valioso testimonio del compositor resalta no solamente el efecto suscitado en el público, sino también la planeación cuidadosa del compositor para lograr dicho efecto. Mozart estudió los programas de los *Concerts spirituels* para alcanzar el máximo efecto a través de un refinado empleo de su invención y fantasía. Es lamentable que estas frases de Mozart que describen la intención de algunos pasajes de la sinfonía no se encuentren impresas en la primera página de la partitura del director, pues seguramente constituirían una ayuda invaluable para aquellos directores interesados en mantenerse fieles a la obra y que no hayan conocido casualmente esta carta.

La sinfonía comienza con un unísono-*forte* de toda la orquesta. Este "Premier coup d'archet" provocado por la repentina entrada en *forte* de toda la orquesta, era una famosa peculiaridad de los *Concerts spirituels,* los oyentes lo esperaban ya al principio de cada sinfonía. ¡Qué alegría, casi de niño travieso, provoca a Mozart el efecto del *finale*!

*80. El emperador ha hecho últimamente en la mesa grandes elogios de mí diciendo: "Es un talento firme." Anteayer, el 24 de diciembre, he tocado en la corte. Ha venido aquí otro pianista, un italiano llamado Clementi, también estaba conmovido. Ayer me han enviado 50 ducados por esta velada, que en estos momentos me hacen mucha falta.*

Mozart, a su padre
(Viena, 26 de diciembre de 1781)

*81. Yo no había oído tocar a nadie con tanta inspiración y gracia. Lo que me gustó, sobre todo, fueron un adagio y muchas de sus variaciones improvisadas, de las que el emperador había elegido el tema y que, unos después de otros, debíamos tocar.*

*Recuerdos* de Clementi, recogidos por Berger

*82. Es un pianista esforzado —y está dicho todo—. Tiene una gran agilidad con la mano derecha; sus pasajes más notables son las terceras. Por lo demás, ni un centavo de gusto o de sentimiento; simple mecánica.* [Muzio Clementi].

Mozart, a su padre
(Viena, 17 de enero de 1782)



En lugar de la entrada en *forte* —también al principio del *Finale* se esperaba el "coup d'archet"— comienza con un dueto de filigrana para el primero y el segundo violín que dura ocho compases, que hacen crecer la tensión que se resuelve en el noveno compás cuando se deja escuchar el esperado "coup d'archet".



Manuscrito de la Sinfonía "París" K. 297

¿Cuál era el pasaje del primer movimiento donde "todos los oyentes se entusiasmaron" y "dieron un fuerte aplauso"? Es un tierno pasaje *Spiccato* de las cuerdas en octavas, mientras los oboes y las flautas dan acordes sobre notas largas y el bajo tiene un *pizzicato.* En el momento de componer este pasaje, Mozart sabía ya exactamente "qué efecto provocaría", sin embargo la mayoría de las ejecuciones pasan de largo sobre este pasaje sin ponerlo de relieve. Tampoco al oyente actual le dice nada especial. En cambio, los compositores de aquellos tiempos podían contar con la atención y el entendimiento del público que notaba y reaccionaba favorable o desfavorablemente a cada idea nueva, a cada nuevo efecto de instrumentación.

El público actual concentra su interés en la interpretación más que en la composición, sin embargo hay que reconocer que es muy capaz para juzgar la interpretación.

Los comentarios sobre las reacciones del público son también muy interesantes. Mozart no se molesta con los aplausos entre movimiento y movimiento, o aquellos que se dejan oír mientras la orquesta toca, incluso los espera, pues a través de estas reacciones espontáneas el compositor se da cuenta que lo han comprendido. Por ello una parte de la música no se escuchaba la primera vez por los aplausos y se hacían necesarias las repeticiones *da capo* para que la segunda vez se oyera lo que no se había podido oír en la primera.

Las reacciones del público nos muestran muy claramente cómo se han transformado las maneras de hacer música y de oírla; en ese entonces el oyente quería dejarse sorprender por lo nuevo, lo no escuchado. Los oyentes se dejaban arrastrar por la euforia cuando comprendían un destello de genialidad de un compositor afortunado. Lo conocido no interesaba más, solamente se quería lo nuevo y sólo lo nuevo. Ahora de hecho, solamente interesa lo conocido y sólo lo conocido. Que ese gusto por lo conocido ha ido ya demasiado lejos, lo sentimos los ejecutantes cuando en un lapso corto de tiempo tocamos para el mismo público la séptima sinfonía de Beethoven; y de la misma manera, sentimos el desinterés del público, e incluso el de algunos directores por obras desconocidas contemporáneas o no.

La carta de Mozart nos lleva lamentablemente a otra triste realidad. Mozart se queja amarga y desesperadamente porque le dedican muy poco tiempo a su sinfonía. "Pero como había muchas cosas que ensayar, no hubo más tiempo." Algunos pasajes de la "Sinfonía París" ofrecen también problemas a una orquesta moderna, que no se resuelven con dos leídas de corrido. Por ejemplo, el difícil dueto de violines al principio del *finale.* Cuando se toca hoy día una sinfonía de Mozart o de Haydn que no sea una de las tres o cuatro más conocidas, se le condena a una miserable existencia de Cenicienta. Los directores de orquesta dedican la mayor parte de los ensayos a la última obra del programa, obra que todos los músicos pueden tocar incluso dormidos, y al final del último ensayo, rápido, rápido, se toca de corrido la sinfonía de Mozart, que por lo general está al principio del programa: "Es demasiado fácil". De esa manera, se toca la obra, que en muchos programas constituye el punto musical más importante, con indiferencia e improvisación ante un público desinteresado.

Casi nadie duda que Mozart es uno de los más grandes compositores de todos los tiempos. Sin embargo, se desprecia la mayor parte de su repertorio, argumentando a priori su menor calidad. ¿Debe ser el volumen lo más importante?

Desde la perspectiva orquestal, Mozart es un capítulo triste. Muchas de sus mejores obras casi nunca se tocan. En este terreno aún no se le hace justicia a uno de los más grandes genios de la humanidad.

Tomado de Nikolaus Harnoncourt, *Musik als Klangrede,* Residenz Verlag, Salzburg und Wien, 1982.

*83. Desde las seis de la mañana, estoy peinado, y a las siete totalmente vestido. Entonces escribo hasta las nueve. Desde las nueve hasta la una, tengo mis lecciones. Después almuerzo. Si no estoy invitado en algún sitio donde hasta las dos, o incluso hasta las tres, no se sientan a la mesa, como, por ejemplo, hoy y mañana, en casa de la condesa de Zichy y la condesa de Thun. Imposible trabajar antes de las cinco o las seis de la tarde; y a menudo me lo impide alguna academia. Si no, escribo hasta las nueve. Entonces voy a casa de mi querida Constanza, donde la alegría de vernos se ve desgraciadamente enturbiada por las desabridas palabras de su madre. (...) Y esto es la causa de este gran deseo que tengo de poder liberarla lo antes posible, de salvarla. A las diez y media o las once, vuelvo a mi casa —según el humor de su madre o mis fuerzas para aguantarla—. Como debido a las eventuales academias y también a la incertidumbre de si seré llamado de pronto de aquí o de allá no puedo contar con el trabajo de la noche, tengo por costumbre (sobre todo cuando regreso temprano) escribir todavía un poco antes de irme a dormir, y continúo algunos días hasta la una; y a pesar de todo, estoy de nuevo en pie a las seis.*

Mozart, a su hermana
(Viena, 13 de febrero de 1782)



# MOZARTIANA



FELIPE PEDRELL

El músico-poeta más excelsamente poeta, y de más encumbrada concepción, llena de aquellas serenidades, que rara vez entrevé la criatura humana; el músico-poeta más grande que viera ninguna edad del mundo, merecía hallar un crítico- poeta que adivinase todo lo que puede decirse, todavía, y que o no se ha dicho o se ha dicho mal, sobre el genio y el carácter de ese músico, sobre su persona moral, tan fina y delicada como su naturaleza artística, sobre su vida tan bella y tan pura como su obra. Ese músico es Mozart: y el crítico que se ha sentido capaz de decir cosas *ignoradas* sobre Mozart, es Camilo Bellaigue. Yo recomiendo el libro, que con el simple título de *Mozart* (y basta para llenarlo todo ese nombre prestigioso), acaba de publicar el ilustre crítico francés, a los que sienten el amor absoluto de la belleza, sin veleidades ni intransigencias artísticas devastadoras, sin apasionamiento, sin *snobismos;* yo recomiendo el libro a aquellos que saben sobreponerse a las formas mutables de un arte que tantas derrocha con impremeditada volubilidad; a aquellos a quienes no embaraza leer *defde,* por *desde, ainsi* por *así,* saben sobreponer el fondo a la forma y leen correctamente lo que se lee en el lenguaje de amor absoluto de la belleza. A los que sólo saben leer *defde,* les vendrá holgado el libro; como cosa huera, no les dirá nada; les sonará a hueco, como la misma música de Mozart: a esos no se lo recomiendo; se afirmarían en su obcecamiento, y al salir de oír el *Don Giovanni* dirán y repetirán que el *Don Giovanni* suena a *Barbiere di Seviglia;* a esos desgraciados no se lo recomiendo, condenados como están a no saber leer más que *defde,* como decía, no el espíritu de la letra, que ilustra y redime de los apasionamientos de un amor veleidoso, que está a mil leguas del soberano amor absoluto de la belleza, y que, como nadie, sintió aquel portentoso autor de *Il dissoluto punito.*

Con estos párrafos comienza Bellaigue su libro *Mozart:* «¿Queréis saber» —escribía Leopoldo Mozart, de regreso de Viena a Salzburgo, acompañado de Wolfango y de su hermanita Nannerl, que acababan de dar un concierto ante la familia imperial, apenas

*83a. ¿Sabéis que el Bach de Londres* [Johann Christian] *ha muerto? ¡Qué gran pérdida para el mundo musical!*

Mozart, a su padre
(Viena, 10 de abril de 1782)

Wolfango había cumplido seis años—, «queréis saber algo del traje de Woferl? Es de tela la más fina, color de lila; de seda y del mismo color la chupa, adornada con una hilera de gruesos botones de oro. El traje fué cortado para el archiduque Maximiliano». Mucho más tarde, dos palabras de Goethe bastarán para terminar el retrato del niño maravilloso: «Recuerdo muy bien a mi hombrecillo, con su peluca rizada y su espadín ceñido.»

En Viena, veinticuatro años después, se ensaya por primera vez con orquesta *Le Nozze di Fígaro.* «Todavía estoy viendo» —cuenta el cantante O'Kelly, creador de *Basilio*—, «todavía estoy viendo a Mozart con su pelliza roja y su sombrero galoneado de oro, en pie sobre la tarima y, butaca en mano, dirigiendo la ópera...Jamás olvidaré aquella figurita vivaracha en la cual brillaba centelleante el genio. Imposible describirla, tanto como pintar los rayos del sol. Cuando llegó cierto pasaje del *aria* de *Fígaro, Non piú andrai,* entonado con voz de trueno por Benucci, los artistas desde el escenario y los músicos desde el sitio de la orquesta, se levantaron electrizados y, como un trueno, asimismo, estallaron en aplausos y aclamaciones: —«*¡Bravo! ¡Bravo, maestro!* ¡Viva el gran Mozart!».

«Han pasado cinco años, después de este triunfo: cinco años —los últimos y los más crueles— de genio y de pobreza. Mozart va a morir. Manda traer sobre su cama la

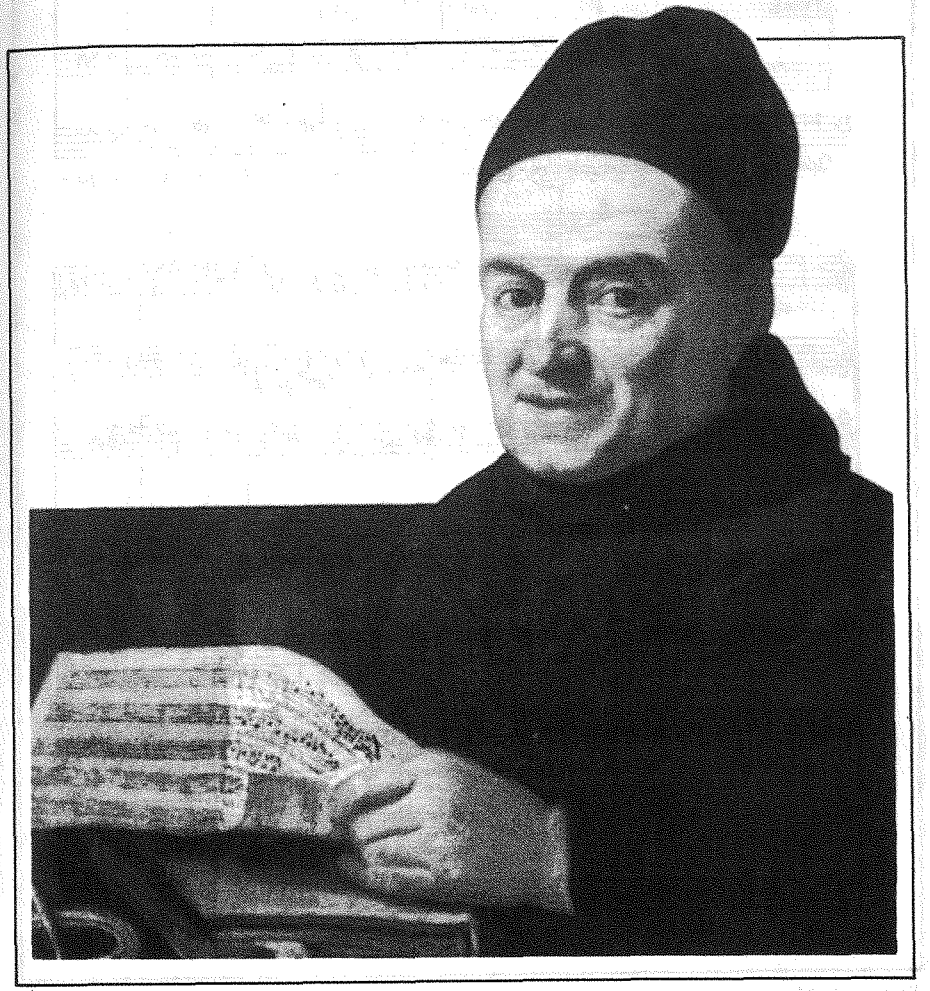
*84. ¿Se llevan en Salzburgo los flecos? ¿Los lleva mi hermana? ¿Puede hacérselos ella misma o no? Constanza acaba de adornarse con ellos dos vestidos de* piqué *—es la última moda aquí—, y como ahora ella puede hacerlos, le gustaría ofrecérselos a mi hermana que no tiene más que decirle el color que desea: blanco, negro, verde, azul,* pulga, *etc. Un vestido de satén o de seda brocada, sin duda debe ir adornado con flecos de seda, ella tiene uno así, pero también un vestido corriente, de buen* piqué *de Sajonia, y que queda muy bien con los flecos de hilo (que apenas se pueden distinguir de los flecos de seda), y resulta más cómodo porque se pueden lavar al mismo tiempo que el vestido.*

Mozart, a su padre
(Viena, 8 de mayo de 1782)



partitura incompleta del *Requiem.* Canta, y los tres amigos fieles que le rodean, acompañan su canto. Mas al comenzar el *Lacrymosa,* apenas pronunciada, toda su vida, la voz, y el corazón también, desfallece. Funden sus ojos en lágrimas, y de su mano defallida se desprende la partitura, que no ha tenido tiempo de terminar.

«Hora maravillosa de la infancia; hora breve de la gloria; hora rápida de la muerte, en esos tres momentos y bajo esos tres aspectos se nos aparece, siempre, el recuerdo, y la visión misma, del ser delicioso y encantador, quizá único, que se llamó Juan-Crisóstomo-Wolfango-Amadeo Mozart.»



El padre Giambattista Martini, la más grande autoridad musical de la Italia del siglo XVIII

## *Giambattista Martini*

Ex. 244

Mozart's version




Trabajo de Mozart realizado bajo la guía del padre Martini, sobre una antífona gregoriana para su admisión en la Academia Filarmónica de Bolonia, 1770

## *As Mentor of a New Age*

Martini's version

Ex. 245




Versión del Padre Martini

*85. A propósito, os quiero pedir que cuando me enviéis el rondó, me enviéis también las seis fugas de Haendel y las sonatas y fugas de Eberlin. Voy todos los domingos al mediodía a casa del barón Van Swieten, y allí sólo se interpreta a Haendel y a Bach. Estoy reuniendo una colección de fugas de Bach, tanto de Sebastian como de Emanuel y de Friedemann Bach, y también de las de Haendel, y no me faltan más que éstas. Me gustaría igualmente que el barón oyera las de Eberlin.*

Mozart, a su padre
(Viena, 10 de abril de 1782)

Al hablar el crítico-poeta de la doctrina paternal de Leopoldo Mozart acerca de la expresión, de la cual Mozart hijo debía repudiar la exageración, «pero conservando sano el principio», cede la palabra a su héroe, que de un solo rasgo traza él mismo su retrato de cuerpo entero. «Yo no sé escribir en verso: no soy poeta. Yo no sé distribuir de un modo artístico los colores para hacerles producir sombras y luces: no soy pintor. Tampoco sé expresar por medio de gestos y acciones mis ideas y mis sentimientos : no soy actor. Pero yo puedo hacer todo esto con los sonidos, porque yo soy músico.» «Lo cierto es» —añade Bellaigue— «que si no hay verdad más difícil de definir que la del poder expresivo del arte musical, no existe otra en la que la música encuentre con más seguridad su terreno adecuado y su raíz, la primera y la última razón de su ser».

Y con estas palabras trascendentales cierra Bellaigue las hermosas y vibrantes páginas de su libro: «Escuchando a Mozart, la posteridad nada habría sabido ni sospechado siquiera sobre su suerte en la batalla de la vida, aunque hubiese conocido todo lo que desbordó de su corazón. ¡Qué discreción, qué nobleza, qué pudor! Su arte no fue para él, aunque para nosotros testigo de su miseria, su propio confidente, sino el de su resignada paciencia y de su angélica dulzura. Conservólo sonriente y sereno, colocándolo sobre las mismas pruebas, al abrigo de las lágrimas. No lo enderezó, como arma de cólera, contra Dios, de quien lo había recibido, no para la venganza, sino para su

*86. Cuando Constanza ha escuchado las fugas, ha quedado prendada. No quiere oír más que fugas; sobre todo, las de Haendel y Bach. Me ha preguntado si yo había escrito alguna y al responder que no, me ha reñido por no haber querido escribir lo que es más artístico y más hermoso en música; no me ha dado tregua hasta conseguir que componga una fuga, y héla aquí.* [Se trata de la Fantasía y Fuga en do mayor para piano, K 394]

Mozart, a su hermana
(Viena, 10 de abril de 1782)



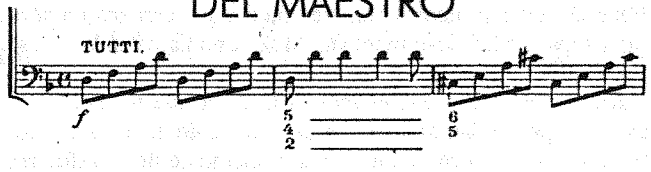
consuelo. Por admirable que sea el genio cuando se rebela, protesta y desafía, no lo es menos cuando se resigna, cuando perdona y olvida. ¿Qué digo olvidar? El genio de Mozart ha olvidado hasta el propio dolor: parece que sobre el propio dolor han brillado con más subido resplandor las intimidades del alma, eternamente puras, eternamente tranquilas. «¡Qué de rudos combates siento en mi alma!», exclama un héroe trágico. De la rudeza de todos los que ha experimentado, Mozart no ha hablado una sola palabra en su música.

«En su música —hablo de la que es más suya, de la que no es tal o cual personaje sino él mismo— no aparece jamás como en un acceso, siquiera un acento como conato de cólera y de rebelión, la huella de una lucha o solamente de su esfuerzo. ¿Qué son el comienzo del cuarteto para piano y cuerdas en *sol* menor, el de la fantasía en *do* menor, y hasta el *Lacrymosa* del *Requiem* comparados con el ataque (palabra la más rigurosamente justa en este caso) de la sinfonía en *do* menor de Beethoven? Y, sin embargo, a la puerta del dulcísimo cantor, como a la del maestro heroico, el destino había llamado con apelaciones terribles. Pero el eco de esos golpes no retumbó en su obra, porque él mismo, en su corazón, en lugar de responder y de resistir, se sometió. Y así como no experimentó la violencia, tampoco conociera su alma la turbación ni la duda. No es de aquellos —como quizá Beethoven, como Wagner, seguramente—, que demandan a la música la respuesta al eterno por qué, la solución del enigma del mundo. Tan suave y puro es Mozart como sencillo. Para *su* genio, lo mismo que *en su* genio, no hubo jamás enigma, ni siquiera la preocupación del enigma. Entonces ¿con qué género de vida se relaciona su genio? Cierto que no es con la vida presente sino con la otra, con aquella en que nada será doloroso y todo será resuelto. Músico de lo que seremos, más todavía de lo que somos, Mozart, con más justo título que Wagner, es el músico del porvenir. Taine lo ha dicho admirablemente, sin quererlo, quizá, y sin querer decirlo: «Su fondo es el amor absoluto de la belleza cumplida y bienaventurada». Una tal belleza sólo se halla en Dios, es Dios mismo. En Él se halla, y sólo en Él la encontraremos y amaremos de semejante amor. Mozart la ha sentido y la ha amado desde este valle de peregrinación. Y por esta razón, más todavía que por todas las razones, Mozart ha merecido ser llamado «divino».

*Diciembre, 1906.*

**Tomado de: Felipe Pedrell, *Músicos contemporáneos y de otros tiempos.* Librería P. Ollendorff, París.**

# AFORISMOS MOZARTIANOS*
# EN EL 150 ANIVERSARIO DEL NACIMIENTO DEL MAESTRO




FERRUCCIO BUSONI

Escribo las siguientes notas en esta época en la que todo músico vuelve sus pensamientos a Mozart. Subjetivas y difícilmente exhaustivas como puedan ser, ayudan a retratar las características de la imagen más o menos definitiva que toda la gente culta tiene de la personalidad del "divino Maestro". Envío mis notas a ustedes en la simple forma en que nacieron.

Así pienso de Mozart:

Hasta el momento presente él es la más completa manifestación de dotes musicales naturales que se ha visto. Cada músico genuino lo mira hacia arriba, feliz y desarmado.

Su corta vida y su fertilidad elevan esta perfección al rango de lo fenomenal.

Su belleza nunca nublada desconcierta.

Su sentido de la forma es casi sobrenatural.

Su arte es como una obra maestra de escultura y presenta por todos lados una imagen acabada.

Tiene el instinto de un animal y se impone a sí mismo el trabajo de llevar su fuerza hasta el último límite, pero no más lejos.

No se atreve a hacer nada tonto ni temerario.

No encuentra sin buscar y no busca lo que no se puede hallar, tal vez lo que sería imposible de hallar para él.

Tiene medios extraordinariamente ricos, pero no los desperdicia.

Puede decir mucho, pero nunca dice demasiado.

Es apasionado, pero guarda las formas caballerescas.

* Escritos en Berlín, en enero de 1906 y publicados en el *Lokal Anzeiger*.



Lleva todos los personajes en sí mismo pero sólo como un retratista y un narrador.

Dá la solución con la forma de usarla.

Sus proporciones son asombrosamente correctas, pero pueden ser medidas y verificadas.

Dispone de luz y sombra, pero su luz no molesta y su sombra deja ver contornos definidos.

Aún en las situaciones más trágicas tiene listo algo ingenioso y en las más alegres puede mostrar un pensativo ceño en sus cejas.

Es universal a través de su destreza.

Puede continuar bebiendo de todos los vasos porque nunca ha bebido a fondo de uno solo de ellos.

Está colocado tan alto que vé más lejos que todo y lo ve todo, pero sin embargo, algo más pequeño.

Su palacio es inconmensurablemente grande, pero nunca excursiona fuera de sus muros. A través de sus ventanas contempla la Naturaleza y el marco de su ventana también lo es de la Naturaleza.

La alegría es su característica más notable, su sonrisa llena de flores aun lo más desagradable.

Su sonrisa no es la de un diplomático o un actor, sino la de un espíritu puro, y sin embargo, es la de un hombre de mundo.

Su espíritu no es puro debido a la ignorancia.

No ha permanecido simple ni se ha vuelto amargado.

Está lleno de temperamento pero sin nerviosismo. Es idealista sin perder el contacto con la tierra, realista sin fealdad.

Es burgués y aristócrata, pero nunca vulgar o demagogo.

Es un amigo del orden, el milagro y la brujería preservan sus dieciséis y treinta y dos compases.

Es religioso en cuanto a que la religión es idéntica a la armonía.

Lo antiguo y lo rococó se combinan perfectamente en él por caminos de los que no resulta una nueva arquitectura.

La arquitectura es el pariente más cercano de su arte.

No es demoníaco ni sobrenatural, su reino es de esta tierra.

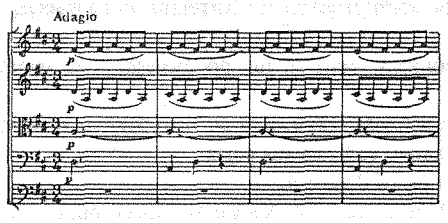
Es el número finito y perfecto, la suma perfecta, la conclusión sin principio.

Es un joven y un niño y sabio como un anciano, nunca anticuado y jamás moderno, llevado hasta la tumba y siempre vivo.

Su sonrisa, que era tan humana, aún brilla en nosotros, transfigurada.

Tomado de Ferruccio Busoni, *Pensamiento Musical,* UNAM/Difusión Cultural, Departamento de Música, México 1975. Traducción de Jorge Velazco.

# ANTE LA CONSIDERACIÓN DE MOZART




## AARON COPLAND

Paul Valéry escribió una vez: "La definición de la belleza es fácil: es lo que nos desespera". Al leer esa frase inmediatamente pensé en Mozart. Desesperación es, admítase, una palabra rara para unirse con la música del maestro vienés. Y, sin embargo, ¿no es cierto que cualquier cosa inconmensurable establece en nosotros una especie de desesperación? Porque no hay manera de *asir* la música de Mozart. Y esto reza aun para sus colegas, para cualquier compositor que, siéndolo, siente con derecho una sensación especial de parentesco, y hasta una alegre familiaridad, con el héroe de Salzburgo. En última instancia, podemos estudiarlo detenidamente, disecarlo, maravillarnos o quejarnos de él. Pero, al fin de cuentas, hay siempre algo que no puede *asirse*. Por eso cada vez que comienza una obra de Mozart —pienso en las mejores— nosotros los compositores escuchamos con cierto temor reverente y asombro no exentos de mezcla con desesperación. Y la admiración la compartimos con todos. La desesperación proviene de la comprensión de que sólo este hombre, en ese momento de la historia musical, pudo haber creado obras que parecen realizadas tan sin esfuerzo y tan cerca de la perfección. No cabe duda de que la posesión de cualquier rara belleza, de cualquier amor perfecto, nos colocan ante una inquietud similar.

> *87. Mozart acompañaba; Swiewten, Starzer y yo, cantábamos. Aprendí entonces cómo se deben interpretar algunas partituras. Quién no ha escuchado a Mozart tocar una partitura de Haendel a 16 voces y más, cantar él mismo y, al mismo tiempo, venir en ayuda de los que cometían equivocaciones, no conoce a Mozart, que es más admirable en esto que en sus composiciones* [?!]
>
> Joseph Weigl, Autobiografía



Mozart poseía una inestimable ventaja comparado con los compositores de épocas posteriores: trabajó dentro de la "perfección de un lenguaje común". Sin este lenguaje común, el enfoque mozartino de la composición y los éxitos que de él resultaron habrían sido imposibles. Matthew Arnold una vez dijo: durante una época semejante, "se puede descender hacia uno mismo y producir con naturalidad lo mejor de nuestras ideas y sentimientos, y sin efectos abrumadores y, en cierto modo, mórbidos, pues, entonces, toda la gente que nos rodea está haciendo más o menos lo mismo". Mucho tiempo ha transcurrido desde que los compositores del mundo occidental han tenido tanta suerte.

Por eso percibo cierta envidia mezclada con su cariñosa consideración por Mozart como hombre y como músico. Normalmente, los compositores tienden a ser agudamente críticos respecto de las obras de sus colegas, antiguos y modernos. Pero este hecho no se da en el caso de otros compositores y Mozart. Una especie de amorío se ha venido perpetuando, entre ellos, desde que el prodigio de ocho años conoció a Johann Christian Bach en Londres. Se enfrió algo durante el romántico siglo XIX, sólo para renovarse con acrecido ardor en nuestro tiempo. Un hecho extraño resulta que en el siglo XX han sido los compositores más complejos quienes más lo han admirado, quizá porque ellos lo



Los hijos de Mozart: Karl Thomas y Franz Xaver

necesitaban más. Busoni dijo que Mozart fue "el ejemplo más perfecto de talento musical que jamás haya existido". Richard Strauss, después de componer *Salomé* y *Elektra*, le hizo el cumplido de abandonar su propio estilo para rehacerlo sobre la base del modelo mozartiano. Schönberg se llamó "alumno de Mozart", sabiendo perfectamente que una declaración semejante, proveniente del padre de la atonalidad, dejaría atónito. Darius Milhaud, Ernest Toch y una serie de compositores lo citan una y otra vez como predilecto ejemplo para sus alumnos. En forma paradójica, parece que, precisamente, los compositores que han dejado la música más compleja de lo que la encontraron, son los más orgullosos de que se los incluya entre los discípulos de Mozart.

Yo me cuento entre los más críticos de los admiradores del gran músico, porque diferencio en mi mente lo meramente hermoso pero común y lo raramente hermoso de sus obras. (Hasta puedo lamentar un poco, si se me alienta en forma adecuada, lo excesivamente extenso de algunas de sus óperas). Mozart me gusta más cuando tengo la sensación de que lo observo pensar. El proceso del pensamiento de otros compositores me parece diferente: Beethoven nos coge por la nuca y nos obliga a pensar con él; por otro lado, Schubert nos hechiza y nos hace compartir sus pensamientos. Pero el pensamiento lúcido de Mozart posee una especie de objetividad sensibilizada absolutamente propia; se goza observándolo en su cuidadosa elección de los timbres orquestales, o siguiendo la línea melódica mientras huye de su pluma.

En su música, Mozart fue, quizá, el más racional de los grandes compositores mundiales. Su particular competencia estriba en el feliz equilibrio entre la fluidez y el "control", entre la sensibilidad y la autodisciplina, entre la simplicidad y la elaboración del estilo. En comparación, Bach parece cargado con las preocupaciones del mundo y Palestrina, sumido en sus propios intereses. Los compositores que lo precedieron llevaron la música muy lejos de la fuente de sus primitivos comienzos, demostrando que, en sus formas más elevadas, el arte sonoro sería considerado sobre un mismo pie de igualdad con otras disciplinas estrictas, como una de las mayores realizaciones.

Sin embargo, Mozart remontó de nuevo la corriente desde la que fluye toda la música, expresándose con una espontaneidad, un refinamiento y una imponente exactitud que nunca han sido igualados.

Tomado de *Copland habla sobre música,* Edición Siglo Veinte, Buenos Aires.

*88. Actualmente tengo el trabajo más fastidioso: corregir las copias. El próximo lunes empezarán los ensayos. Estoy encantado con esta ópera, lo confieso* [El rapto en el serrallo].

Mozart, a su padre
(Viena, 29 de mayo de 1782)



# EN EL JUBILEO DE *DON GIOVANNI**




## FERRUCCIO BUSONI

**Traducción de Jorge Velazco**

Mientras muchos sostienen que la frontera entre el talento y el genio es difícil de deslindar porque no es posible reconocer la transición del uno al otro, otros mantienen que el genio y el talento son dos cosas completamente distintas, que no sólo carecen de algo en común sino que son tan opuestas que debe tenerse gran cuidado en no cambiar o confundir una con otra. Los conceptos sobre la materia son tan interminablemente diferentes y, sin embargo, de una naturaleza tal, que dos teorías plausibles se destruyen mutuamente y en cada una existe un oscuro punto absolutamente esquivo e invencible que impide una posterior investigación. Este punto es el sistema general de operación de nuestro cerebro y su modo particular de operación durante el proceso de creación. Infortunadamente, uno debe asumir que la solución a este problema (que traería consigo la explicación final del concepto de "mente" y que vive junto con él) no será hallada —me parece— y por dos razones. La primera es que no tenemos ningún medio posible para observar un cerebro humano vivo en actividad y la observación de animales que carecen de actividad pensante superior no tendría utilidad. La segunda, que no es posible hacer esta observación mentalmente, esto es, por medio del propio pensamiento, puesto que para hacer esto es necesario hacer uso precisamente de esa actividad cerebral que deseamos investigar y en este caso un movimiento actuaría en oposición al otro y neutralizaría la misma actividad. Este intento, en mi opinión, es tan poco practicable como lo es para un hombre el ver su propio ojo sin ayuda de un espejo, o para un durmiente el seguir el proceso del sueño mientras él mismo está durmiendo. Algunos pensadores contemporáneos en esta materia basan sus posiciones en hipótesis fantásticas, pero muestran cuán imposible resulta esta investigación aún más claramente

* Escrito para el *Neue Zeitschrift für Musikz* de Leipzig, el 26 de octubre de 1887.

que aquellos quienes intentan hallar una base científica para ella. La consideración de la naturaleza del talento o del genio ha ofrecido una mejor perspectiva de éxito.

Schopenhauer interpretó al talento como un "exceso de intuición", pero el genio tiene un exceso de intuición tan abundante que se vuelve casi idéntico a la voluntad.

La diferencia, de acuerdo con ésto, es una de cantidad. Max Nordau, con su hábil manera, se opone a este enfoque en las siguientes frases: "El talento se muestra al obtener lo que la mayoría o mucha gente hace sin tener la necesidad de adquirir la misma destreza... el genio se muestra al descubrir nuevas actividades nunca antes practicadas o practicando viejas actividades de acuerdo a un método único o personal... un perro a quien se puede entrenar con el objeto de que realice trucos más complicados de lo que otros perros hacen tiene talento... Entre el talento y el genio surge una diferencia no de cantidad sino de cualidad."

Sin embargo, al final, Nordau se ve obligado a admitir que "la distinción entre los diferentes grados de grandeza radica en las mismas características" y que "el Monte Blanco y un grano de arena de cuarzo simplemente difieren uno del otro en que tienen diversa cantidad, pero en el fondo son la única y misma cosa".

De acuerdo a Lemcke es en el modo y en el método con que el artista procede en su creación lo que muestra si tiene o no genio. La teoría de Lemcke incluye solamente los conceptos simples de ingenuidad y reflexión y, de acuerdo con este principio, el logro de lo que es nuevo y original en el arte podría todavía ser sólo la obra del talento en cuanto a que esas cualidades pueden obtenerse por medio de la reflexión. Su teoría es que la perfección es la marca del genio en tanto sea obtenida intuitivamente y pulida y perfeccionada por los medios que ya están en existencia. Pero Nordau, quien busca que lo nuevo sólo aparezca en genios, distingue todavía más entre el genio emocional y el genio meditativo, le da procedencia a este último dentro del que coloca, en orden descendente, comandantes en jefe, estadistas, legisladores, investigadores, descubridores e inventores, pensadores y filósofos; y en la segunda categoría (genio emocional) en orden de precedencia poetas, pintores y músicos, a través de esta distinción, desde luego, la doctrina de la ingenuidad y la contemplación como características del talento y del genio se debilita una vez más.

Mi opinión es que una obra de arte en la que contenido y forma están unidos con igual perfección es siempre producto de un genio ya sea que aparezca subconscientemente o a través de la reflexión y en tanto a que no traicione obviamente a la deliberación y a la elaboración. Así son las obras de Rafael, Durero, Lessing, Goethe, Beethoven, Mozart.

El problema, sin embargo, permanece insoluto en su mayor parte pues, por ejemplo, como eso concierne a la diferencia entre lo sublime y lo hermoso y estos términos serán mencionados a menudo en el curso de mi ensayo intentaré una corta exposición de la diferencia entre ellos.

¿Es lo sublime meramente la intensificación de la belleza a través del agrandamiento de la escala de proporciones o en una idea independiente? Cuando Lemcke dice en su popular estética que "lo sublime es lo que está gobernado por la medida que desafía a la medición", contesta a la primera pregunta afirmativamente, puesto que por "medida" se



*89. Todos los esfuerzos que hiciéramos para conseguir expresar el fondo mismo de las cosas serían vanos después de la aparición de Mozart.* El rapto en el serrallo *nos dominaría a todos.*

Goethe
(Weimar, 4 de abril de 1785)



Catarina Caralieri (1755-1801),
la primera Constanza de *El rapto*,
y la primera Donna Elvira de
*Don Giovanni*

*90. José II: "Demasiadas notas; querido Mozart"*
*Mozart: "Sólo las necesarias, Sire, ni una de más"*
[En el estreno de *El rapto en el serrallo*, 16 de julio de 1782].

Nissen, biógrafo de Mozart

*91. Mi ópera* [El rapto...] *ha sido representada ayer por tercera vez con el aplauso general, y la sala se ha llenado de nuevo a pesar del terrible calor... La gente, puedo decirlo así, está verdaderamente loca con mi ópera. ¡Hace tanto bien obtener un éxito como éste!*

Mozart, a su padre
(Viena, 27 de julio de 1782)

refiere únicamente lo que está conectado con la belleza. ¿Debe lo sublime ser siempre bello? ¿No puede la fealdad producir a menudo lo sublime?

Una tormenta de rayos desencadenada en toda su fuerza, la caída de una avalancha, incluso el incendio de una gran ciudad, pueden producir una impresión sublime. A pesar de que no son ni bellos[28] —de acuerdo a las ideas estéticas— ni gobernados por la medida. La vista de un lago tranquilo o del atardecer en un paisaje montañoso tal vez reúnen mejor estas condiciones, mientras que los momentos extraídos del último movimiento de la *Novena Sinfonía* de Beethoven, por ejemplo, son sublimes en el mismo sentido en que la tormenta y la avalancha lo son.

Pero, por otra parte, ¿exceden las medidas de lo sublime siempre a nuestras medidas? ¿No sucede más a menudo que la clase de un pensamiento y no su magnitud es lo que lo hace sublime? El momento de la advertencia del Comendador con sus terribles palabras en la escena del cementerio de la obra maestra de Mozart, sus ritmos mesurados y acordes completos de los trombones entre las oraciones libres del recitativo *secco*, obtiene lo sublime a través de la fuerza de la posición que ocupan y el contraste que se sigue de ahí en adelante. Pero si comparamos la naturaleza de Beethoven con la

*92. Querido y excelente padre, tengo que suplicaros, suplicaros por lo que más queráis: ¡dadme vuestro consentimiento para que pueda casarme con mi querida Constanza!*

Mozart
(Viena, 27 de julio de 1782)

grandeza de una tormenta de rayos, Mozart es como un día eternamente soleado. Ya sea que este día irradie un prado sonriente o el poderoso mar, o un rocoso desierto, es continuamente brillante, alegre, claro. Si la gozosa serenidad y la sencillez son características del genio, Mozart las poseyó absolutamente.

De hecho nadie podría reclamar el genio con mayor justicia que Mozart. Sus obras hablan, suenan y existen como evidencia conclusiva de esto. Todas las teorías son inútiles, la estética en vano, el filosofar ocioso, cuando se le confronta con el poder de este lenguaje, el hecho de esta grandiosa realidad. Sí, en cuanto a la música concierne, nuestras teorías musicales, filosóficas y estéticas dependen en una gran parte de tres cosas solamente: ellas son la continuación y la necesidad satisfecha de estas magníficas creaciones musicales.

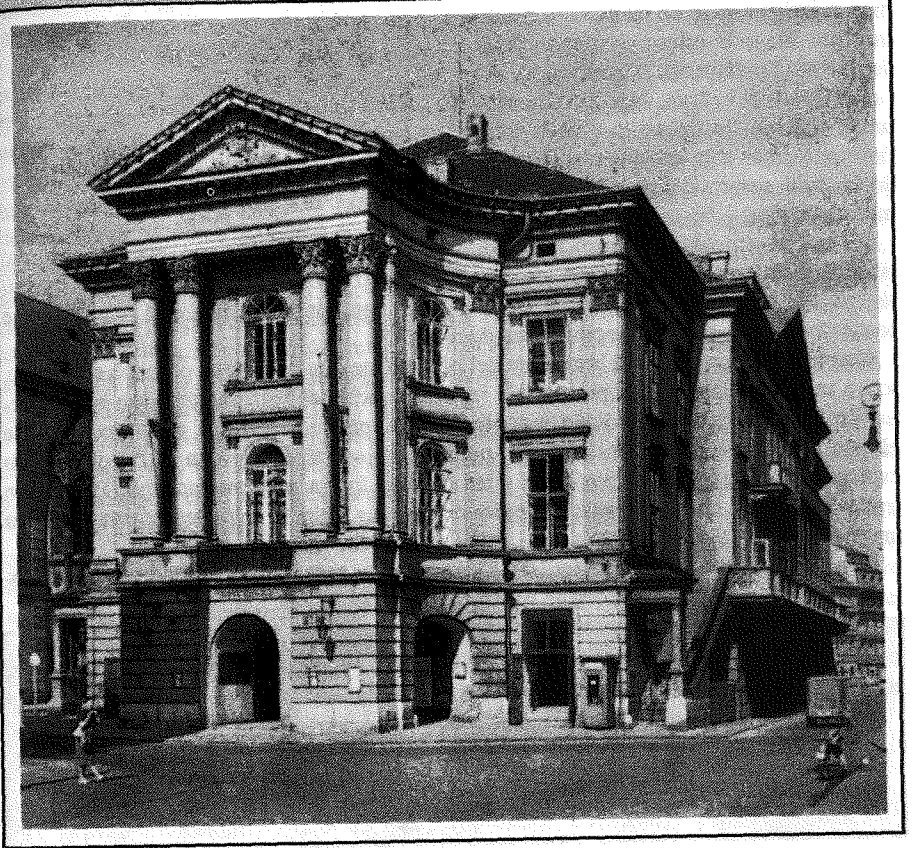
A la ingenua pregunta formulada repetidamente por el aficionado: "¿Quién es el más grande de todos los músicos?" nunca he dado una respuesta porque la cuestión —que aparentemente sólo requiere la simple pronunciación de un nombre— tendría de hecho

[28] Siempre que se use la palabra "bello" significará belleza en el sentido estético.



*93. Si yo escribo* [de nuevo] *una* ópera, *no será para ver, con mis cien ducados, cómo el teatro gana cuatro veces más en catorce días. Haré representar a mis expensas mi* ópera, *ganaré por lo menos mil doscientos florines en tres representaciones, y después la* Dirección *podrá tenerla por cincuenta ducados. Si no, ya estoy pagado y puedo llevar mi obra donde quiera. Por lo demás, espero que jamás habréis observado en mí el menor indicio de inclinación a cometer malas acciones. No hay que ser un bribón, pero tampoco ser el tonto que deja que los demás se aprovechen de su trabajo, el cual le ha costado bastantes penas y fatigas y que renuncia a todos sus derechos.*

Mozart, a su padre
(Viena, 5 de octubre de 1782)



El Teatro T y L en Praga, sede del primer *Don Giovanni*, 29 de octubre de 1787

que ser extendida hasta la longitud de una conferencia popular sobre estética. Pero si debe darse una respuesta, el nombre es Mozart.

A riesgo de ser obligado a citar cosas ya muy bien conocidas y aceptadas como finales y que a través del tiempo y la experiencia se han confirmado sin dudas, no puedo inhibirme —para expresarme filosóficamente— de intentar una prueba *a priori* de este hecho empírico.

La grandeza de Mozart, sin rival hasta este momento, se muestra a sí misma muy principalmente en su aspecto multifacético. En toda esfera y en toda rama de la música él produjo perfección, alcanzó absoluta belleza, supo cómo asentar el modelo de un estilo y tuvo total éxito al formar algo completo y acabado de lo cual sus modelos sólo contenían una sugestión.



Giacomo Casanova (1725-1798). Esbozó para Mozart el texto del sexteto del 2° acto de *Don Giovanni*

Él era un músico absoluto, lírico, dramático y litúrgico. Fue un músico absoluto siempre y sin excepción y uno de los más distintivos rasgos de su arte creativo es que su sistema de composición adapta su frase al texto con admirable fidelidad mientras que conserva su valor completo como pieza de música.

Con sus *sonatas* extendió la técnica del piano. Con sus *conciertos* preparó el camino, sobre todo para la actual importancia e independencia del instrumento. Con sus *cuartetos* de cuerda trajo profundidad y contento a la ingenua escritura a cuatro veces de Haydn para las cuerdas, sin sacrificar nada de su sencillez. Llevó a la orquesta a su expresión completa en sus *sinfonías* y les dio esa forma monumental que Beethoven trabajó y cinceló en gigantescas proporciones en sus últimas colosales cuatro *sinfonías* impares.

Con el *Ave Verum* y con el *Requiem*, Mozart dio las más puras y verdaderas formaciones musicales a las ideas católicas de bendición y muerte, resurrección y castigo. Finalmente, manejó con el mismo éxito sin rival la comedia, el drama y, como su originador, la Gran Ópera Alemana.

> *94. Su afecto y su amor por mí han sido lo bastante grandes como para sacrificar de buen grado, con la mayor alegría toda su vida uniéndose a mi destino... Me he hecho unir, en el nombre de Dios, con la mujer que amo.*
>
> Mozart, a su padre
> (Viena, 4 de agosto de 1782)



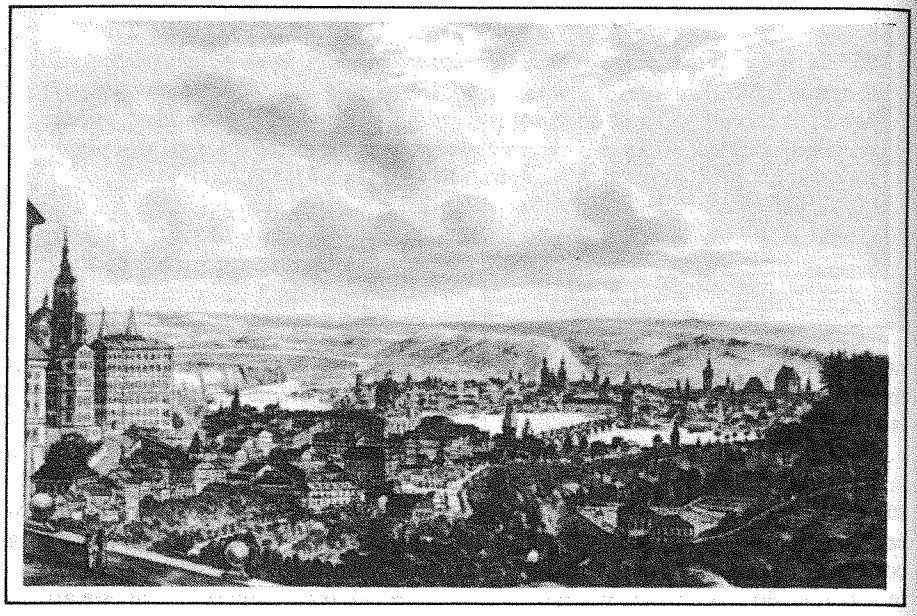
> *95. Estos* Concertos *tienen el justo término medio entre lo demasiado difícil y lo demasiado fácil. Son muy brillantes, agradables al oído, naturalmente sin caer en la pobreza. Están hechos de manera que los "verdaderamente entendidos" puedan encontrar satisfacción en ellos y, sin embargo, puedan gustar a los no entendidos, sin saber por qué.* [Conciertos para piano K. 413, 414 y 415]
>
> Mozart, a su padre
> (Viena, 28 de diciembre de 1782)

Obviamente, Mozart toma a las canciones como el punto de partida a través del cual la ininterrumpida forma melódica se muestra a sí misma y esto se trasluce a través de sus frases como bellas formas femeninas que surgen de los pliegues de una ligera envoltura de tela. Uno sigue en sus partituras, por ejemplo, la segunda voz de un conjunto de alientos; es continuamente el alto de una canción a cuatro voces, ciertamente subordinado a la posición y al orden, pero no en el arreglo melódico. Y es este arroyo de canción que forman las frases contrapuntísticas de Mozart tan fácil y plácidamente en el que, lejos de escuchar la labor de la composición aún en su más estricto desarrollo, uno es sensible a la más pura felicidad y satisfacción. Si se escucha una de esas muy características progresiones, maravillosa red de delicadeza armónica, facilidad contrapuntística y estructura, se encontrará que es posible transportarse a un humor que mantiene al espíritu a medio camino entre la risa y el llanto, debido a la forma en que emociona y hace gracia al mismo tiempo.[29]

En Mozart, la facilidad de ejecución va mano a mano con la facilidad de concepción y comprensión, y es verdaderamente sorprendente cómo aún con los medios más simples siempre adivina y elige lo que es correcto.

Es una cosa fácil para él, por ejemplo, llegar al individualismo de dos o aun varios caracteres en un período continuo de dieciseis compases donde cualquier otro compositor, tal vez con gran esfuerzo, habría apilado dos o tres temas diferentes cercanos entre sí o uno arriba del otro y de este modo hubiera desfigurado la construcción de todo el período. Recuerdo, sólo por ejemplo, las maliciosas observaciones interpoladas por Don Giovanni y Leporello en la primera *aria* de Doña Elvira ("¿Entiendes? Una belleza abandonada por el amado" y por el estilo), el llamado de "Bella joven", introducido de modo maestro como una coda, el cuarteto "*Non ti fidar o misera*" y, sobre todo, la última escena donde Mozart construye repetidamente las características musicales de la

[29] No necesito recordar al lector los ejemplos gloriosos de *La Flauta Mágica (Obertura, Canción de los hombres con armadura),* o el final de la *Sinfonía "Júpiter".*



Praga (siglo XVIII), la ciudad de Mozart

caballerosa defensa de Don Giovanni, el cómico miedo de Leporello y la austeridad espiritual del Comendador en una sola frase sin interrumpir el período.

A través de la maestría y del sorprendentemente bello tratamiento de la forma, las producciones de Mozart alcanzan esa peculiar calma estética que, si se puede introducir en una discusión sobre la música occidental el pensamiento de una relación con el arte helénico de manera permisible, podría conducir a uno a esbozar un paralelo entre esa idea y las gloriosas puestas en escena de Mozart.

La siguiente cita refuerza la comparación: "Guardar en reserva medios importantes de expresión para un importante momento dramático". Rietz escribe esto en su prefacio de la edición de *Don Giovanni* revisada por él. Este es un procedimiento que Mozart sabe cómo emplear de la manera más efectiva: a través de las relaciones simétricas de su forma, dentro de las piezas separadas, así como también en sus relaciones de una con otra o mediante la construcción arquitectónica del período orquestal, y finalmente a través de esa represión en la medida de la belleza, aun en los más elevados momentos de tragedia y de la más violenta pasión, que se usan falsamente como un frecuente reproche contra Mozart —si bien sólo por las personas de inteligencia limitada— como pertenecientes a una deficiencia en el poder de expresión y que Lessing define con tan clarificadora lógica como uno de los más importantes elementos del grupo *Lacoonte*.

Como una ilustración para mostrar que me he aliado a los hombres más importantes y autorizados en mi intentada comparación, citaré del prefacio ya mencionado de Rietz:



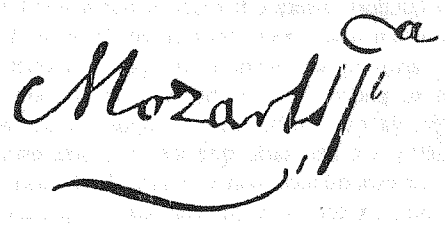
*96. Adagio a loi, signor asino —animo— presto, coraggio —ah che stonatura— ah seccatura di coglioni —da bravo— respira un poco avanti, avanti —oh porco infame— oh maledetto —bravo poveretto— anche bravura? —ah trillo di pecore— finisci? —grazie al ciel— Basta, basta.*

[Notas de Mozart en la partitura del rondó para corno y orquesta, K. 412, de 1782]

"el 29 de diciembre de 1797, Schiller le escribió a Goethe: 'siempre he tenido una cierta confianza en la ópera y he creído que la tragedia podría desarrollarse de ella como lo hizo de los viejos coros de las fiestas de Baco'. Sobre lo que Goethe respondió al día siguiente: 'La esperanza que usted tenía de la ópera se ha podido realizar al fin en un alto grado en *Don Giovanni,* pero esta obra es única y la muerte de Mozart ha puesto fin a la esperanza de algo igual a ella'."

Nacido alemán, educado como italiano y arrojado en sus días más tempranos bajo la influencia de un maestro —Gluck— con una fuerte tendencia hacia los franceses, Mozart absorbió la enseñanza y las reglas de las tres escuelas, sin apoyar particularmente su arte creativo en una o en otra.

Subsecuentemente, su carácter musical se desarrolló libre de todo manierismo y privado de todo escollo nacionalista, hasta llegar a la independencia y objetividad que tienen su inevitable resultado en la producción de una obra de arte absoluta. Esta obra, a pesar de las diferencias de idioma, vestido y época ha tenido desde hace cien años una posición mantenida en todas las naciones cultas con tal frescura y vigor que es todavía un infalible e invaluable estímulo para ejecutantes, traductores e investigadores. Y a este respecto no puede ponerse límite al largo de su vida. A esta obra, *Don Giovanni*, dedicaremos la segunda mitad de nuestro estudio crítico.



Tomado de Ferrucio Busoni, *Pensamiento Musical,* UNAM/Difusión Cultural Departamento de Música, México 1975. Traducción de Jorge Velazco.

# LA DRAMATURGIA MOZARTIANA REFLEJADA EN LA CORRESPONDENCIA DEL *IDOMENEO*




NIKOLAUS HARNONCOURT

**Traducción del alemán por Joaquín Gutiérrez Heras**

Rara vez sucede que un compositor, al escribir una obra, nos deje comentarios sobre este trabajo. Mozart nos dio una de estas raras oportunidades de penetrar en su taller con las cartas que escribió a su padre en el invierno de 1780 a 81. En aquel tiempo estaba componiendo el "Idomeneo" en Munich mientras su padre mantenía el contacto con el libretista en Salzburgo. Por primera vez en su vida, Mozart tenía que valerse por sí mismo; el viaje de Salzburgo a Munich lo había hecho él solo. Hasta entonces había dependido en gran medida de su padre, una relación que, al contrario de lo que opinan muchos psicólogos modernos, no tiene para mí nada de negativo. El padre de Mozart se dedicó a la educación del ineducable genio de su hijo con suma sensibilidad y con un gran sentido de responsabilidad. Naturalmente, tenía que llegar el momento en que éste se hiciera independiente; musicalmente ya lo era desde hacía mucho. No cabe duda que el padre le hacía sugerencias; Mozart las tomaba en cuenta si coincidían con sus propios conceptos, pero de lo contrario las desechaba libre y soberanamente. Sin embargo, en las cuestiones de la vida diaria no era tan independiente, y su padre temía, no sin razón, que se vería en aprietos cuando tuviera que resolver por sí solo las exigencias cotidianas.

Así, pues, nos encontramos al joven Mozart en Munich durante la creación del "Idomeneo". Pasó ahí varios meses mientras componía la ópera, y escribió casi cada tercer día una carta a su padre. Todo el proceso de la composición (que no podía efectuarse en Salzburgo, ya que en aquellos tiempos las óperas se componían "a la medida", por decirlo así, y era necesario que los cantantes estuviesen presentes) está documentado en esta correspondencia con el padre. Es la correspondencia sobre una obra musical más interesante y completa que conozco, ya que también se han conservado las cartas del padre. Termina, naturalmente, el día en que éste llegó a Munich para asistir al estreno —desgraciadamente para nosotros, ya que por ello no quedaron documentados los últimos cambios que se hicieron a la obra.






Obertura de *Idomeneo*

*97. Cada nación tiene su ópera; ¿por qué nosotros, alemanes, no íbamos a tenerla? ¿Es que la lengua alemana no es tan cantable como la francesa y la inglesa? ¿Es que no es más cantable que la rusa?*

Mozart, a su padre
(Viena, 5 de febrero de 1783)

El "Idomeneo" siempre fue para Mozart una de sus obras más queridas y una de las que más lo afectaron personalmente. Seguramente sintió en la tensión afectuosa entre Idomeneo e Idamante una situación paralela a la que él tenía con su padre. Sin duda se identificó con Idamante, y esto ya durante la composición de la obra. El que se conoce como "cuarteto de la muerte" (Acto III) lo sintió hasta el final de su vida como algo especial, algo personal. En un relato muy fidedigno sobre una ejecución privada de este cuarteto en casa de Mozart (mucho después, en su época vienesa) se cuenta que él mismo cantó —seguramente en falsete— la parte de Idamante y que se emocionó a tal punto, que no pudo seguir cantando. Esta ópera está tan íntimamente ligada a la vida de Mozart como ninguna otra.

En sus cartas de Munich, Mozart habla frecuentemente de sus problemas con los cantantes y también de sus propias ideas acerca del estilo y de la técnica del canto. Entre las cuestiones más importantes que toca está la que se refiere al límite entre el habla y el canto, entre el lenguaje y la música —el problema decisivo del drama musical desde los tiempos de Caccini y Monteverdi. De esta cuestión se ocupa extensamente en una carta sobre el ya mencionado cuarteto, *Andrò ramingo e solo...:*

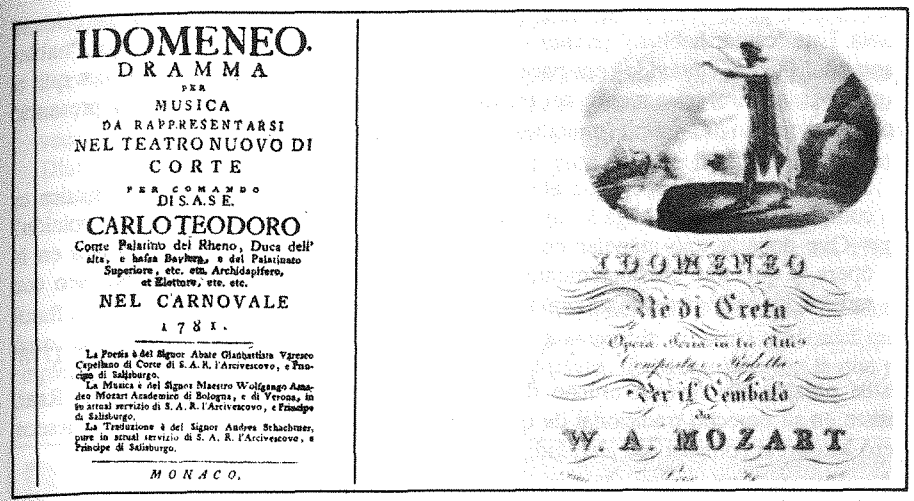
> ...a causa del cuarteto acabo de tener problemas con él (con Raaff, el intérprete de Idomeneo). Cada vez que me imagino el cuarteto en el escenario, me hace mayor efecto, y también les ha gustado a todos los que lo han escuchado, aunque sólo haya sido con piano. El único que piensa que no tendrá efecto es Raaff, y esto me lo dijo a solas.
>
> (Diciembre 27, 1780)

La razón de las objeciones de Raaff: en ese trozo no hay melodías cantables. Esta crítica es muy interesante, pues nos muestra cómo ya en aquel tiempo el *legato* era un objetivo de capital importancia para los cantantes. El compositor quiere que el texto sea más hablado; el cantante quiere la gran línea melódica que le permita desplegar su voz.

*98. En sus conversaciones y en sus actos, jamás podía Mozart pasar menos por un gran hombre que cuando estaba ocupado en una obra importante. Entonces no solamente hablaba de unas cosas y otras sin parar, sino que hacía bromas de todas clases, a las que no nos tenía acostumbrados; incluso deliberadamente se abandonaba en su atuendo. Por añadidura, parecía no reflexionar y no pensar en nada. O bien, bajo una apariencia, disimulaba a propósito su íntima angustia, por causas que no podíamos descubrir; o bien se complacía en hacer contrastar brutalmente las ideas divinas de su música con las vulgaridades de la vida cotidiana, y en divertirse con una especie de ironía hacia sí mismo.*

Joseph Lange, esposo de Aloysia




IDOMENEO.
DRAMMA
PER
MUSICA
DA RAPPRESENTARSI
NEL TEATRO NUOVO DI
CORTE
PER COMANDO
DI S. A. S. E.
CARLO TEODORO
Conte Palatino del Rheno, Duca dell' alta, e bassa Baviera, e del Palatinato Superiore, etc. etc. Archidapifero, et Elettore, etc. etc.
NEL CARNOVALE
1781.
La Poesia è del Signor Abate Gianbattista Varesco Capellano di Corte di S. A. R. l'Arcivescovo, e Principe di Salisburgo.
La Musica è del Signor Maestro Wolfgango Amadeo Mozart Academico di Bologna, e di Verona, in fu attual servizio di S. A. R. l'Arcivescovo, e Principe di Salisburgo.
La Traduzione è del Signor Andrea Schachtner, pure in attual servizio di S. A. R. l'Arcivescovo, e Principe di Salisburgo.
MONACO.
IDOMENEO
Rè di Creta
Per il Cembalo
W. A. MOZART

*—non c'è da spianar la voce—* está demasiado apretado (la crítica de Raaff) —como si en un *quartetto* no debiera uno hablar más que cantar. (Esta declaración de Mozart se podría recomendar aún ahora a todos los cantantes como una especie de Credo; también ella muestra un estrecho parentesco con los comentarios de Caccini y Monteverdi en los albores de la ópera)— esas cosas no las entiende para nada. Yo sólo le dije: Querido amigo, si yo supiera de una sola nota que debiera cambiarse en este cuarteto, lo haría de inmediato, pero sucede que en esta ópera nada me ha dado tanta satisfacción como este cuarteto, y cuando usted lo oiga en conjunto, seguramente hablará de otra manera—.

(Diciembre 27, 1780)

*99. He recorrido 100 libretos, y más, y no he encontrado ni uno solo del que pueda estar satisfecho, o al menos tendría que ser, aquí y allá, muy modificado; y admitiendo que un poeta quisiera encargarse de esta operación, le sería tal vez más fácil escribir un libreto totalmente nuevo. Y uno nuevo, en definitiva, siempre es mejor. Tenemos aquí como poeta a cierto abate Da Ponte. En ese momento tiene, con la corrección de obras, un trabajo loco en el teatro. Debe escribir por obligación un libreto completamente nuevo para Salieri (...) y después, me ha prometido hacer uno nuevo para mí. Pero, ¡quién sabe si en el fondo podrá cumplir su palabra! (...) ¡Y me gustaría tanto manifestarme también con una ópera italiana!*

Mozart, a su padre
(Viena, 7 de mayo de 1783)

Es evidente, pues, que Mozart pide aquí expresamente una forma de cantar parecida al habla. Este "cantar hablado" (*cantar recitando* en el sentido de Caccini) o, mejor, "hablar cantando" (*recitar cantando*) era para Mozart y sus contemporáneos nada menos que el punto crucial en el tratamiento del recitativo. Cuando en 1779 el compositor presenció en Mannheim un *duodrama* (melodrama), escribió entusiasmado:

> ...pues debe usted saber que ahí no se canta, sino se declama, y que la música es como un recitativo obligado (*accompagnato*)... ¿Sabe usted cuál sería mi opinión? —Que debería uno manejar en esta forma la mayor parte de los recitativos en la ópera, y que sólo ocasionalmente, cuando las palabras puedan expresarse bien con música, los recitativos vayan cantados.
>
> (Noviembre 12, 1778)

Estos pasajes nos revelan mucho de la relación entre cantante y compositor. Raaff insiste en su derecho tradicional de que su parte se altere según su gusto y sus deseos, pero Mozart le contesta con claridad:

> En sus dos arias me esforcé lo más posible para darle gusto; lo mismo haré en la tercera —y creo que lo lograré—, pero por lo que toca a los tercetos y cuartetos, hay que dejar al compositor que haga lo que quiera —y con esto se dio por satisfecho.
>
> (Diciembre 27, 1780)

Está dicho sin rodeos: En el conjunto lo que cuenta es el drama, no la eufonía vocal, y en ello Mozart se mantiene absolutamente firme. Démonos cuenta de la situación de ambos: Raaff era un cantante sexagenario de fama internacional y con una enorme autoridad, Mozart casi un niño, un hombre muy joven cuya autoridad sólo residía en su talento. Pero este joven sabía exactamente cómo debía estar hecho el drama musical que le bullía en la mente. Según sus cartas, sus mayores dificultades las tuvo con Raaff. Éste había sido en sus años mozos una de las estrellas del *bel canto* italiano. Estos artistas mimados por el público tenían un concepto exagerado de su propia importancia, y frecuentemente tiranizaban a los compositores. En aquellos tiempos, el cantante podía dictar al compositor cómo debía componerle sus arias, y si éste no cumplía los deseos de sus cantantes habría sido criticado duramente o de plano considerado como un incapaz. En la relación entre cantante y compositor, aquél era la estrella; éste el amanuense.

Las objeciones de Raaff fueron muchas; entre otras cosas rechazó el aria final de Idomeneo porque sus últimos versos contenían cinco íes que, como es sabido, no suenan bien y son difíciles de cantar.

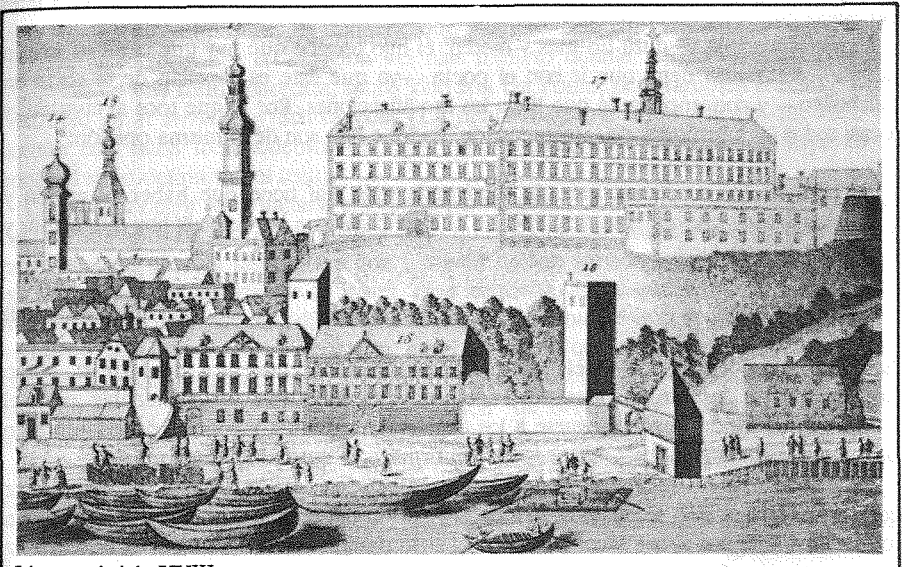
> Hace poco se puso muy irritado por el texto de su última aria; —*rinvigorir* y *ringiovenir,* sobre todo por *vienmi à rinvigorir*— cinco íes que, en efecto, son bastante desagradables al final de un aria...
>
> (Diciembre 27, 1780)



Pero el padre tiene menos miramientos al respecto, pues su contestación es la siguiente:

> Por lo que toca al *Vieni a rinvigorir,* es cierto que contiene cinco íes, pero también es cierto que soy capaz de pronunciarlo con la mayor facilidad y rapidez veinte veces y sin ninguna molestia... ¡Basta! ¡Reparos por aquí, raparos por allá, que el Diablo se ponga a cambiar y cambiar! Lo que pasa es que Raaff es demasiado quisquilloso.
>
> (Diciembre 29, 1780)

Raaff exigió además que el aria final correspondiese cabalmente a su concepto del canto lírico. Como no estaba satisfecho con el poema de Varesco, le propuso a Mozart que emplease un "aria de reconciliación" de un libreto operístico de Metastasio con la que ya



Linz en el siglo XVIII

***100.*** *El martes 4 de noviembre daré aquí un concierto, en el teatro, y como no he traído conmigo ninguna sinfonía, estoy metido hasta el cuello en una nueva sinfonía* [la llamada Linz] *que debe estar terminada para ese día.*

Mozart, a su padre
(Linz, 31 de octubre de 1783)

había tenido grandes éxitos. Mozart debía ponerle música a ese texto y encajarlo de alguna manera en su ópera —un gran insulto para el libretista Varesco. Mozart se dio cuenta de que la única manera de salir de este embrollo era pedirle al poeta un mejor texto. Finalmente, después de un intento malogrado ("el aria que mandaron para Raaff no nos gusta ni a mí ni a él... Además ni siquiera está tal como la habíamos pedido...") (Noviembre 29, 1780), recibió de Varesco un texto que también satisfizo a Raaff. Mozart compuso la maravillosa aria *Torna la pace,* que dejó entusiasmado a Raaff, y luego, cuando los ensayos tocaban a su fin, ¡suprimió por razones de dramaturgia este trozo que tanto esfuerzo había costado! Cuando tuvo ante sí la obra completa en su ilación dramática descartó otras arias más y varios *accompagnati* y recitativos. Hay que imaginárselo: el compositor emplea su energía, su tiempo y su imaginación en estas magníficas arias y, no obstante, las sacrifica sin miramientos cuando se da cuenta de que estos cortes son necesarios para la tensión general de la obra. En esta decisión el factor de la precisión dramática está para Mozart por encima de lo puramente musical. Para él, la expresión dramática (aquello que Monteverdi había llamado la veracidad) es más necesaria que la belleza musical.

El estira y afloja ya dura un mes y medio: el hijo escribe que hay que cambiar esto o aquello, y el padre tiene que ir con el poeta —ya que éste es capellán de la corte en Salzburgo— y convencerlo de que haga las modificaciones. Por lo que toca al cuarteto y a casi todas las cuestiones de interpretación, padre e hijo son de la misma opinión:

> Acerca de los cuartetos, etc., no digo nada más; allí tiene que haber actuación y declamación, y no un gran arte vocal o el eterno *spianar la voce;* allí hay que actuar y hablar.
>
> (Diciembre 29, 1780)

Esta correspondencia nos revela cuán exactos eran los conceptos de Mozart, cómo distingue entre las atribuciones del cantante y lo que debe ser inalienable para el compositor, cuándo puede plegarse a los deseos del cantante y cuándo debe —en bien de la estructura dramática— hacer valer con firmeza su autoridad como músico.

En estas cartas no sólo vemos cosas interesantes acerca de la relación del compositor con los cantantes, sino también acerca de la relación del compositor con el libretista. En los escritos antiguos sobre Mozart, tanto del siglo pasado como del presente, se dice una y otra vez que fue sin duda alguna un estupendo compositor, pero que estuvo tan embebido en sus invenciones musicales que le puso música indiscriminadamente a textos de poca calidad. Aquellos autores se preguntaban cómo era posible que aún se representase una pieza tan tonta como "Lucio Silla" o —más tonta aún— "Così fan tutte", y proponían cambiar el texto para "salvar" la música, ya que era evidente que el pobre de Mozart no sabía nada de textos. Actualmente los comentaristas se van dando cuenta de que aquellos juicios fueron equivocados y precipitados, de que aquellas óperas fueron malentendidas porque las profundidades y agudezas de su forma de expresión sobrepasaban en gran medida lo que en el siglo pasado se esperaba de una ópera. Y también se



*101. El famoso Paisiello vino a Viena, camino de Nápoles, desde Petersburgo, donde ha pasado varios años y amasado una gran fortuna. Tuve el placer de verle gracias a los buenos oficios de Mozart; era magnífico ver la satisfacción que ambos experimentaron al conocerse; ya era bien conocida la estima que sentían el uno por el otro. El encuentro tuvo lugar en la casa de Mozart, y yo disfruté después con frecuencia del placer de su compañía.*

Michel O'Kelly, *Memorias*

descubre ahora que para compositores como Mozart o Schubert, o aun para Verdi (quien sufrió los mismos reproches) cada palabra era sumamente importante.

No estaría de más que aquí regresáramos brevemente a Monteverdi. Él trabajó en cada una de sus óperas junto con su libretista. En el caso de algunas de ellas, el poeta vivía cerca del compositor, de manera que siempre estaban en contacto durante el trabajo, la corrección y la afinación del más mínimo detalle. Mozart trabajó con sus libretistas en una forma parecida, sobre todo con Da Ponte, pero también con Stephanie (*El rapto en el serrallo*) y Schikaneder (*La flauta mágica*). En el trabajo que hizo en común con estos tres podemos distinguir una considerable participación suya en la configuración definitiva del texto.

La antigua *opera seria* italiana era fundamentalmente distinta del nuevo drama musical. En sus años de juventud, Mozart tuvo que escribir en Milán obras de este tipo, y para ello usó libretos disponibles que también habían servido ocasionalmente a otros compositores. La técnica de la *opera seria* requería antes que nada la solución de problemas predeterminados, dispuestos esquemáticamente: el dúo de amor, el aria de la venganza, la escena en el camposanto, etc. Los textos, que únicamente debían cumplir con ciertas reglas generales, eran a menudo intercambiables. (El deseo de Raaff, comentado arriba, de usar un "aria de reconciliación" de Metastasio, ilustra este concepto, aunque en una forma sumamente inadecuada para el *Idomeneo*). Las ideas que Mozart vislumbraba respecto de su nuevo drama musical no eran realizables dentro del esquema de la *opera seria.* Es elocuente e importante el que Mozart no haya designado a su primera obra novedosa, el *Idomeneo*, como *opera seria,* sino como *dramma per musica.* En ella, él se considera por vez primera como el responsable de toda la obra, tanto del texto como de la música, y no escribe una sola nota sobre palabras que no acepta por completo. Por lo tanto, podemos decir que todas las óperas que escribió después del *Idomeneo* son totalmente Mozart —también por lo que respecta al texto. Cuando Mozart no estaba satisfecho con el libreto, insistía en una modificación y cambiaba el texto con el poeta —o solo, si era necesario— hasta que salía como se lo había imaginado. En la correspondencia del *Idomeneo* podemos seguir este proceso paso a paso.

Así, pues, si actualmente decimos que la música es buena, pero que el texto es deficiente, estamos hablando en realidad contra Mozart, y deberíamos revisar con mucho cuidado

semejante juicio. Mozart aceptó el texto, y lo aceptó tal y como aparece en la versión definitiva. Si el texto de una ópera suya nos parece ridículo, a quien estamos acusando es a Mozart, pues si algo no le hubiera gustado, habría podido pedir un cambio, como de hecho lo hizo una y otra vez. Su vena de dramaturgo no sólo atañe a la música, sino a la totalidad de cada una de sus óperas. Cuando el libretista Varesco pidió al intendente de la ópera de Munich un pago adicional por las numerosas modificaciones, Mozart escribió:

Mientras tanto, dígale de mi parte a Varesco que no recibirá del conde Seeau ni un céntimo más de lo que quedó estipulado, pues los cambios no se los hizo a él, sino a mí...

(Enero 18, 1781)

***102.*** *Mi muy querida hermana:*

*Potz sapperment! ¡Ya es hora de que escriba si quiero que mi carta te encuentre aún doncella! Algunos días más y... ¡ya está hecho! Mi mujer y yo te deseamos toda la felicidad y satisfacción posibles por tu cambio de estado y tan sólo lamentamos, desde el fondo de nuestros corazones, no poder tener la alegría de asistir a tu boda (...) Y ahora te envió desde Viena a Salzburgo mil buenos deseos, y especialmente: que podáis vivir juntos tan felices como nosotros dos.*

*Acepta, en consecuencia, sacada del compartimiento poético de mi cerebro, la pequeña admonición que aquí ves:*

*Vas a aprender, en el matrimonio, muchas cosas*
*Que eran para ti casi un enigma.*
*Pronto vas a saber, por experiencia,*
*Cómo Eva, antiguamente, tuvo que comportarse*
*Para traer seguidamente a Caín al mundo.*
*Sin embargo, hermana, estos deberes del matrimonio*
*Lo realizarás de buena gana;*
*Porque, créeme, no son tan penosos.*
*Pero cada cosa tiene dos caras:*
*Si el matrimonio aporta muchas alegrías,*
*Aporta también disgustos.*
*También, si tu marido pone mala cara,*
*Sin que tú creas merecerlo;*
*Un día que esté de mal humor,*
*Piensa: ¡No es más que un capricho!*
*Y di: mi señor, que se haga tu voluntad*
*Por el día; pero la mía, ¡por la noche!*

Tu sincero hermano, W. A. Mozart.
(Viena, 18 de agosto de 1784)



Así como en aquel tiempo sólo podía surgir un drama musical significativo a través de una colaboración consecuente entre el compositor y el libretista, así una obra tal sólo puede realizarse actualmente a través de una colaboración desinteresada entre el director musical y el director de escena. Desgraciadamente, este trabajo en común se califica frecuentemente por separado: "La dirección de escena fue notable, pero la ejecución musical..." o al revés. El director musical se hace cómplice de una dirección de escena que no toma en cuenta la música, puesto que en los ensayos debe defender el concepto del compositor. Un director de escena sensible a la música estará siempre dispuesto a escuchar sus consejos. Pero si el director musical no llega sino poco antes del estreno para encontrarse con un montaje ya ensayado —algo que sucede usualmente—, lo único que puede hacer es resignarse, pensando: pase lo que pase en el escenario, nosotros



Nannerl, la hermana de Mozart, un año después de su matrimonio con el barón Johann Baptist von Berchtold zu Sonnenburg

***103.*** *Meditaba con serenidad sobre los dramas que debía hacer para mis dos amigos Mozart y Martini* [Martín y Soler]. *Para el primero, comprendí fácilmente que la inmensidad de su genio pedía un tema amplio, multiforme y sublime. Hablando un día con él, me preguntó si podría poner en drama la comedia de Beaumarchàis* Las bodas de Fígaro. *La proposición me complació mucho y se lo prometí, pero había una dificultad muy grande que vencer. Poco antes, el emperador había prohibido a la compañía del Teatro Alemán representar esta comedia que estaba, decía, escrita demasiado libremente para un auditorio ordinario: luego, ¿cómo podría proponérsela para un drama?*

Da Ponte, *Memoria*

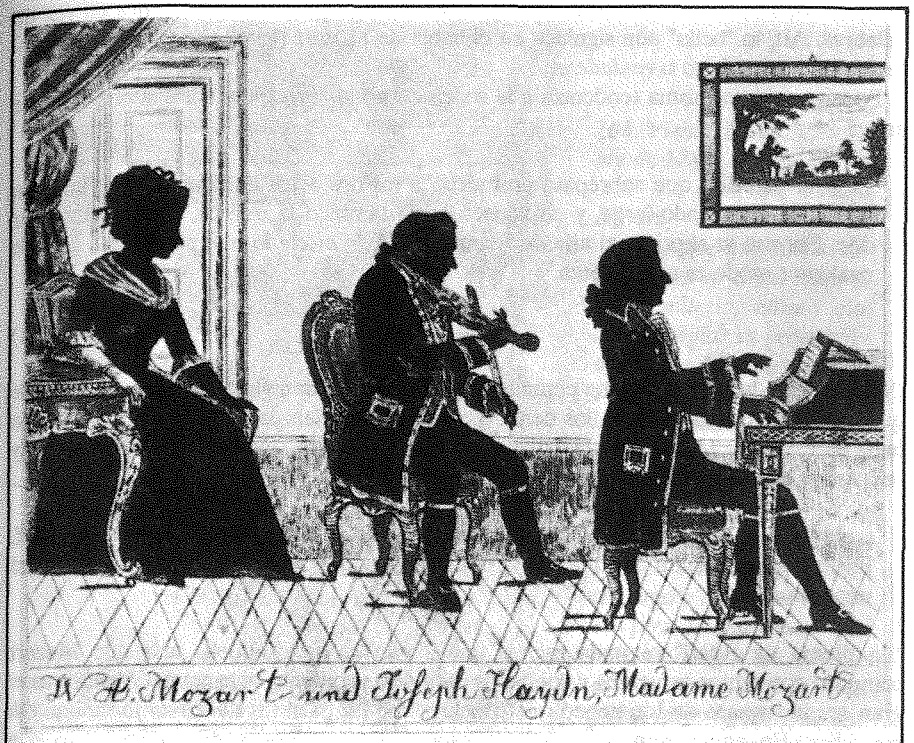
haremos una bella música. Esta actitud tan generalizada es una catástrofe para la ópera. No debería haber representaciones operísticas en las que el director de escena y el director musical no hayan trabajado en estrecha colaboración, en las que ambos no aprueben la ejecución en su totalidad, incluyendo el trabajo del otro. La simbiosis entre el director de escena y el director musical se asemeja sin duda alguna a la del compositor y el libretista.

Veamos otro ejemplo de la participación de Mozart en la redacción del texto:

> Pues bien, en la última escena del Acto II, Idomeneo tiene entre los dos coros un aria o más bien una especie de *cavatina* —aquí será mejor hacer un simple recitativo que permita un buen trabajo de los instrumentos, ya que en esta escena, que será la más bella de toda la ópera (con los movimientos y los grupos que acordamos con Le Grand), habrá tal ruido y confusión en el escenario que un aria haría un mal papel en ese lugar. Además, también hay una tempestad, y ésta no va a parar por el aria del señor Raaff. El efecto de un recitativo entre los coros es indudablemente mejor.
>
> (Noviembre 15, 1780)

Se trata aquí del *accompagnato* final de Idomeneo en el segundo acto, *Eccoti in me barbaro Nume,* entre los coros *Qual nuovo terrore* y *Corriamo fuggiamo.* Mozart llama a esta escena "la más bella de toda la ópera" —en realidad es la más terrible. Pero ella expresa exactamente lo que él quiere decir, y *por eso* es bella. Pues para él lo bello no es lo primordialmente agradable. En esta escena, un aparente monólogo de Idomeneo, éste se declara como único culpable de todas las desgracias: prometió a Neptuno una víctima, y ahora que se trata de su hijo Idamante no puede cumplir con su juramento. Este monólogo es en realidad un grandioso diálogo entre Idomeneo y Neptuno. El tremendo dios del océano no dice una sola palabra en toda la ópera y, sin embargo, está presente en el lenguaje orquestal desde la obertura; en aquel *accompagnato* se puede oír cómo opone su terrible ¡No! a la trémula súplica de Idomeneo de que renuncie a la






***104.*** *Es de Haydn de quien he aprendido cómo hay que escribir un cuarteto.*

Mozart (1784)

***105.*** *Os lo digo, delante de Dios, como hombre de honor: vuestro hijo es el compositor más grande que conozco, en persona o de nombre. Tiene gusto y también la más grande ciencia para la composición.*

Joseph Haydn, a Leopoldo
(Viena, 14 de febrero de 1785)

inocente víctima. Es un grandioso ejemplo de un lenguaje que emplea tonos en vez de palabras. Así, lo "bello" aún significa en el habla de Mozart (igual que en la de Monteverdi) algo como *justo* o *verdadero.*

Podemos ver la misma tendencia a la concisión en la correspondencia sobre el tercer acto:

> ...les ha parecido que sobrepasa en mucho a los dos actos anteriores. Pero en él la poesía es demasiado larga, y en consecuencia también la música, como siempre lo dije. Por eso se suprime el aria de Idamante *Nò, la morte io non pavento,* la cual de cualquier modo es una torpeza.
>
> (Enero 18, 1781)

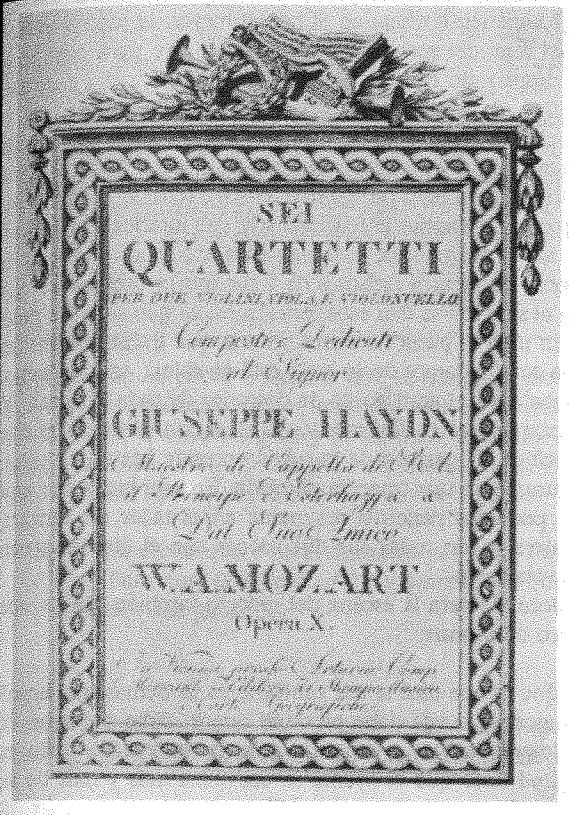
Por supuesto, la "torpeza" debe entenderse en el sentido dramático, ya que en el caso de que Idamante cantase el aria, los demás personajes estarían parados en el escenario sin nada que hacer. Mozart se da cuenta perfectamente de que tales cortes, por muy necesarios que sean, significan musicalmente una pérdida:

> ...por la cual suspiran quienes la oyeron con música, y también la última de Raaff, por la cual se suspira aún más —sin embargo hay que saber hacer de una necesidad una virtud.

"La última de Raaff" es nada menos que *Torna la pace,* aquella aria que Mozart compuso con tantos esfuerzos y conflictos para dejar contento al cantante. Venía tras el gran *accompagnato* de Idomeneo que concluye con las palabras *Oh Creta fortunata, Oh me felice.* En aquel tiempo, el público esperaba que después de un recitativo con orquesta (*accompagnato*) viniese indefectiblemente un aria; las pocas excepciones a esta usanza formal eran vistas con suma extrañeza. Cuando Mozart suprimió el aria, este último recitativo (resignación, renuncia dolorosa de Idomeneo) ¡se convirtió en el final de la ópera! La ausencia del aria que resolvía todo en alivio y felicidad se hace notar aún más por el coro de alegría que viene inmediatamente después, ya que éste no pertenece en sentido formal a la acción propiamente dicha, sino que es el principio del gran *divertissement* que concluye la ópera: Marcha coral *Scenda Amor* / Ballet-Chacona. Este júbilo final tiene el efecto de una irrupción, de un tajo doloroso, pues corta abruptamente el monólogo de Idomeneo que evidentemente aún no ha concluido, como si dijera: ya basta, tu tiempo ha terminado. El júbilo prematuro nos deja consternados; la culpa de Idomeneo lo ha privado de cualquier iniciativa, y ya ni siquiera puede entonar su dichosa y bienhechora aria final.

Aun deplorándolo desde el punto de vista puramente musical, también aquí sentimos el corte como una gran condensación dramática, cuyo efecto proviene precisamente de la música, del choque impresionante entre el *accompagnato* y la apoteosis final. Este *accompagnato* de Idomeneo también queda aislado por su tonalidad: después del paroxismo de Elettra, que termina en *re* menor, suena un acorde de Mi bemol mayor, tan






*106. Viena, 1º de septiembre de 1785.*

*A mi querido amigo Haydn.*

*Un padre que había decidido enviar a sus hijos al vasto mundo, estimó que debía confiar su protección a un hombre muy célebre entonces, y que, por una feliz circunstancia era, además, su mejor amigo. Así es como, hombre célebre y amigo muy querido, yo te presento a mis seis hijos. Son, en verdad, el fruto de un largo y laborioso esfuerzo, pero la esperanza, que muchos amigos me han dado, de verlo, al menos en parte, recompensado, me ha alentado, persuadiéndome de que estas creaciones me serán un día de algún consuelo.*

*Tú mismo, muy querido amigo, la última vez que estuviste en esta capital me demostraste tu satisfacción. Esta aprobación por tu parte es lo que me animó más, y es por lo que te los recomiendo con la esperanza de que no te parezcan indignos de tu padrinazgo. ¡Complácete, pues, en acogerlos con benevolencia y en ser su padre, su guía, su amigo! Desde este instante te cedo mis derechos sobre ellos y te suplico en conciencia que mires con indulgencia los defectos que el ojo parcial de su padre puede haber visto, y conserve, a pesar de ellos, tu generosa mistad al que te aprecia tanto.*

*Ya que soy, de todo corazón, muy querido amigo.*

*Tu sincero amigo,*

W. A. Mozart

extraño como tranquilizador, al cual los clarinetes y cornos dan un aire misterioso y romántico. El *accompagnato* de Idomeneo termina en Si bemol mayor, la tonalidad del aria suprimida. Sin ésta última, el final del recitativo parece tomar aire para algo que luego ya no viene, algo que es desplazado brutalmente por el Re mayor del coro de alegría.

Es notable y muy congruente el que Mozart haya suprimido finalmente la única aria de esta ópera que expresa un estado de ánimo feliz y sin tensión alguna. Toda la obra está marcada por amenaza (Nettuno), conflicto (griegos/cretenses), tensión (padre/hijo, Ilia/Elettra) y temor. Constantemente se añoran la felicidad y la paz interior, pero éstas casi nunca están al alcance de los protagonistas; están amenazadas por todos lados, como puede verse aun en los pocos momentos dichosos de Idamante, y también en los de Ilia o Elettra. Para Idomeneo ni siquiera se dan esos momentos, ya que siempre pesa sobre él su terrible juramento. En toda la pieza no existe un aria que transcurra en un tranquilo *andante* o *adagio* con la cual podamos decir: todo está en calma, todo es bello. Quizá el aria final de Idomeneo iba a ser el gran punto de descanso de toda la ópera. Y éste es precisamente el que Mozart descarta finalmente, ya que esta obra no puede moverse hacia una resolución pacífica. El germen de lo trágico preside hasta lo último. Una continuación produciría seguramente una tragedia parecida. En esta lucha por una conclusión adecuada a la ópera podemos penetrar realmente en el taller de Mozart, podemos vislumbrar a dónde quiere ir con todas sus discusiones con el libretista, con todos los tanteos de sus distintas versiones.

La búsqueda de una forma adecuada para la escena del oráculo también nos da una buena idea del concepto dramático de Mozart:

> Dígame usted, ¿no le parece que lo que dice la voz subterránea es demasiado largo? Piénselo bien —imagínese la escena; la voz debe producir temor, debe penetrar. El público debe sentir que realmente existe, y ¿cómo puede hacerlo si su texto es demasiado largo, si esta longitud hace que el oyente se convenza más y más de su irrealidad?

Esto está pensado con sorprendente instinto dramático. Algo pavoroso, impresionante,

*107. Hay bárbaros* [el Mozart de los Cuartetos a Haydn] *que, desprovistos totalmente de oído, se empeñan en hacer música.*

Sarti

*Mozart siente una gran inclinación por lo raro e inhabitual.* [Reseña de los cuartetos Haydn]

Revista Musical de *Cramer*



*108. Se tocaba un día, en una sociedad privada, una obra de Joseph Haydn. Se encontraban allí numerosos compositores con Mozart; entre otros estaba Leopoldo Kozeluch, que jamás había elogiado a nadie, a excepción de sí mismo. Se puso cerca de Mozart criticando esto y lo otro. Mozart le escuchó con paciencia durante un buen rato, pero como el fragmento duraba demasiado, el criticón terminó por exclamar con fatuidad: "No habría escrito esto de este modo". "Yo tampoco —respondió Mozart—, ¿Y sabéis por qué? Porque nosotros no habríamos sido capaces de hacerlo." Esto le costó un irreconciliable enemigo más.*

Franz Niemtschek

va perdiendo su poder a medida que se alarga su discurso. Al principio, con el primer acorde, uno prestará la mayor atención, pero cuanto más hable esa voz subterránea, más se debilitará el interés inicial y se perderá el efecto. Me parece casi increíble que un compositor tan joven, con tan poca experiencia de la vida, haya podido valorar con tanta exactitud este tipo de impresión. Y continúa diciendo:

> Si en *Hamlet* lo que dice el fantasma no fuera tan largo, tendría un efecto todavía mayor. Será muy fácil acortar el parlamento del que he venido hablando, y no saldrá perdiendo, sino ganando.

(Noviembre 29, 1780)

Como vemos, Mozart no sólo se conoce a su Shakespeare, sino que hasta lo critica con competencia. Como no le bastan los cortes propuestos por Varesco, le escribe a su padre:

> La sentencia del oráculo sigue siendo demasiado larga, y la reduje yo mismo. No es necesario que Varesco se entere de esto, pues su texto se imprimirá tal y como él lo escribió.

(Enero 18, 1781)

Para esto, Mozart ya había logrado dos veces que Varesco redujese el texto del oráculo, y aún así le parecía demasiado largo. Los cortes siguientes los hizo el compositor por cuenta propia. Por consideración hacia Varesco, el libreto debía imprimirse sin los cortes, pero finalmente no se hizo así porque el intendente de la ópera insistió, en vista de los muchos cambios, en que sólo se imprimiese lo que realmente se cantase en el escenario. En aquel tiempo era usual que el público pudiese adquirir el libreto de una nueva ópera antes de la representación; de este modo se le daba la oportunidad de enterarse de la trama de la obra y de no estar obligado a poner toda su atención en el desarrollo dramático.

De la susodicha voz subterránea existen ahora cuatro versiones, cada una más breve que la anterior. Mozart quería dar a esta voz un carácter fantasmal, irreal. Así, le puso un acompañamiento de dos cornos y tres trombones que debían estar colocados, igual que el cantante, detrás del escenario. Los tres trombones sólo debían tocar en toda la ópera estos pocos acordes. El intendente del teatro de Munich le negó a Mozart los trombones porque le parecieron un gasto excesivo. Después de una acalorada discusión, el compositor tuvo que ceder.

> Aparte de muchas diferencias menores, tuve un conflicto grave con el conde Seeau con motivo de los trombones —digo un conflicto grave porque me tuve que poner grosero con él, de otra manera no me hubiera resultado.
>
> (Enero 11, 1780)

Desgraciadamente, a Mozart no le "resultó", pues en el estreno *La Voce* fue acompañada por instrumentos de madera. Fue una gran pérdida —y no sólo por la diferencia de timbres—, ya que las maderas tuvieron que tocar desde el foso de la orquesta y no pudieron estar detrás del escenario. Este es uno de los puntos en que yo pienso que la versión del estreno (con las maderas) no es la apropiada. Por las cartas sabemos sin lugar a dudas que para Mozart sólo fue una solución forzada.

Después de unas cuantas representaciones en Munich, Mozart ya nunca volvió a poner en escena su *Idomeneo*. Lo intentó de vez en cuando, pero nunca lo logró. Una representación en Viena en 1781 fue impedida por Gluck, quien en ese año presentó su *Ifigenia* en alemán y su *Alceste* en italiano, con lo cual ocupó a todos los buenos cantantes. También el "excelente poeta" Alxinger, quien debía traducir el *Idomeneo* al alemán, tuvo que dedicarse exclusivamente a la obra de Gluck. Mozart quería presentar su ópera no sólo en alemán, sino en una versión totalmente nueva, con un bajo (Fischer) en el papel de Idomeneo y un tenor (Adamberger) en el de Idamante. Finalmente, en 1786, consiguió que se presentase en una versión de concierto en el Palacio Auersperg, pero en esa ocasión se vio obligado por cuestiones sociales a hacer algunos cambios. Idamante fue cantado por un tenor, y Mozart tuvo que insertar un gran solo de violín para el conde Hatzfeld, un violinista muy influyente en la vida social y musical de Viena, y esposo de la intérprete de Elettra. Los trozos que el compositor añadió en esta ejecución son música muy bella, y la que ahora se conoce como "versión de Viena" es una verdadera versión de concierto aunque muchos teatros de ópera la usan para la escena.

Como vemos, esta inapreciable correspondencia nos explica con suma claridad muchas de las decisiones de Mozart. Obviamente, este acceso a su modo de pensar y de trabajar en el ámbito músico-dramático es sumamente importante. Teniendo esta clave para los cambios hechos por el compositor, también podremos juzgar de otra manera las distintas versiones de sus óperas posteriores. Y también podremos cuidarnos de juicios precipitados, habiendo visto la forma tan concienzuda y autocrítica con la que trabajaba Mozart.

**Tomado de Nikolaus Harnoncourt, *Der musikalische dialog*, gedauken zu Monteverdi, Bach und Mozar, Residenz Verlog, Salzburg und Wien, 1984.**



# MOZART Y LA ÓPERA




## PAUL HENRY LANG

**Versión española de Juan Mion Toffolo**
**Revisión técnica: Reginal Leal**

Durante generaciones, Mozart ha sido considerado uno de los fenómenos más extraordinarios de la historia musical. Sus contemporáneos le tenían por un «romántico» audaz, pero los verdaderos románticos, que aparecieron en escena algunas décadas más tarde, vieron en él al representante más puro de la belleza clásica y formal. En el último tercio del siglo XIX su imagen se había convertido en la de una pálida figura rococó, sin pasión, que tan sólo jugaba con guirnaldas de música encantadora y sin peso. El rechazo del Romanticismo a comienzos de nuestro siglo cambió una vez más el culto mozartiano. La moderna investigación musicológica dio a luz muchos hechos desconocidos y, en algunos ensayos admirables, una vez más, recompuso su imagen. Tal vez el más importante resultado de estos esfuerzos fue el descubrimiento de la profundidad de la personalidad de Mozart y de los recovecos de su alma.

En nuestra época, quizá podamos dibujar un retrato del pequeño austríaco que le haga justicia a su estatura gigantesca. Sin embargo, si queremos penetrar en el corazón de un genio en busca de la génesis de la creación artística, debemos tener en cuenta que la fuerza creativa no puede entenderse ni mediante nociones irracionales ni mediante explicaciones racionales. La obra de Mozart muestra de forma concluyente que la concepción artística, el origen de las ideas musicales, no es un proceso necesariamente influenciado por el mundo exterior, sino una experiencia interior. Con Mozart, el proce-

> *109. Me puse manos a la obra, y a medida que escribía las palabras él componía la música. En seis semanas todo estuvo terminado* [Las bodas de Fígaro, 1785]
>
> Da Ponte, *Memorias*

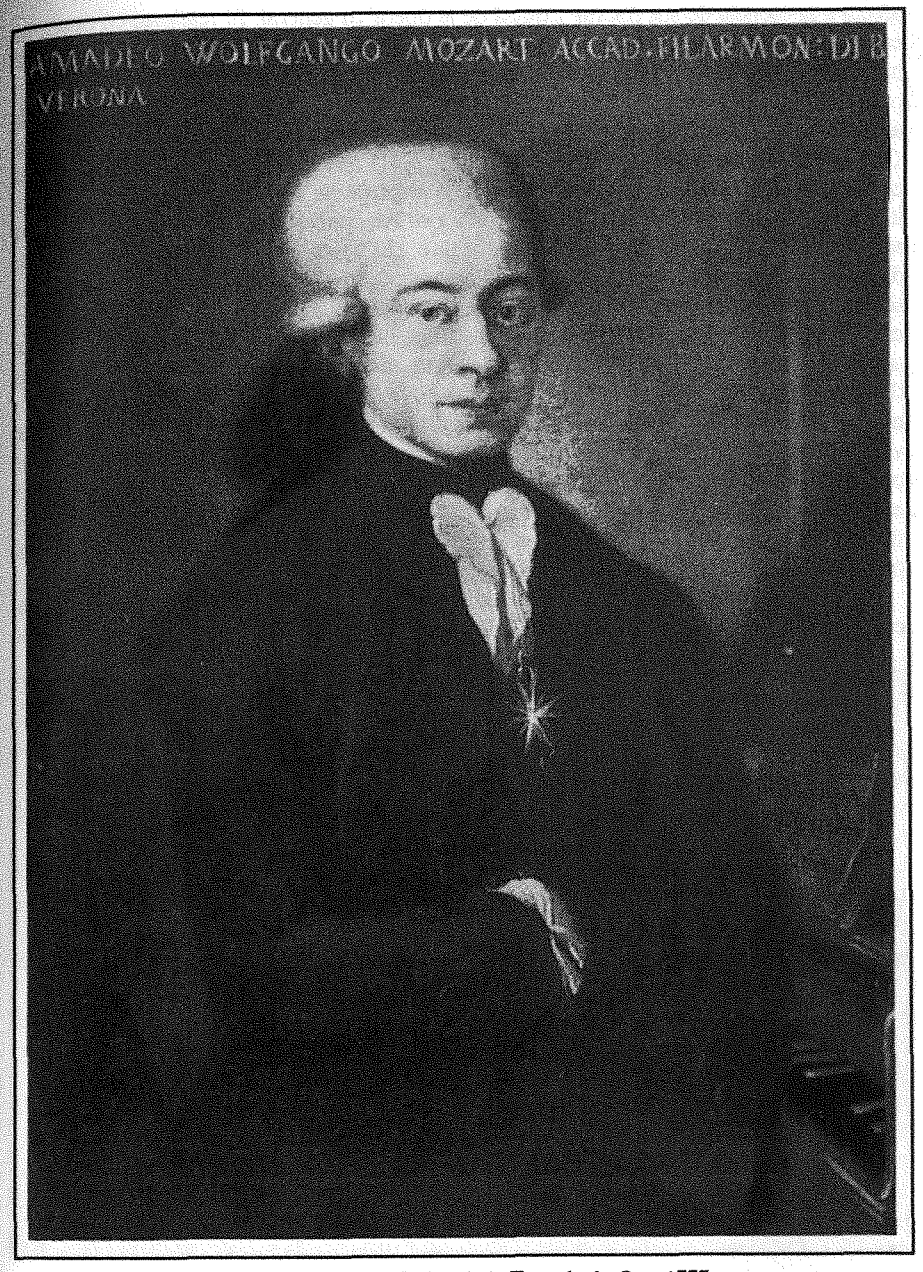
so de creación era igual que el latido del corazón: una función vital. Según testimonios muy fidedignos, podía componer, y en realidad llegó a hacerlo, durante una conversación, durante las comidas o cualquier actividad cotidiana ordinaria, e incluso mientras escuchaba la música de otro compositor. Con Bach, el hecho de componer música era la continuación de la creación, con Beethoven era la redención de la vida, pero con Mozart era la vida misma. Muchos grandes maestros han reconocido con palabras su convencimiento de que son los portavoces de alguna fuerza superior y que su poder de creación rebasa su condición de ser humano. Mozart nunca hizo una declaración semejante; para él todo era natural e incuestionable. Muchas veces el acto de creación tuvo lugar totalmente en la mente de Mozart, antes de recurrir a las notas escritas. Los apuntes que se conservan demuestran que sus creaciones más deslumbrantes no aparecen como chispazos de tanteo a los que hay que dar forma, sino como temas y motivos ya conformados por leyes artísticas en su primera aparición.

La era romántica se equivocó gravemente al atribuir la inagotable inventiva de Mozart a una facilidad sencillamente divina. Lo más asombroso de la música de Mozart (y hay innumerables ejemplos que lo demuestran) es que la imaginación y la inventiva iban normalmente acompañadas por la supervisión de una mente crítica siempre alerta. El mismo Mozart declaró que los cuartetos dedicados a Haydn eran el resultado de un trabajo intenso y esmerado. Sin embargo, cuando llegaba a la etapa en la que había que transcribir la composición sobre el papel, el primer borrador también era normalmente el definitivo. Si le parecía que el trabajo no le resultaba de la forma imaginada, no se dedicaba a ponerle parches sino que sencillamente lo abandonaba todo y volvía a empezar de nuevo. En sus papeles póstumos se ven dichos fragmentos, pero pocas copias con grandes correcciones.

La pedagogía, y con ella la opinión pública, declaró que Mozart era el compositor de la juventud. A decir verdad, los músicos jóvenes no pueden hacer nada mejor ni más provechoso que escuchar a Mozart, pero que no crean que pueden poseerle por completo, porque quienquiera que llegue a comprender a Mozart ha dejado tras él las rebeliones de la juventud. Sólo una naturaleza probada y templada por la experiencia puede conseguir ser admitida en los brillantes procesos de una mente que no es menos creativa y observadora por poseer al mismo tiempo los materiales y la capacidad de juzgar y sopesar.

Generalmente se contempla la segunda mitad del siglo XVIII como la edad de la sonata, del cuarteto y de la sinfonía. Sin embargo, independientemente de la increíble producción en el campo de la música instrumental, el centro de irradiación seguían siendo la ópera y la música concertada de iglesia, al ser ésta también un género dramático y relacionado con la ópera. Mozart escribió diecisiete óperas completas y dos o tres inacabadas, un gran número de arias o escenas sueltas, dieciocho Misas, docenas de pequeñas piezas de iglesia, como letanías y ofertorios, así como numerosas cantatas y oratorios. Si no escribió más óperas se debe únicamente a la falta de ocasiones, es decir, de encargos; en aquellos tiempos los compositores dependían absolutamente del mecenazgo. Es tal vez como compositor de ópera como Mozart ha sido más amado, aunque no siempre bien comprendido. La moda de lo real y de la vita auténtica en el escenario






Mozart con la insignia de Caballero de la Orden de la Espuela de Oro, 1777

afecta a la esencia de sus óperas y quizá de la ópera en general. El realismo en ópera no es necesariamente «realidad»; la imitación de la vida no es lo mismo que la verdad en el mundo de los valores. «La música debe servir al drama», decía Gluck, pero Mozart preguntaría, «¿Cómo puede servir lo que ha nacido para mandar?». La supremacía absoluta de la música sobre las artes hermanas fue clave de todo su arte. Mientras Gluck creó una noble y nueva ópera «seria», en la que proyectaba una vida estilizada basada en un determinado plano, Mozart, que procedía del ámbito de la ópera bufa italiana, ofreció la vida en su totalidad, con todos sus conflictos y contrastes. A veces esto se realiza con el brillo de una obra inocente *(El rapto en el serrallo),* otras con el desenfrenado ritmo de la pasión y del terror incluso *(Don Giovanni)* y otras con la sonrisa de la ironía *(Così fan tutte),* pero cada una de sus óperas es diferente, una obra maestra *sui generis*. Dibuja la gran escena humana, la totalidad de la vida con un goce tan extraordinario que puede pasar de la intensa tragedia a la jovialidad de la farsa dándoles a ambas, en el momento del terror o de la risa, un toque de ternura serena y meditada. Esta visión de los sentimientos y de la existencia humana sólo puede cobrar vida con un artista que contempla a sus semejantes tanto de cerca como a distancia, con ojos realistas y sin ilusiones, pero transfigurados al mismo tiempo, y en la rica, hermosa y cruel corriente del destino. Shakespeare era uno de ellos y Mozart también. Ambos fueron los autores que con mayor atrevimiento mezclaron lo trágico con lo cómico porque sintieron más que otros la unidad esencial de la vida.

La música del siglo XVIII, con sus formas puras y absolutas, puso de relieve en el escenario todo lo que es permanente y duradero. El hecho concreto de la presencia de

*110. Recuerdo el primer ensayo con toda la orquesta. Mozart estaba en el escenario, con su camisa carmesí y su sombrero alto con galones de oro, marcando el compás a la orquesta. El aria de Fígaro:* "Non piú andrai, farfallone amoroso" *fue cantada por Benucci con una animación y una potencia de voz grandísimas.*

*Yo estaba al lado de Mozart, que repetía* sotto voce: "*¡Bravo! ¡Bravo Benucci!*", *y cuando Benucci llegó al pasaje final: "Cherubino, alla vittoria, alla gloria militar!", que cantó con voz estentoria, el efecto produjo como una descarga eléctrica lo mismo sobre los actores del escenario que sobre los miembros de la orquesta que, como agitados por un sentimiento maravillado, gritaron: "¡Bravo!, ¡Bravo! ¡Maestro! ¡Viva, viva el gran Mozart!" Creía que la orquesta y los músicos no pararían de aplaudir, golpeando los pupitres con sus arcos. El autor expresó su agradecimiento por las extraordinarias muestras de entusiasmo que le demostraban, inclinándose varias veces...*

*Jamás hubo un triunfo más completo que el de Mozart y sus* Bodas de Fígaro.

Michäel O'Kelly, *Memorias*





El "Cholmarkt" en Viena, siglo XVIII

estas formas «cerradas», que se añaden a la denominada ópera de números, es lo que dificultó tanto a quienes vivieron en el periodo siguiente la comprensión de la escena musical del siglo XVIII. Apreciaron sus maravillosas melodías, pero todas las tramas y todas las situaciones les parecían infantiles, una idea que todavía no ha desaparecido del todo. Mozart configuraba a los hombres en sus conflictos de tal modo que todo, ya fuera transitorio o caprichoso, eterno o profundo, quedaba captado en formas musicales puras y aparecía como la palabra definitiva. El drama y la melodía, la caracterización humana y la normativa musical evolucionaban simultáneamente en la escena mozartiana. Imagen realista y arco iris ideal, realidad y sueño, perfil de los personajes y formas abstractas, italianismos, y germanismos están todos entrelazados. Tan seguro estaba de la clase de música que requería un momento o una situación determinada que en pocas ocasiones siguió adelante con la composición sobre la base del esquema general de la trama de una ópera, antes de disponer del texto propiamente dicho. A nuestros mayores, acostumbrados a la música de ópera encadenada al libreto, les resultaba increíble que la música «absoluta» de Mozart pudiera haber luchado victoriosamente con el drama y el escenario; pero precisamente este punto, el de la maestría de Mozart, nunca fue problemático ni puesto en tela de juicio. Aquéllos que van en busca de los valores

*110. —Señor Mozart, me gustaría componer alguna cosa yo mismo, decidme lo que debo hacer* [Hummel de doce años].

*— ¡Nada!, ¡Nada!, ¡Hay que esperar!*

*— ¡Pero vos habéis compuesto siendo más joven aún!*

*— Pero yo no he preguntado qué era lo que debía hacer.*

(Viena, mayo de 1786)

estéticos escénicos en la ópera no comprenden que, en el mundo de la ópera, que es una parcela particular distinta de la del drama hablado relacionado con ella, las formas absolutas de la música, al mismo tiempo que desempeñan su misión dramática, también, y en nadie con más orgullo y con más convicción que en Mozart, se rigen por las leyes independientes y por la estética de su propio mundo musical. No se trata de un armazón en el que el material se rellene en determinadas proporciones, sino de un organismo vivo en el que su totalidad determina el funcionamiento de sus partes. Estas partes no se juntan; nacen del ideal de forma como si de una semilla se tratara. La conexión de las partes es indisoluble. Es esta perfección de «forma» la que proporciona a la gran obra de arte la coraza que la protege de la presión del paso del tiempo.

Hubo incontables buenas óperas compuestas antes de Mozart, y parece que estamos a punto de reunir el buen criterio y la capacidad suficiente para resucitar algunas de ellas. Como hemos visto, las más antiguas, que aún permanecen vigentes, son dos de la óperas de Gluck, pero precisamente el hecho de que Gluck, caso particular y único en la historia de la ópera, sea sinónimo de «ópera antigua», impide una aproximación metódica e imparcial a las inmensas riquezas de la ópera barroca. Las óperas de Gluck son más un recuerdo que una realidad. Aún son hermosas, pero en gran parte lo que atraen son respetuosos peregrinos y no un público auténtico y, a excepción de un puñado de ellas, están tan muertas como las bellas obras de su gran rival, Piccinni. Cuando cae el telón sobre *Orfeo* o *Armide* uno deja de preocuparse por los personajes del drama. Estos quedan en buenas manos y se ha hecho por ello todo cuanto hacía al caso; cautivan pero no dejan huella en la imaginación. En cambio Mozart, al final de una ópera, deja sus figuras en nuestra conciencia; sus óperas poseen una vida futura. Lo que es viable en Gluck, supone la negación de muchas de sus teorías y aspiraciones favoritas, porque Gluck no quería componer música sino sólo dramas. Era un revolucionario y un innovador, un Monteverdi tardío, o un Wagner aparecido en escena demasiado pronto, que combatió la ópera y las modas del momento y resultó aparentemente victorioso. Y ¿qué es lo que queda de la victoria? Sólo un poco de buena música, precisamente lo que él desdeñaba.

Mozart obró de la forma contraria. El quería música, la puso de relieve reclamando la primacía, más aún, el dominio absoluto de la música en escena. Este es el motivo por el que su ópera es auténtico drama *musical*. Todas las promesas y todos los hechizos de este género paradójico de arte se hicieron realidad con él, porque Mozart era el gran



mimo musical que podía meterse directamente dentro de cada personaje y cada situación. Y lo hizo no por su riqueza lírica —hubo otros que también la tuvieron— sino por su agudeza y economía dramática que algunos han llegado a aprender, aunque nadie hasta ese extremo. La viabilidad y la significación del drama cantado, aunque paradójico, no puede ser puesta en tela de juicio, a pesar de que en la historia más reciente su comprensión ha seguido tendencias diferentes e incluso contradictorias. La apasionada y gran batalla entre gluckistas y piccinnistas no acabó realmente con la victoria de Gluck, tal y como proclaman casi universalmente los historiadores musicales; de acuerdo con la naturaleza paradójica de la ópera, la batalla concluyó con la victoria de ambos. Las aspiraciones de la ópera italiana —drama a través de la canción, a través de una hermosa, conmovedora y seductora canción— halló su personalidad en Verdi; en este caso el vencedor fue Piccinni. En contraste, los esfuerzos de Gluck para crear la verdad dramática mediante la subordinación de la música al drama fueron encarnados, aunque sólo en cierto sentido limitado, por Wagner; por consiguiente, también Gluck resultó vencedor. El inmenso genio teatral de Verdi utilizó toda posibilidad dramática del canto, mientras que Wagner, partiendo de la sinfonía, agotó las posibilidades de la dramática «música gestual» de la orquesta, a la cual sobrepuso las voces. Mozart no creó la ópera ni sobre el modelo italiano ni sobre el alemán, ni a partir de la sinfonía ni a partir de la canción (aunque ambas aparecen en lugar prominente en su estilo), sino a partir de la misma música absoluta. La historia es, en realidad, muy sencilla: Mozart descubrió el lenguaje dramático de la música absoluta y, si se comparan con éste, incluso los excelen-

*111. A las seis he ido en un carruaje con el conde de Canal al baile llamado de Breitfeld, donde tiene costumbre de reunirse la flor y nata de las beldades de Praga. (...) Yo no bailé ni cortejé; lo uno porque estaba demasiado cansado, lo otro por culpa de mi natural timidez, pero observé con mucha satisfacción cómo todas estas personas giraban, alegres, con la música de mi* Fígaro, *transformada en airosas contradanzas alemanas. Porque aquí no se habla de otra cosa que de* Fígaro: *no se toca, no se canta, no se silba más que motivos de* Fígaro. *Ninguna ópera atrae tanto como* Fígaro *y siempre* Fígaro. *Es indudablemente un gran honor para mí. (...)*

*Después de esto, seguid bien, querido amigo, muy querido Hikkiti Horky —éste es vuestro nombre para que lo sepáis—: hemos inventado nombres para todos durante el viaje. Yo,. Punkitititi; mi mujer se llama Schabla Pumsa; Hofer: Rozka Pumpa; Stadler Notschibikitschibi; Joseph, mi criado: Sagadarata; Goukerl, mi perro: Schomanntsky; la señora Quallenberg: Runzifunzi; Freistädtler Goulimauli (...) Os ruego que presentéis mis respetos a vuestros dignos padres y abracéis mil veces por mí a vuestro señor padre (al que podríamos llamar Blatterrizzi). Beso mil veces las manos de vuestra hermana (la signora Dini Mini Niri).*

Mozart, a Gottfried Jacquin
(Praga, junio de 1787)

*112. He admirado en mi juventud a muchos y excelentes virtuosos, tanto de violín como de piano; pero, ¿quién podría imaginar mi admiración cuando tuve la dicha de oír, en una reunión numerosa y selecta, al inmortal W. A. Mozart, no solamente hacer variaciones al piano sino también improvisar? Fue para mí algo de muy distinta naturaleza a lo que estaba acostumbrado a escuchar. Los maestros más consumados no podían dejar de admirar el intrépido vuelo de su inspiración subiendo hasta las regiones más trascendentes para descender después a las profundidades del abismo. Hoy todavía, viejo como soy, oigo resonar en mí estas inagotables armonías celestes y me llevaré a la tumba la absoluta convicción de que Mozart era único.*

Un contemporáneo.

*Si pudiera pedir a Dios que me concediera una última gracia en esta vida, sería poder escuchar una vez más a Mozart improvisar al piano; quien no lo ha oído no podrá hacerse una idea de lo que era capaz de hacer.*

Niemtschek, biógrafo de Mozart

tes libretos que utilizó se tambalean. La cantilena mozartiana es un lenguaje perfecto y bien definido que expresa todos los estados de la mente con una tersura y una adaptabilidad tal que nunca volvió a tener después. Richard Strauss llamó a la melodía de Mozart «una revelación del alma humana, un símbolo total de contenido emocional casi indefinible». Luego añade que esta melodía «no se puede agarrar... sólo puede percibirse mediante el sentimiento». Tal vez la belleza de esta melodía como música proceda del prodigio de la belleza misma. La música nunca había hablado con acentos humanos, nunca había sido tan camaleónica: seductora con Don Giovanni, rabiosa con la Reina de la Noche, dolorida con la Condesa Almaviva y cómica con Leporello. Y, sin embargo, esta música, a pesar de ser universal, resulta trágica. Todas las óperas trágicas, «serias», de Mozart, han desaparecido de la escena igual que la antigua ópera seria, aun cuando, al igual que esta última, contienen gran cantidad de magnífica música. Por otra parte, las óperas que creó, después de alejarse de Gluck y de reafirmar el espíritu y la técnica de la ópera bufa italiana, están todas incomparablemente vivas, ya que Mozart llenó la ópera bufa de elementos trágicos y los «singspiels» de una profunda visión de la vida. Este es el significado de *Don Giovanni* y de *La flauta mágica,* no siendo ninguna de éstas ni una tragedia ni una comedia. Estas óperas son completas e intensas y toda su exuberancia y variedad de detalles están controladas por una unidad de personajes y de estilo. El estilo de Mozart es perfectamente natural, más aún, de una gracia admirable y una gran precisión. Es igual que si los diamantes crecieran como flores.

La melodía mozartiana no tiene ningún parentesco con la robusta y elaborada melodía del barroco; es sutil, simétrica y precisa. Este don de la melodía era, por supuesto, innato; no obstante, acusa un asombroso progreso que no siempre se ha tenido en





Josepha Hofer, cuñada de Mozart, la primera Reina de la Noche en *La flauta mágica*



Ilustración para *La flauta mágica*, siglo XVIII

cuenta y, lo que es más asombroso, se volvió aún más brillante y perfecta hacia el final de la vida de Mozart, cuando estaba plagado de problemas y la sombra de la muerte se cernía sobre él. Mozart hace cantar a la propia materia según sus inclinaciones más naturales. De un oboe saca el típico tono del oboe y de la voz la dormida voluntad de las cuerdas vocales humanas. Este es el motivo por el que, así como las tonalidades que él elegía para sus composiciones eran la definitiva y única elección posible, también lo era la elección de los instrumentos. Esta música, que se adapta tan cuidadosamente a los requisitos de lo material, es flexible y libre precisamente porque no tiene que enfrentarse con la resistencia de la materia. Conquistó la materia no sometiéndola ni forzándola, como hicieron Bach o Beethoven, sino liberándola.

Más de un tercio de los 626 números del catálogo de las obras de Mozart realizado por Köchel pertenecen a la música de «fiesta». Este es un tributo que Mozart proporcionó con alegría y con mucha naturalidad al insaciable deseo de refinado espectáculo musical del periodo. Es verdad, por supuesto, que, especialmente cuando estaba empleado en Salzburgo, se vio obligado a componer esa música, pero no fue una obligación onerosa. A Mozart le encantaba «jugar», le encantaba el tono ligero y burlón, y este elemento juguetón raras veces falta en sus composiciones más elevadas porque la alegría no significa falta de seriedad, de intención, sino que es más bien la señal de una seguridad instintiva. Pero existe además otro hecho importante. En la época de Mozart

la distinción clara que nosotros hacemos entre música para «divertir» y música «seria» aún no se conocía, toda la música tenía que gustar y aún no se había inventado la música comercial. Mozart no era un rebelde ni un crítico de la sociedad como Beethoven, ni tampoco era un solitario. Por el contrario, era sociable, amante de la diversión, siempre dispuesto a la broma (basta recordar esos cánones traviesos), le gustaba la buena compañía, incluso la disoluta, y odiaba estar solo. La gran obertura del *Don Giovanni* fue compuesta en Praga la noche antes del ensayo general, mientras la habitación estaba llena de una animada muchedumbre. Mozart era el tipo de cosmopolita urbano que no tenía en absoluto ningún amor a la naturaleza, sólo le interesaba la gente. Sus cartas muestran no sólo la sensatez de un gran artista, sino también, aparte de las acusadas faltas de tacto típicas de la época, una personalidad llena de entusiasmo y de encanto, y, si bien deliciosamente malicioso hacia sus colegas de profesión, afable en las relaciones cotidianas.

Las raíces psicológicas de la música para «divertir» de Mozart son al menos tan importantes como las sociológicas. Para él fue un placer contribuir con su música a esa comunidad de gustos que tanto valoraba y, por esta razón, se tomó muy en serio la música de espectáculo. Su habilidad no decae en ningún momento y su inventiva fluye abundantemente en estos trabajos que forman una parte importante e integral de su obra. Más aún, sin esta vena de travesura en su bagaje artístico, no tendríamos el compositor de las grandes óperas, ya que el espíritu y el tono de su música de serenata, el divertimento, están presentes en sus composiciones dramáticas de más importancia. Tal vez el ejemplo más conmovedor y revelador de esto haya que buscarlo en la música de iglesia de Mozart; las primeras misas son serenatas litúrgicas compuestas para el servicio divino. Hablar de la música de espectáculo de Mozart como si careciera de «profundidad» significa no haber comprendido nada; Ernest Newman fue el culpable de esta visión victoriana. La palabra «espectáculo» no se utiliza para empequeñecer esta música, sino para sugerir su aire de esparcimiento amistoso, su justa proporción con

*113. Como la muerte es el verdadero término de nuestra vida, me siento, desde hace algunos años, de tal manera familiarizado con esta verdadera y excelente amiga del hombre, que su rostro ino sólo no tiene para mí nada de terrorífico, sino que me resulta sosegado y muy consolador! Y doy gracias a Dios por haberme concedido la dicha de tener ocasión (vos me comprendéis) de aprender a conocerla como la llave de nuestra verdadera felicidad. No me acuesto nunca por la noche, sin reflexionar que, al día siguiente quizá (a pesar de que soy joven) yo no estaré aquí; y, sin embargo, nadie de los que me conocen puede decir que yo sea malhumorado o triste en mi trato. Doy gracias a Dios, mi Creador, por esta felicidad y la deseo cordialmente a cada uno de mis semejantes.*

Mozart, a su padre
(Viena, 14 de abril de 1787)





Papageno por J. Klein, Leipzig, finales del siglo XVIII

nuestro talante cotidiano y no necesariamente con nuestros raros momentos de comunión con la eternidad. Todo cuanto fue pulsado por esta deliciosa música de serenata refleja el amor y la comprensión de Mozart hacia ese arraigado simbolismo que da color y embellece las cosas más ordinarias y más triviales de la vida.

La otra cara de Mozart, su patente y pragmático profesionalismo, incomodó a sus apologistas románticos que trataron de minimizarlo. Mozart pagó el tributo necesario a las modas y a las convenciones mientras seguía su propio camino sin ruidosas iconoclastias. Además de la dependencia del mecenazgo característica de los compositores del siglo XVIII, Mozart, igual que sus colegas, dependía de las fuerzas disponibles para toda posible producción: las partes vocales debían componerse a la medida de las aptitudes de determinados cantantes. Esto, no obstante, no coartó lo más mínimo a Mozart, quien nunca combatió las limitaciones como hicieron Gluck o Wagner, sino que las asumió con naturalidad y las venció. Una vez que obtenía un encargo y un libreto que le gustaba, se ajustaba a la situación con una facilidad increíble, resolviendo todos los problemas que le planteaban las condiciones creadas por el encargo o por el personal disponible. Siguiendo la costumbre de la época, a veces insertaba arias adicionales en una obra ya terminada, bien como mejoras o para complacer a un cantante o a un mecenas. A pesar de ser originalmente extrañas, muchas de estas arias se convirtieron en partes integrales de las óperas a las que habían sido añadidas. Y tampoco descuidaba Mozart las reacciones del público. Escribió a su padre: «...una buena cantidad de ruido siempre resulta apropiada al final de un acto», añadiendo que «cuanto más ruido mejor, para que el público no tenga tiempo de aflojar sus aplausos». Aquí habla el hombre de teatro nato, que sabe que la aplicación correcta de las fórmulas tradicionales de la escena es vital no sólo para el éxito sino también para la naturaleza y la construcción de una ópera. Pero, a la vez que observaba los convencionalismos, le resultaba imposible excluir, incluso de los personajes de repertorio y de las escenas más familiares, el sello de su propia personalidad. La planificación de una ópera siempre se había realizado en colaboración con el libretista y, como se puede ver en sus

cartas, muchas veces Mozart dictaba el procedimiento. «He explicado a Stephanie (libretista de *El rapto en el serrallo*) la letra que necesito para esta aria.» Era muy exigente y sus peticiones a los libretistas demuestran la más imaginativa introspección dramática. Pero, sin embargo, se necesitaron diversos experimentos y el esfuerzo notable de una ópera excelente y sombría, antes de que Mozart encontrara su propio tono dramático.

De niño, bajo la dirección de su padre, empezó a componer óperas a una edad en que los demás empiezan a aprender los nombres de las notas. A los once años compuso la música para una obra escolar en latín; a los doce una ópera bufa completa en tres actos, *La finta semplice,* y una obra musical en alemán, *Bastián y Bastiana;* a los catorce una gran ópera seria, *Mitridate, re di Ponto;* y a los dieciséis el *drama per musica, Lucio Silla,* así como otras varias antes de su primer gran trabajo dramático, *Idomeneo.* De este modo, desde temprana edad estaba familiarizado con la ópera italiana, y su estilo melódico estaba formado por lo que había aprendido de Di Majo, Jommelli, Piccinni, Paisiello y Galluppi, sin olvidar a Hasse y a Christian Bach, que eran más italianos que los mismos italianos. Es interesante observar que, en sus primeros «singspiels», la escritura vocal italianizada de Mozart no siempre se ajusta al texto alemán. No es que la prosodia musical sea incorrecta, pero los clichés melódicos italianos frecuentemente no



Manuscrito de la Cavatina de Barbarina de *Las bodas de Fígaro*

*115. Os comunico que hoy he recibido, cuando regresaba a mi casa, la triste noticia de la muerte de mi excelente padre. ¡Podéis suponer cuál es mi estado!*

Mozart, a Gottfried Jacquin
(Viena, 28 de mayo de 1787)

se ajustan a la fonética alemana y las elisiones, naturales en italiano, parecen arbitrarias en alemán. Los progresos realizados por Mozart a este respecto en *Die Entführung* son notables. Pero al mismo tiempo que la influencia y la orientación italiana eran capitales, también hay huellas de Gluck y Grétry. El joven Mozart conocía el código completo de la composición dramática italiana, los tipos de aria, las fórmulas corrientes para la expresión afectiva, los giros melódicos, etc., y, con su extraordinaria musicalidad y capacidad de asimilación, logró componer óperas representables, incluso desde tan temprana edad. Claro está que no se puede pretender que un joven de catorce o quince años aborde temas de heroísmo o de amor apasionado; al igual que sus maduros colegas, trató simplemente de componer una música atractiva. Ni tampoco olvidaba el buen criterio pragmático dispensado por su padre: «Cuando compongas, te aconsejo que tengas en cuenta no sólo al público musical, sino también al anti-musical. Debes recordar que por cada diez auténticos conocedores hay un centenar de ignoramusas. Así que no descuides el llamado estilo popular». Esta advertencia representa la postura generalmente aceptada por el compositor del siglo XVIII, el cual no la encontraba incompatible con las aspiraciones artísticas más excelsas. Entre otras cosas, Mozart tuvo que aprender los usos de la coloratura como factor dramático y la relación operística especial entre orquesta y voces. Pero en la época en que escribió *Lucio Silla* (1772), este joven, que aún no había cumplido los diecisiete, podía adivinar el carácter de una mujer profundamente enamorada. Mientras que en técnica y escritura vocal todavía no podía igualar a los grandes italianos, en significado y fuerza dramática ya se había aproximado

*115. A petición de Mozart, Beethoven tocó algo que Mozart, tomándolo por un fragmento aprendido de memoria, aprobó con bastante frialdad. Beethoven, habiéndose percatado, le rogó entonces que le diera un tema de inspiración libre, y como tenía la costumbre de tocar admirablemente en estas situaciones, animado además por la presencia del maestro por el que profesaba un respeto tan grande, tocó de tal manera que Mozart, deslizándose en la habitación vecina donde se encontraban algunos amigos, les dijo vivamente: "Poned atención a éste: el mundo hablará de él."*

Otto Jahn, biógrafo de Mozart
(Viena, 10 de abril de 1787)

a ellos, porque su percepción del teatro lírico era «igual que la intuición del cielo y el mar en un marinero». Incluso en las primeras óperas hay algunos números asombrosos que podrían colocarse en sus obras de madurez y los conjuntos, gloria de la ópera mozartina, son excepcionales; éste fue el punto desde donde se alejó por primera vez del esquema de la vieja ópera, emprendiendo su propio camino.

A comienzos del siglo XIX, la más popular de las óperas de Mozart era la última, *La clemenza di Tito.* Su primera representación en 1791 había constituido un fracaso, pero poco después había conquistado toda Europa central; sólo en 1815 se habían publicado ocho reducciones diferentes para voz y piano. Aunque las otras óperas la sobrepasaran pronto en aceptación, *Tito* siguió siendo popular hasta mediados de siglo para, a continuación, declinar rápidamente, convirtiéndose hasta nuestros días en una simple pieza de biblioteca con esporádicas representaciones abreviadas para concierto. Como contraste, la primera de las óperas totalmente maduras de Mozart, *Idomeneo re di Creta,* estrenada en Munich diez años antes que *Tito,* fue bien recibida inicialmente, pero no resultó popular. A pesar de que nuestros libros alaban algunas de sus cualidades, la obra, igual que *Tito,* se ha declarado inviable más allá de su magnífica obertura. Las dos obras se suelen citar conjuntamente y es un acierto, porque ambas pertenecen al género de la ópera seria, la vieja forma barroca del teatro lírico cuya evolución natural había cesado ya en época de Mozart, siendo estacionario su carácter esencial y dependiendo de simples variantes de una fórmula sobre la que cada vez se imponía con más evidencia un plan. *La clemenza di Tito* sucumbió ampliamente ante la fórmula, ya que por aquel entonces Mozart se había alejado tanto de la ópera seria que no podía volver sobre sus pasos, pero *Idomeneo* es un obra maestra que volverá a hacer valer sus propios méritos. También es un ejemplo fundamental del profundo problema de la ópera que, más que ningún otro género musical, hay que armonizar periódicamente con las posturas dominantes, si se pretende mantenerlo vigente. Hay una gran diferencia entre la fidelidad absoluta al *Urtext** de una obra instrumental y al de una ópera; el teatro vivo posee unos derechos y unas prerrogativas que los puristas, a veces, no comprenden. La tendencia es la de resignarnos a la idea de que la distancia que nos separa del mundo representado por esa obra es insalvable. *Idomeneo,* a diferencia de óperas posteriores de Mozart, contempla el mundo a través de la máscara de ciertas convenciones socio-artísticas. No estaba dirigida al mismo público que amaba el realismo de la ópera bufa, es una auténtica ópera seria estilizada. Sin embargo, con una restauración cuidadosa, gran parte de la antigua gloria de estas viejas óperas podría recuperarse. Debemos recordar además que, a pesar de que el teatro era el auténtico hogar de Mozart, su terreno musical preferido, sus grandes obras dramáticas le fueron encargadas como *pièces d' occasion* y, en el caso de *Idomeneo,* el encargo había sido entorpecido por unas disposiciones textuales y formales que en aquella época resultaban casi completamente anacrónicas. La corte llegó hasta elegir el tema del libreto, sugiriendo una vieja ópera francesa montada muchos años antes por Campra. Mozart pidió al capellán de corte de Salzburgo, el Abad Varesco, que convirtiera el texto francés en el libreto italiano necesario.

* "Texto original".



La voluminosa correspondencia entre Mozart y su padre acerca de *Idomeneo* es muy interesante. Además de mostrar la profundidad de sus conocimientos sobre la dramaturgia operística, esta correspondencia revela que la postura de Mozart es la del artista creativo del siglo XVIII: aceptaba las convenciones y las técnicas sin buscar su justificación moral o intelectual, pero abordándolas bajo sus propias condiciones. Tanto el padre como el hijo exteriorizan un noble conocimiento de Metastasio hasta el punto de discutir el uso de determinadas palabras por parte del maestro de libretistas.

Tendemos a considerar al Mozart que compuso el *Fígaro* y las otras grandes óperas como al artista maduro, atribuyendo todas sus primeras óperas al increíble *Wunderkind* o manifestación de un talento divino, un fenómeno de la naturaleza. Pero ya a la edad de veintidós años, tres años antes de *Idomeneo,* Mozart declaraba a un amigo que no había dejado de estudiar las obras de ninguno de los maestros famosos. Verdaderamente, a esa edad era un compositor con una formación incomparable y unas dotes soberbias, con madurez de criterio, gusto infalible y formidable oficio. No hemos reparado en

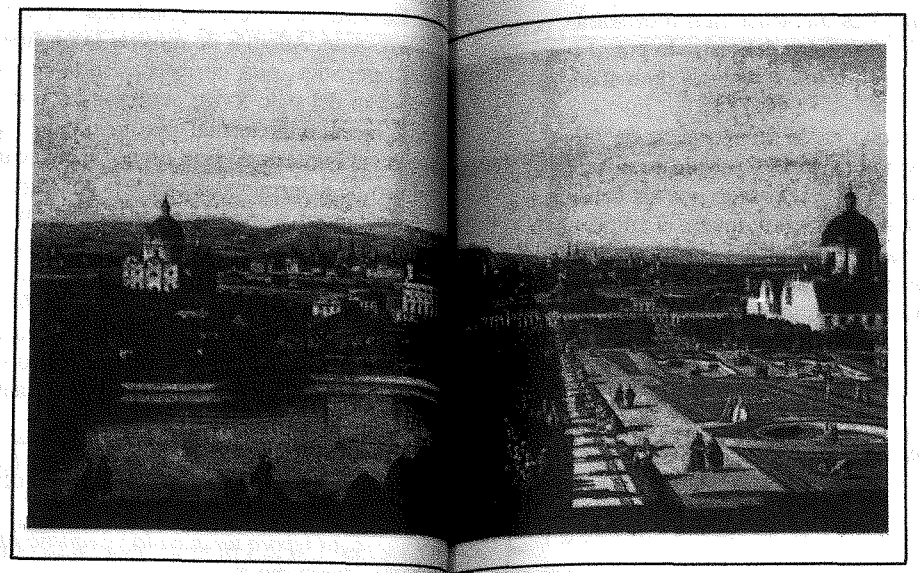
*116.* Cuando muere su pequeño estornino, Mozart escribe:

*Aquí reposa un querido y pequeño loco,*
*Mi estornino.*
*Ya en sus mejores años*
*Hubo de conocer*
*El sabor amargo de la muerte.*
*Mi corazón sangra*
*Cuando pienso en ello.*
*¡Oh lector!, ofrécele*
*Tú también una lágrima.*
*No era malo,*
*Sólo un poco demasiado vivaz,*
*E incluso a veces*
*Un querido y malvado barrabás.*
*Pero nunca un miserable.*
*Pienso que estará en lo alto*
*Para agradecerme*
*Este trabajo de amigo,*
*Ignorando todavía*
*Que la muerte le ha alcanzado,*
*Y sin ningún pensamiento*
*Para aquél que sabe tan bien rimar.*

Mozart
(Viena, 4 de junio de 1787)

el artista consciente y disciplinado que, durante sus muchos viajes por el extranjero y bajo la experta tutela paterna, estudió metódicamente y absorbió todos los estilos y todas las técnicas. Y toda esta sabiduría y esta experiencia se reflejaron en la composición de *Idomeneo.*

La ópera barroca buscó su ideal en la estilización planificada. Lo que hizo Mozart con las viejas formas fue revolucionario: *Idomeneo,* más que el *Orfeo* de Gluck, fue quizá la primera gran ópera de la reforma, si bien en realidad ninguna de las dos tuvo ningún efecto sensible sobre la posteridad. Mientras se mantuvo la vieja estructura, la nueva está presente en todo: en la armonía, el ritmo, la instrumentación, el colorido tonal y la dinámica; sólo los tempos recuerdan la vieja ópera serial. *Idomeneo* tiene más arias lentas y ariosos que las últimas óperas, por lo cual hay en esta obra algo del carácter estático de Gluck, pero la continuidad es excelente, tanto musical como dramáticamente. Más que en sus óperas posteriores, Mozart enlaza recitativos, arias y coros; en vez de llegar a finales conclusivos con la doble barra habitual, continúa bien directamente o bien mediante pasajes de transición.



La Viena de Mozart

Además, están los conjuntos vocales. Hasta *Idomeneo* nadie había compuesto nada igual al cuarteto del tercer acto. En estas situaciones dramáticas, en las que varios personajes independientes cantan simultáneamente sin perder su identidad, es donde Mozart deja totalmente atrás la vieja ópera. Ya no hay ningún compromiso con los cantantes, ninguna condescendencia con el libretista o con el chamberlán de la corte; el mismo Mozart declaró que en los conjuntos se da rienda suelta al «libre albedrío» del compositor. Puesto que el libreto original era una *tragédie lyrique* francesa, se tuvieron en cuenta una serie de escenas con coros que Varesco había conservado en la versión italiana. La fuerza dramática de estos coros es inigualable; sólo en el *Otello* de Verdi encontramos una elocuencia tan tempestuosa. En ningún momento de sus óperas posteriores llegó a superar Mozart la elaborada partitura orquestal de *Idomeneo* y la orquesta que emplea es amplia: utiliza una tercera flauta, un segundo par de trompetas y, en una de las escenas, tres trombones. Claro está que escribía para la orquesta más admirada y más perfecta de la época, el conjunto de Mannheim, trasladado a Munich cuando el Elector Palatino heredó el educado de Baviera. Pero Mozart reservaba algunas novedades incluso para un grupo tan famoso como éste: metales con sordina y timbales cubiertos. La caracterización no es tan penetrante psicológicamente como en *Fígaro* o *Don Giovanni,* pero ello es debido a la estructura de la ópera seria, que exige un tono heroico constante. Podríamos decir que los personajes son muy superficiales, pero aun así, en los grandes recitativos y en los conjuntos alcanzan cosas auténticamente conmovedoras y el contenido melódico es rico y constante.

A Mozart no le resultó fácil tratar con figuras mitológicas ni tampoco con el *deus ex machina* del barroco; siempre quiso seres humanos creíbles. La vieja ópera seria no le atraía, y eso le impidió traducir en drama puro incluso aquellas situaciones que le interesaban (el conflicto entre padre e hijo, por ejemplo), porque entre los protagonistas humanos se hallaba el enfurecido dios Neptuno. Más de su agrado era la relación de las dos mujeres, la dulce Ilia, hija de Príamo y Electra, la apasionada micénica, luchando por Idamante. El espíritu euripídeo del tercer acto llegó casi a abrumarle. En una carta a su padre, dice Mozart: «Mi cabeza y mis manos están tan llenas del Acto III que no sería nada sorprendente que yo mismo me convirtiera en un tercer acto».

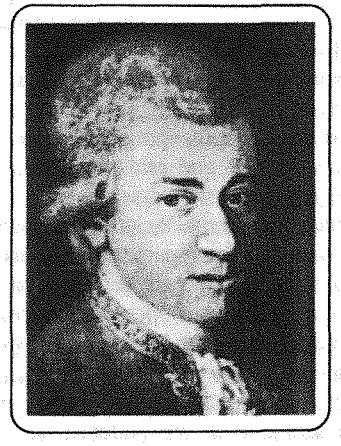
Llegados a este punto, el lector podía preguntar con razón que si *Idomeneo* es realmente una obra tan maestra, por qué está tan arrinconada y por qué abandonó Mozart este género. La respuesta es simplemente que la ópera seria no podía ser conducida por nuevos caminos, y la combinación subsiguiente de todas las tendencias operísticas en una síntesis suprema, por parte de Mozart, nos dificulta el dar una audición imparcial de esta obra en el estilo antiguo. Pero el mismo Mozart apreciaba a *Idomeneo* y la consideraba como una de sus óperas más logradas.

Se podría y se debería volver a incorporar *Idomeneo* al repertorio de todos los grandes teatros de la ópera junto con las óperas de Mozart que tanto nos gustan. La obra está llena de una música excelente y, sin embargo, algo parece impedirle subir a los escenarios. Las pocas representaciones que se ven padecen de los males que normalmente arrastran la producción de óperas antiguas. Es cierto que el libreto es estático, pero seguro que un director de escena inteligente podría minimizar esta debilidad no permitiendo que los intérpretes vaguen sin rumbo, pero tampoco recurriendo a una actividad exagerada y artificiosa. Lo que parece ser más perjudicial es la ausencia de voces graves, típica característica del barroco. Qué alivio cuando se escucha la primera voz durante unos breves instantes, cuando Poseidón, interpretado por un bajo, anuncia sus mandatos. No cabe duda que a Mozart le causó molestia el papel del castrado; tan es así que, para una producción que se debía celebrar en Viena volvió a escribir el papel de Idamante para tenor. Con una presentación cuidada e inteligente, esta gran ópera

podría ser exhumada y gozar del favor del público. Los tradicionalistas protestarán, pero, en realidad, el «perjuicio» ocasionado cambiando el registro del castrado por el tenor es menos que mínimo si se compara con el beneficio obtenido en valores dramático-teatrales.

A pesar de haber puesto todo su ardor creativo en la composición de *Idomeneo*, Mozart cayó en la cuenta de que la ópera seria no era para él porque ya no era teatro vivo. Fue entonces cuando decidió abandonar a Gluck y el pasado por los italianos y el presente: y esto significaba la ópera bufa. Pero aunque Mozart amaba el ambiente de la ópera bufa, comprendió que tampoco esta alegría despreocupada era ya para él, puesto que había aprendido que la vida no es una eterna carcajada. Estaba a punto de encontrar su camino; todo lo que necesitaba era un buen libretista que compartiera sus ideas sobre la vida y el teatro. Y lo encontró en Lorenzo da Ponte.

Tomado de Paul Henry Lang, *La experiencia de la ópera*, Alianza Música, Madrid, 1983. Versión española de Juan Mion Toffolo. Revisión técnica: Reginal Leal.



*117. El próximo lunes 29, mi ópera se representará por primera vez* [Don Giovanni].

Mozart, a Jacquin
(Praga, 25 de octubre de 1787)



# EL MOZART DE *LA FLAUTA MÁGICA*

## EN OCASIÓN DEL 27 DE ENERO DE 1956




BRUNO WALTER

**Traducción de Dana Gelinas**

El solo pensamiento de la inminente celebración del bicentenario de Mozart me movió a reconocer, por primera vez en la escritura, el genio del músico a quien me he consagrado a servir a lo largo de mi vida. Deberá ser, antes que nada, una expresión de gratitud por la felicidad sublime con la cual la creatividad de Mozart ha iluminado, ha bendecido, mi vida. Para asentar con detalle las razones de mi agradecimiento, esto es, para penetrar en la belleza y el significado de sus obras (lo cual parecería superfluo en vista de lo copiosa y en su mayoría excelente literatura mozartiana), no podría rendirle un mejor homenaje que en el teatro de la ópera o en la sala de conciertos. Sí creo, sin embargo, que en esta celebración yo debo tocar un punto sobre el cual no arroja luz alguna toda esa exuberancia literaria, punto que considero más digno de atención, y que ha acrecentado mi interés durante largo tiempo. Me refiero al hecho de que, mientras que hoy en día no contamos con un compositor cuya obra sea tan amada y familiar como la suya, su personalidad haya permanecido extrañamente obscura para el mundo.

A partir de biografías, de ensayos musicológicos e históricos, referencias, cartas y anécdotas hemos aprendido mucho de sus obras, de su génesis y significación, y acerca del curso extremo de su vida; allí hemos aprendido de lo que dijo o hizo, pero difícilmente podremos asociar la personalidad que se conjetura de todo ello con lo que sabemos de su genio creativo, manifiesto en la grandeza, seriedad y la riqueza que se desprenden de composiciones.

La personalidad de Beethoven permanece transparente ante nuestro ojos; nos impresiona de igual manera que la del conquistador de un mundo del espíritu. Reconocemos en la destrucción de la dedicatoria a Napoleón de su Sinfonía Heroíca la misma fuerza impetuosa que conforma su lenguaje musical, y el testamento de *Heiligenstädter* parece ser uno de sus adagios transformado en palabras; de hecho, sabemos de su profundo deseo de superación a través de su carácter y conducta, de sus relaciones personales, sus

*118. La antevíspera de la representación, Mozart dijo a su mujer que iba a escribir la* Obertura *durante la noche y le pidió que le preparara un ponche y que se quedara junto a él para mantenerlo despierto. Ella así lo hizo, y le contó algunas historias como la de la lámpara de Aladino, la Cenicienta, y otras que hicieron reír al maestro hasta saltársele las lágrimas. Pero el ponche le daba somnolencia y se adormecía en cuanto ella dejaba de hablar, volviendo al trabajo en cuanto Constanza empezaba de nuevo sus narraciones, pero como el trabajo no avanzaba, su mujer le obligó a dormir un rato sobre el diván, prometiendo despertarle al cabo de una hora. Pero Mozart se durmió de tal manera que Constanza no quiso despertarle hasta pasadas dos horas. Eran las cinco de la mañana. El copista debía venir a las siete: a las siete, la* Obertura *estaba sobre el papel. Los copistas tuvieron que apresurarse para tenerla lista a la hora de la representación, y la orquesta de la ópera, de la que Mozart conocía el virtuosismo, la ejecutó perfectamente a primera vista.*

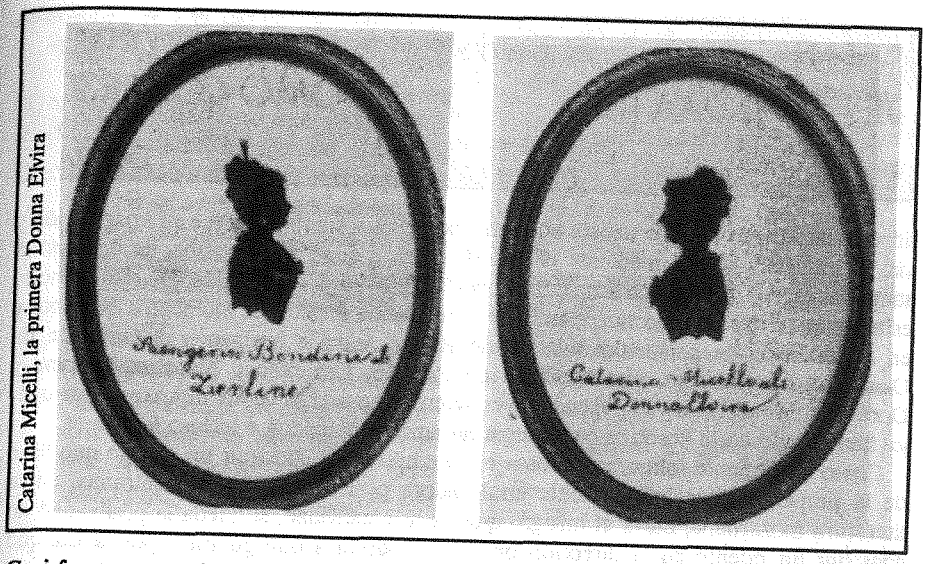
Nissen, biógrafo de Mozart

cartas, comentarios de sus amigos, libros de la época, conjunto que deja ver una poderosa e inspirada alma prometeica, su instinto de todo lo sublime tal y como lo habla la expresión sobrecogedora de su música.

En el caso de Richard Wagner, sus escritos conforman una inagotable fuente de información acerca de sus pensamientos y sentimientos. Para tomar un solo ejemplo, a partir de su ensayo sobre Beethoven emana tal abrazo a la humanidad, que nos hace suponer que se trata de la fuerza generadora misma que se halla tras el titánico trabajo de su vida. En sus cartas a Mathilde Wesendonck percibimos el poder del amor de un corazón que le ha otorgado al mundo el milagro de *Tristán e Isolda*, único e inmortal; y el acontecimiento histórico de fundar el Festival de Babilonia completa adecuadamente la coherente faceta de una naturaleza concebida a gran escala.

Pero, por otro lado, ¿qué es lo que sabemos acerca de la personalidad de Wolfgang Amadeus Mozart? Sus cartas muestran un carácter sincero, vivaz, un alma abierta y confiada; en ellas aparece como un hijo obediente y amoroso, devoto católico, buen esposo y demás —también se nos presenta como el músico que pondera los problemas de su arte y tiene conciencia de su genialidad— y lo que es más frecuente, como un despreocupado joven de Salzburgo, adorador de la diversión. Pero ni en estos documentos personales, ni en referencias de sus contemporáneos, tampoco en sus palabras o actos que llegan hasta nosotros, encontramos al maestro de sinfonías y óperas inmortales, ni al dramaturgo cuya fantasía creativa dio a luz en el escenario a figuras y momentos plenos de vida; nada sabemos del hombre que haga verosímil la figura del creador, que con la temblorosa voz del convidado de piedra invoque la eternidad; a quien con su alma sensiblemente afinada invoque la eternidad; a quien con su alma sensiblemente afinada encontrara en sí el tono irónico, aunque amable, para los diálogos amorosos de





Catarina Micelli, la primera Donna Elvira

*Cosi fan tutte*; a quien en las coloraturas de la *Reina de la noche* conjurara la visión del centelleante cielo nocturno; a quien expresara el más profundo amor a la especie humana en el mensaje de Zoroastro.

Algunos pueden haber encontrado en Bruckner una disparidad similar entre la faceta personal y la grandeza artística, cuyo carácter, aunque más ingenuo, por no decidir primitivo, que el de Mozart, parece mantener la misma relación misteriosa de fuerza y significación de su creatividad. No creo que se trate de una comparación apropiada: Bruckner fue un músico absoluto: su enorme alma no necesitaba la riqueza de la experiencia humana, de la vida intelectual, ni de cultura literaria, para escribir sus sinfonías portentosas, plenas de un contenido trascendental: ellas brotaban de los impulsos que recibía su creatividad elemental a partir de la fuente sin ataduras de la emoción y de exaltadas visiones de su alma. Como muestra, sus misas y composiciones vocales; las palabras y el significado de esas piezas sagradas no presentaban dilema alguno para su corazón piadoso, devoto hasta el dogma.

Mozart, de la forma que se vea, tenía la disposición y la inclinación que hacen al dramaturgo musical, y para la creatividad dramática es indispensable una penetración de entendimiento en el corazón inescrutable de los hombres, en las diferentes maneras de relacionarse de la gente y en las peculiaridades de cada condición cultural; lo que equivale a decir que esto es imposible sin una amplia experiencia del mundo y conocimiento de los hombres, sin un buen fardo de intereses intelectuales y sin una vasta comprensión de la cultura.

Con toda seguridad, este concepto del dramaturgo no se aplica directamente al músico dramático, cuya música intensifica y recrea los actos y la vida interior de personajes que le llegan en un libreto que alguien más escribe. Pero los personajes de los

*119. El 29 de octubre, mi ópera* Don Giovanni *se ha puesto "in scena" y, verdaderamente, con el más completo éxito.*

Mozart, a Jacquin
(Praga, 4 de noviembre de 1787)

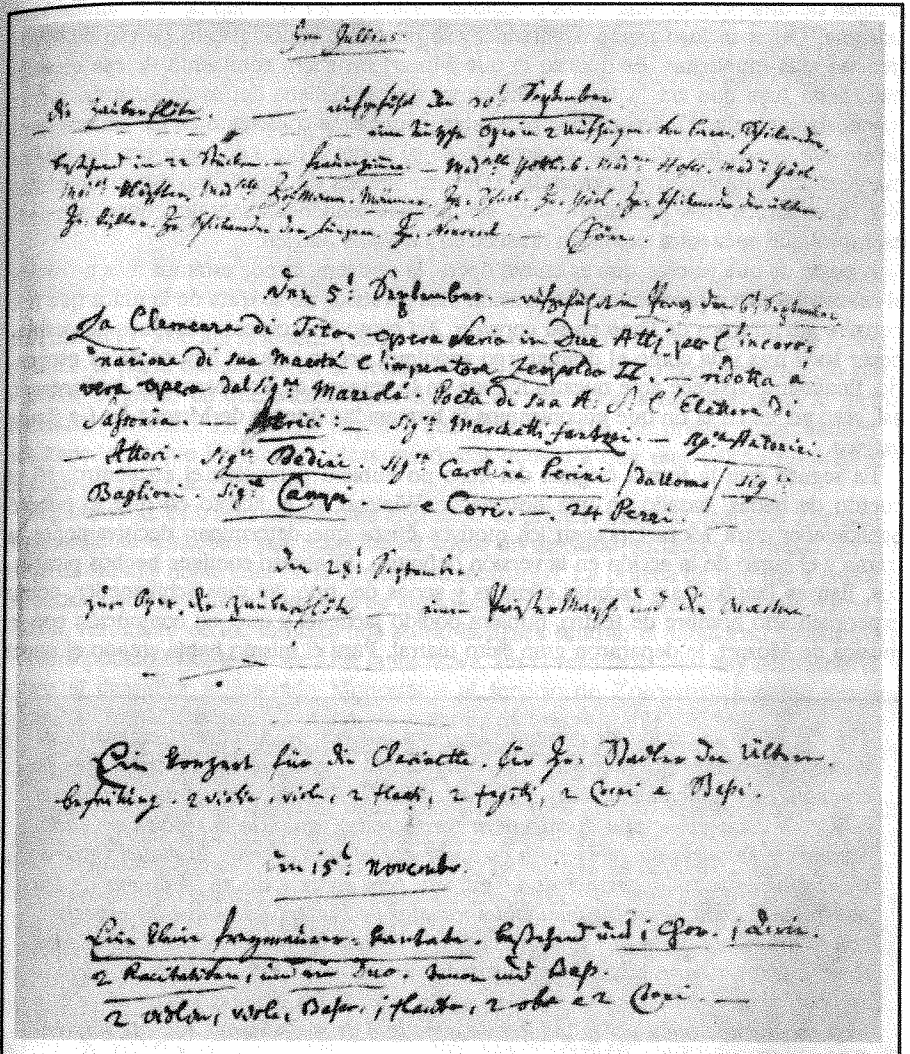
libretos de Mozart con frecuencia no eran sino bocetos sombríos, y fue su imaginación y visión dramática la que, mediante el poderío musical que los sustentaba, les devolvió la sangre al cuerpo, dibujó con limpidez sus perfiles y su carácter definido. De esta manera, estamos en lo cierto al reconocer en la caracterización musical de momentos escénicos y en la actuación de personajes tales como Basilio, servil e intrigante; el fanfarrón de Osmin, el oportunismo y la habilidad de Pedrillo, Leporello y Masetto, Despina y Dorabella, Monostatos y Papageno, al verdadero dramaturgo de Mozart, cuyos personajes han llegado hasta nosotros como seres claramente definidos, e incluso familiares.

Como difícilmente saldremos airosos en la empresa de construir un puente que lleve de la simple, aunque infinitamente encantadora personalidad que encontramos en la literatura mozartiana, hasta el milagro que es su creatividad, sí queda la posibilidad de construir un puente en la dirección opuesta; tendremos que guiarnos por la luz que arroja su música para apreciar la verdadera estatura espiritual de Mozart.

Me parece que podremos conducirnos en este afán gracias al descubrimiento de un único y fundamental rasgo en la creatividad de Mozart manifiesto en ambas facetas, y apuntando hacia un mismo origen: lo verdadero convertido en belleza, la complejidad vuelta claridad; toda caracterización musical de la gente, sentimientos, estados de ánimo y sucesos en la obra escénica de Mozart es transportada, sin pérdida de verdad y convicción, hasta la esfera de la más exaltada belleza; la diversidad más vívida de sucesos dramáticos se halla moldeada por la forma musical perfecta.

Es esta belleza y perfección formal la que nos permitirá asomarnos a lo más profundo de su ser; de ella podremos concluir que su corazón estaba repleto de alguna armonía trascendental que ejerció una influencia decisiva en su arte. Todo lo que creaba, sus obras dramáticas y vocales, al igual que la música instrumental —esta última incluso en momentos en que encontraban expresión emociones discordantes— se nutría de una misma esfera supramundana, capaz de mantener lo armónico de una consonancia trascendental. Al percibir la inspiración que reina en el alma de Mozart, muy bien podemos hablar del impulso seráfico que dio alas a su musicalidad. Y en este punto me permito una confesión personal: que la sublime felicidad que me deja el contacto con la creación de Mozart me permite concluir que es esa consonancia la que proclama su mundo musical.

Mientras que la obra de Beethoven con frecuencia crece con el fuego y la fuerza de un profeta, y la obra de Bruckner parece hablarnos del mundo interior de un santo, es la esfera angelical la que se revela en la belleza y perfección de la música de Mozart, en su glorioso orden de serenidad y pureza. Esta constante en la naturaleza de Mozart puede explicar esa sensación de lejanía que tan extraña y misteriosamente concuerda con la



Última página del catálogo temático de Mozart

imagen de una personalidad cuyas creaciones artísticas nos resultan de una familiaridad extrema. Quizá incluso ayude a entender ese profundo conocimiento propio de experiencias más mundanas. Es dudoso el que Mozart estuviera consciente de esa elevada naturaleza suya que era la fuerza conductora que se hallaba detrás de su música y se manifestaba en ella. De lo que sí llegó a estar plenamente consciente en los últimos años de su vida breve, fue del creciente acuerdo de su corazón lleno de amor con los ideales masones de humanidad y hermandad. De una síntesis de aquel impulso inconsciente —lo que parece más probable— con sus últimas tendencias morales, nace la esfera espiritual que encuentra expresión artística en *La flauta mágica.*

A pesar de que yo creo que es en esa ópera, la postrera, donde estamos más próximos al mismo Mozart y percibimos su intención más personal, no se trata de la única que nos permite adentrarnos de lleno en su corazón. Así como Shakespeare, después de permanecer toda una vida como el dramaturgo anónimo, oculto tras las figuras de su escenario, finalmente aparece ante nuestra mirada en la persona de Próspero en *La tempestad*, así, creo yo, es en el fin que encontramos la humanidad íntegra de Mozart en *La flauta mágica.*

Es seguro que la forma original del libro no hubiera permitido el encuentro. Ni el cuento de hadas, basado en una historia de Wieland, ni el libreto en que lo adaptó Schikaneder para Mozart poseen los motivos éticos que determinan decisivamente la trama y el curso de la acción en la versión definitiva. El libreto contiene hechos picarescos, figuras fantásticas y escenas cómicas y serias del tipo del que Schikaneder, como experimentado hombre de teatro, hubiera podido jactarse, y que, en conjunción con la música de Mozart, le depararon gran éxito teatral. Para él mismo había creado el papel

*120. Si tenéis intención de presentar la ópera que me pedís sobre el escenario de vuestro teatro, lamento no poder complaceros. Mis óperas han sido escritas para la compañía del príncipe Esterhazy, y son inseparables de ellas. Pero si me hiciérais el honor de encargarme una ópera nueva para vuestro teatro, la cuestión cambiaría. Solamente entonces me atrevería a competir con el gran Mozart. Si pudiera grabar en el ánimo de todo amante de la música, pero sobre todo en el ánimo de los poderosos de esta tierra, los inimitables trabajos de Mozart, hacer que los escuchen, con la misma emoción que yo lo hago, ¡por Dios que las naciones rivalizarían para tener esta joya entre ellas! Praga, particularmente, debe esforzarse en no dejarle escapar, conservándole como se merece. La vida de los grandes genios se ve con frecuencia entristecida por la indiferente ingratitud de sus admiradores. Me sorprende que Mozart, este ser único, no esté todavía en una corte imperial o real. Perdonadme si desvarío; ¡quiero demasiado a este hombre!*

Haydn, a Bondini, el director de la compañía de ópera que había estrenado *Don Giovanni*, 1787.



*121. La ópera se presentó en escena... ¿Y necesito decirlo? ¡Don Giovanni no gustó! Todos, excepto Mozart, pensaban que faltaba algo.* [El 7 de mayo de 1788, en Viena]

Da Ponte, *Memorias*

*122. Esta ópera no es para Viena, es para Praga; pero sobre todo la he escrito para mis amigos y para mí.*

Mozart, 1787

de Papageno, y de allí se puede colegir que su intención era la de asignar a las escenas cómicas la parte dominante de la acción. No es posible saberlo con certeza, sólo resta suponer el grado en que Mozart intervino en las alteraciones resultantes en la forma definitiva del texto. Es factible suponer que Mozart podía, en primer lugar, inducir a Schikaneder a que introdujera ideas masónicas debido a que este último también era miembro de la orden masona.

Seguramente esto hizo posible una alteración de primer orden: la figura de Zoroastro, originalmente concebida por Schikaneder como un malvado hechicero, terminó por ser la de un sabio y noble líder de la comunidad sacerdotal. La prueba de que fue a petición de Mozart que se dotó a Zoroastro de altos ideales éticos, es la obscuridad que rodea su acción, resultante de los cambios que sufrió la figura central; el habilidoso Schikaneder hubiera podido evitarla de ser suya la iniciativa. En el resultado final hay desconcierto y azoro al descubrir al malvado Monostatos al servicio de Zoroastro, a quien designa como carcelero de la gentil Pamina, y a pesar de que no se trata de la única nebulosidad del libro, sí es la más notable, y de esta debilidad podemos concluir que la conciencia artística de Schikaneder no estuvo al nivel de su gusto por el efectivismo escénico.

Como fuere, a pesar de su irritante inconsistencia, el libreto no sólo posee vitalidad teatral, sino que también es dueño de rasgos serios y significativos, junto con hallazgos poéticos que continúan impactando hoy en día. No es posible aducir un mejor testimonio de sus méritos que el placer que Goethe encontró en ella, a tal grado que concibió la idea de realizar *La flauta mágica, parte segunda*. Es comprensible la aprobación que brindó tan gran artista, ya que *La flauta mágica*, con su extravagancia fantasiosa y su mezcla de inocencia infantil y gran solemnidad, llena en grado impresionante los requisitos que el autor del *Fausto* pone en boca del director de teatro y del autor cómico en *Prelude upon the stage*. Es posible asumir que fue Schikaneder quien contribuyera a la aventura y el júbilo, y Mozart a la solemnidad, y también en alguna medida a la diversión. De cualquier forma, el mensaje de amorosa bondad, de perdón, de amistad y la promesa de la tierra prometida ganan gracias a la música de Mozart una fuerza tan convincente que las escenas de Zoroastro llegan a colocarse en el centro de la acción, seguramente contrariando grandemente las intenciones originales de Schikaneder. Es en la música de esas escenas donde escuchamos el latido del corazón de Mozart, y ya no cabe la duda de que deseara retratar en la figura de Zoroastro su ideal.




Manuscrito de la *Misa de coronación* K. 317. Comienzo del "Kyrie"

La transformación del Zoroastro siniestro de Schikaneder en el luminoso ser de Mozart trae consigo el que el joven Tamino, majestuoso y enigmático predicador de la bondad humana, y su búsqueda de aceptación por el espíritu de Zoroastro, estén destinados a obtener la misma altura.

Si Mozart nos comunica sus ideas de grandeza, sabiduría y sumisión a lo divino, en la atracción irresistible que ejerce Zoroastro sobre el joven Tamino (al grado de que anhela someterse a cualquier prueba para ganar su derecho de admisión en su mundo), vemos a Mozart mismo en su ardiente lucha. Su amor por Pamina, que constituye el motivo recurrente de su errancia, emerge después de su diálogo con el Orador, junto con el deseo de iniciarse en ese mundo. Pamina, para quien el solo pensamiento de pérdida de Tamino significa la muerte, y pasa sin dudarlo a través de fuego y agua por él, es su ideal femenino. Y Papageno, el camarada encantador, el ser simple, hijo de la Naturaleza, a quien le gusta la buena comida e ir tras lindas muchachas, ¿quién es? ¿Qué significa su continua compañía en la acción progresiva que habla con tanta elocuencia del ser de Mozart? Si acompaña a Tamino a todas partes es porque él también es Mozart, también forma parte de él, porque en el pecho de Mozart, al igual que en el de Fausto, convivían dos almas. También él fue el buscador idealista, lleno, al igual que Tamino, de los ideales de una humanidad exaltada, y al mismo tiempo, era un simpático joven de buena madera cuya mente se hallaba atada a los placeres mundanos.



Y de la misma manera que en *La flauta mágica*, el Tamino del alma de Mozart era dueño de lo mejor de Papageno, a quien reprendía por sus debilidades, aunque en cierta ocasión éste lograra resistirse a los consejos moralistas del primero, de lo que podemos asumir que su lucha, sin ser muy violenta, era eterna. Pero también nos percatamos de que la lucha con Papageno nunca le impidió a Tamino proseguir resueltamente por el camino de la virtud, a través de todo peligro y reto, hasta alcanzar la meta de su viaje: ser admitido como templario. Por otro lado, la búsqueda de una Pamina, tal como le deparara a Tamino, resultó en vano para Mozart. Su errancia por la Tierra no le concedió la compañera con la imagen esperada. De cualquier forma, su creencia en los ideales de francmasonería encontró expresión convincente en la determinación de Tamino a emprender el azaroso viaje y su cumplimiento triunfal.

Aún me resta comentar brevemente el estilo musical de la obra, y su diferencia con las primeras óperas del maestro. Nunca antes se había dado en su música la combina-

*123. Habéis podido constatar estos últimos días que las esperanzas que fundáis en la ópera se han visto realizadas de forma brillante en el* Don Juan; *pero esta obra es única en su género y la muerte de Mozart no nos permite esperar nada parecido.*

Goethe, a Schiller
(Weimar, 30 de diciembre de 1797)

*124. Esta música debería ser como la de* Don Giovanni; *Mozart tendría que haber escrito la partitura del* Fausto.

Goethe, a Eckermann
(12 de febrero de 1829)

ción entre el *fugato* en do menor y los coros de "Dos hombre en armadura". La solemnidad de la obertura, la salvajez grotescamente cómica del aria de Monostato, el elevado entusiasmo del monólogo de Tamino ante la imagen de Pamina, la ornamentación cintilante de la reina de la noche, el desbordante sentimiento de amor fraterno en el aria en Mi mayor de Zoroastro, la invocación mística de Isis y Osiris, realizada por el coro de sacerdotes, todas éstas son nuevas inspiraciones del genio de Mozart, colores nuevos en su paleta. Con la excepción de la obertura y la fuga antes mencionada, de cualquier forma *La flauta mágica* muestra una pronunciada simplificación del lenguaje orquestal, si se le compara con trabajos anteriores. Se trata de una simplicidad de la más grande madurez, como se evidencia por ejemplo en el *Parsifal* de Wagner al compararlo con los primeros dramas musicales del autor; el genio de Mozart que conduce este estilo de manera ineluctable hasta la cima de su maestría, revela algo muy importante acerca de su individualidad.

Sin embargo, tengo presente la única afirmación personal de Mozart que apunta hacia



Manuscrito de *Der Schauspieldirektor*, 1786

aquellas profundidades de su alma que su música atestigua. Esta excepción al acostumbrado tono mundano de su abundante correspondencia se encuentra en una carta a su padre cuando contaba con 31 años.

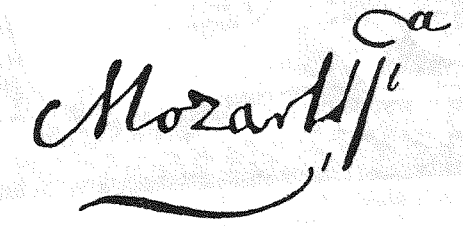
> "Ya que la muerte es, en sentido estricto, el verdadero fin y meta de nuestras vidas, hace ya algunos años que me he familiarizado tanto a esta idea, la mejor amiga del género humano, que su imagen ya no me aterra, sino me llena de calma y consuelo. Le agradezco a Dios la oportunidad de verla como la llave que abre la puerta a la verdadera felicidad. Nunca me acuesto sin pensar que aunque sea yo joven, antes del amanecer de algún otro día ya no estaré, y sin embargo, nadie que me conozca de cerca podrá afirmar que soy un amargado, mórbido o infeliz. Por esta bendición doy gracias a mi Creador todos los días, y deseo compartirla con todos mis hermanos."

Tenemos así que pensaba en la muerte "como en una bendición", lo cual muestra la cercanía que guardaba su alma con la eternidad; ello trasluce la armonía supraterrenal que modula su música como sonido seráfico. Por lo demás, el más comunicativo, por no decir locuaz, de los hombres, guardó silencio acerca de los rincones de su interior, de los cuales él mismo, durante largas temporadas, quizá sólo tuvo una conciencia vaga. Únicamente *La flauta mágica* pudo arrancar el sello de sus labios, y allí, en las palabras y



afanes de Zoroastro y de Tamino, dejó su corazón desnudo; el mundo debe reconocer en los pronunciamientos del primero el testamento espiritual del propio Mozart. A pesar de que el esfuerzo de Tamino se ve coronado gloriosamente al final, Mozart obtuvo la gloria *sub specie aeterni*, después de que su vida terrena encontrara un triste fin. Pero incluso en este atribulado peregrinaje por la Tierra podemos encontrar una dudosa analogía con la errancia de su héroe en *La flauta mágica*: al igual que Tamino, "los dioses buenos" le habían concedido a Mozart la protección del sonido contra los peligros que acecharan su paso; la música que lo acompañó en la jornada de su vida le dio el coraje, la noble serenidad y el vigor de alma que ya no le arrebataría ninguna experiencia adversa, ninguna miseria, ni la angustia ni la enfermedad.

Y al igual que las melodías de la flauta de Tamino muestran su magia protectora incluso en medio del fuego y de las aguas, y su bendición desciende sobre Pamina y Papageno, así, y hasta el día de hoy —y quizás hoy más que nunca— la música de Mozart prueba su poder benéfico, saludable, encantador, a todo aquel a quien habla.

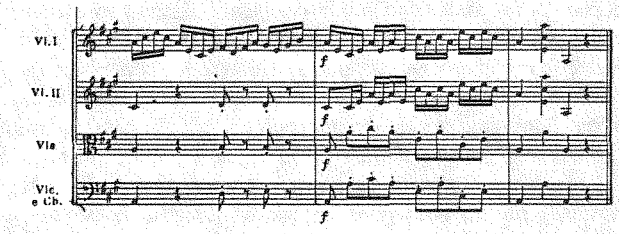


Tomado de Bruno Walter, *Of Music and Music-making*, Wiwinorton and Company, Inc. New York, 1961.






# HAYDN Y MOZART Y LAS COMPLEJIDADES DEL ARTE CLÁSICO




RENÉ LEIBOWITZ

**1.**

Uno de los argumentos favoritos de quienes rehúsan reconocer la complejidad creciente del lenguaje musical consiste en afirmar que la llamada época clásica ha producido obras infinitamente más simples que las de la época precedente, la llamada época barroca. En este sentido, se opone con frecuencia el estilo polifónico de Bach y Händel (y aun el de algunos de sus contemporáneos menos importantes) a lo que se ha dado en llamar —de manera muy poco adecuada, por cierto— la homofonía de Haydn o de Mozart. Como aparentemente se da por cierto que se puede escribir una música «simple» cincuenta o sesenta años después de haberse practicado un arte complejo, entonces se ha de aceptar que la historia de la música, lejos de proseguir el camino que va de lo simple a lo complejo, presenta a veces desvíos repentinos, giros bruscos, y que, en consecuencia, no admite ninguna noción de progreso, ni siquiera puramente cuantitativa.

Todo esto sería justo y verdadero si, efectivamente, la música de Haydn y Mozart fuera más simple que la de Bach y Händel. Por nuestra parte, estamos firmemente convencidos de que no es así. ¡Todo lo contrario!

Antes de adelantar pruebas conviene, en todo caso, preguntarnos las razones que inducen a muchos a dejarse llevar por impresiones tan injustificadas como las que acabamos de mencionar. Diremos que son víctimas de una ilusión parcial. En efecto, si es verdad que, en ciertos aspectos, el arte barroco demuestra una mayor complejidad que el arte clásico, no sería quizá superfluo preguntarse si, en otros aspectos, no es posible descubrir un estado de cosas exactamente inverso. ¿Según qué criterios se juzga aquí la simplicidad y la complejidad? Según uno sólo: el del *contrapunto*. En este sentido, no hay nada en qué insistir. La música de Bach es, en efecto, esencialmente

*125. El coro dio a Mozart la sorpresa de ejecutar el motete a dos coros:* Singet dem Hern ein neues *Lied, de Sebastián Bach.*

*Apenas el coro hubo cantado algunos compases, Mozart quedó sobrecogido; después, unos compases más adelante, exclamó: "¿Qué es esto?" .Y era como si toda su alma se hubiera refugiado en sus oídos. Cuando el canto terminó dijo con entusiasmo: "¡He aquí algo donde hay que aprender!". Le dijeron que la escuela de la que Sebastián Bach había sido cantor poseía la colección completa de sus motetes y los conservaba como reliquias. "¡Eso es justo, eso está bien —exclamó—, mostrádmelos!". Pero no teníamos partituras de esos cantos; le entregamos las partes manuscritas, y fue un gozo para los que le observaban, ver con qué ardor recorría Mozart estas particellas que tenía alrededor de él: en las manos, en las rodillas, en las sillas, a su lado, olvidando todo lo demás, y no levantándose hasta no haber recorrido todo lo que allí había de Sebastián Bach. Suplicó que le dieran una copia.*

Rochlitz, *Memorias*

contrapuntística y, puesto que el contrapunto es casi siempre su idea fundamental, es evidente que la escritura con la cual esta idea se realiza alcanza con frecuencia una expresión compleja. Por otra parte, como la principal inquietud de la conciencia musical creadora de Haydn y Mozart no es el contrapunto, éste se halla a veces totalmente ausente de sus obras, desempeña con frecuencia un papel secundario, y es sólo un instrumento de relativa importancia. Sin embargo —apenas es necesario decirlo— el contrapunto está lejos de ser el único elemento constitutivo de la música y, más aún: es evidente que una música puede ser simple o compleja fuera de toda noción de contrapunto.

**2.**

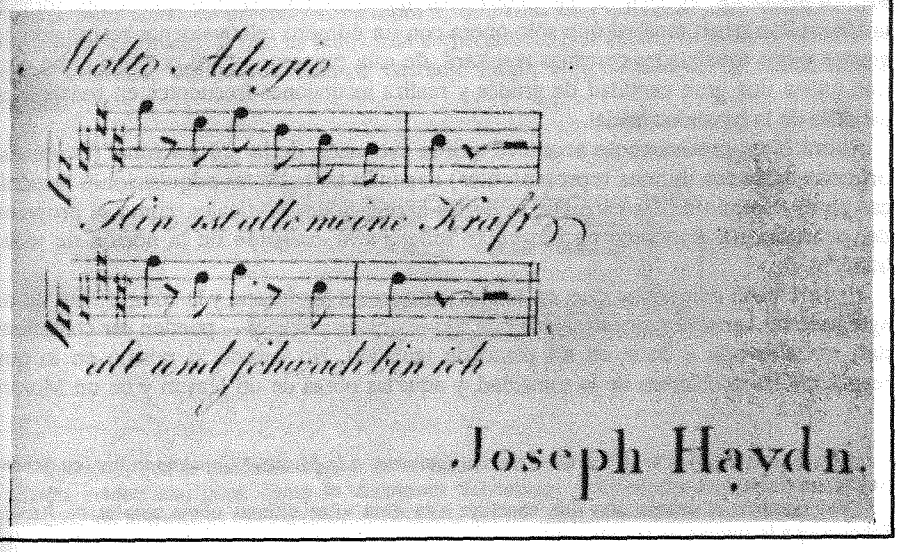
Pero entonces, alguien se preguntará: ¿dónde reside la complejidad del arte clásico respecto del arte barroco? ¿Tal vez en la armonía? Y, sin embargo, encontramos en la obra de Bach acordes y enlaces de acordes que, desde el punto de vista de la audacia y la complejidad, no son menos que los de Mozart. A primera vista, este argumento parece mejor fundado que el anterior, pero trasluce también una visión de corto alcance. Sin duda, si se entiende por audacia armónica la que se ejerce en el dominio de las agregaciones verticales en sí, o a lo sumo, la que rige ciertos enlaces aislados, entonces la armonía barroca resulta por lo menos tan audaz y compleja como la clásica.

Pero este punto de vista no es suficiente, y tanto la audacia como la complejidad armónica pueden y deben medirse según otros criterios. Nos referimos al plan armónico tonal, tal como éste rige la totalidad de un trozo musical, y que implica progresiones determinadas, incursiones por tonalidades más o menos próximas o distantes de la





Manuscrito del Quinteto de cuerdas en *si* bemol mayor, K. 174 (1773)




Carta de visita de Haydn

*126. Mozart no se lamentaba de nada tanto como del destrozo de sus obras en las ejecuciones públicas, sobre todo de la rapidez exagerada que se daba a sus movimientos. "Creen —decía— que de esta forma les dan fuego, y bien, cuando no hay fuego en una composición no es tocándola al galope como se le insufla."*

Rochlitz, *Memorias*

tónica, y hasta modulaciones. Es evidente que la audacia y la complejidad armónica intervienen aquí de la misma manera que en la estructura de los acordes y sus enlaces. Pero para captar todo el alcance de estos problemas, hay que comprender la influencia exacta del pensamiento armónico sobre el pensamiento de la composición en general.

Sabemos que tanto en la época barroca como en la clásica, el pensamiento creador musical se expresa con la ayuda de estructuras tonales y sabemos también que la noción misma de tonalidad se define principalmente por la armonía. Cada tonalidad se caracteriza ante todo por los siete grados de la escala y cada uno de esos grados, con la armonía que comporta, resulta ser así el representante de una zona tonal específica. Desde el comienzo, un trozo de música tonal emplea las fuerzas antitéticas de estas zonas diferentes y el sentido fundamental del trozo reside en la síntesis de estas fuerzas, que se realiza mediante el triunfo definitivo de la tónica.[1]

Es evidente que esta lucha de las diversas regiones tonales que caracteriza la evolución del fragmento puede tomar —según el caso— aspectos más o menos violentos, o una expresión más o menos aguda. La violencia y la agudeza dependen aquí de los medios utilizados, es decir, de las tonalidades más o menos distantes que se opondrán a la tónica. Un trozo musical que sólo opera con un número relativamente restringido de grados y con tonalidades cercanas resultará, de esta manera, menos complejo que otro que utiliza una gran cantidad de grados y realiza incursiones frecuentes en tonalidades alejadas de la tonalidad inicial.

Ahora bien, precisamente acontece que la evolución de la música tonal (desde sus orígenes hasta sus últimos representantes) depende tanto de las adquisiciones armónicas en el dominio de las estructuras de las agregaciones verticales, como el progreso del pensamiento armónico en lo que se refiere a la *extensión* de la noción de tonalidad.[2]

Hemos dicho más arriba que, en lo que concierne a la audacia y la complejidad de las agregaciones verticales, nuestras dos épocas —barroca y clásica— pueden ser consideradas, me atrevería a decir en un plano de igualdad. No sucede lo mismo en lo que respecta a los problemas de la tonalidad, y aquí las obras de un Haydn y de un Mozart

[1] Sobre este tema ver también nuestros *Prolégomènes à la Musique Contemporaine* (en *Schönberg et son École*).

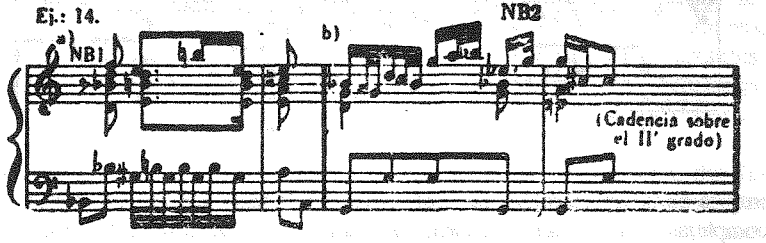
[2] Ver también el ensayo con que concluye esta obra «Las últimas obras tonales de Arnold Schönberg y la síntesis de la tonalidad.»



resultan más audaces y complejas que las de sus predecesores. Es lo que vamos a comprobar a continuación.

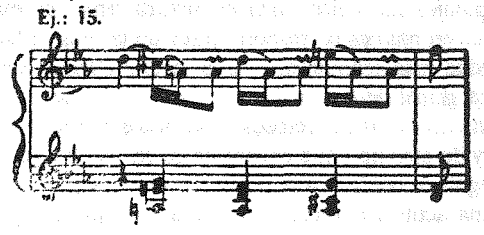
Examinemos primeramente ciertos aspectos en detalle. Son generalmente las secciones centrales contrastantes o, de manera general, las secciones modulantes[3] las que atestiguan la mayor audacia y complejidad con respecto a la extensión de la tonalidad. En este sentido, ciertos trozos de Bach ya nos hacen oír a veces incursiones por tonalidades bastantes lejanas. Así, la sección de la *Allemande* de la segunda *Partita* para clave, en *la* menor, utiliza ampliamente el modo dórico, mientras que en la *Toccata, adagio y fuga* en *do* mayor, para órgano, ciertas cadencias sobre diversos grados hacen intervenir la noción de sexta napolitana, ejemplo: 1 *a* y *b* (NB1 y NB2).

Ej.: 14.




Estas extensiones, ciertamente, definen relaciones bastantes alejadas, pero no conozco en la obra de Bach (y menos aún en la de sus contemporáneos) ningún ejemplo que exceda estos límites. También la obra —que se juzga tan simple— de Haydn presenta, a este respecto, rasgos infinitamente más complejos. He aquí un ejemplo extraído de la *Sonata para piano* en *do* menor, ejemplo 2, que roza una tonalidad bien distante de la tónica (supertónica), lo que es tanto más sorprendente por cuanto la sección procedente había utilizado, durante un tiempo bastante largo, la tonalidad de la subdominante menor.

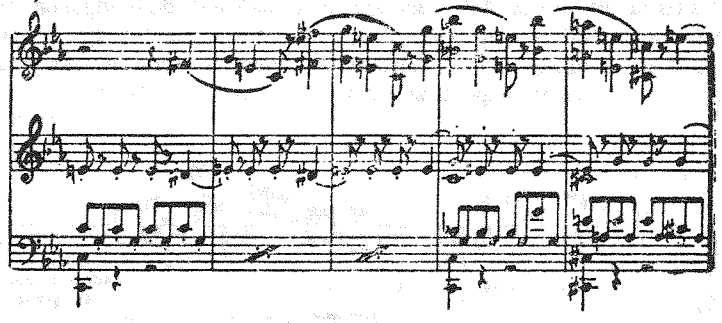
Ej.: 15.



[3] Secciones que se denominan generalmente *desarrollos,* lo que proviene del uso de una terminología inadecuada, pues, como lo demuestra Schönberg, *todo* es desarrollo en la auténtica composición musical.

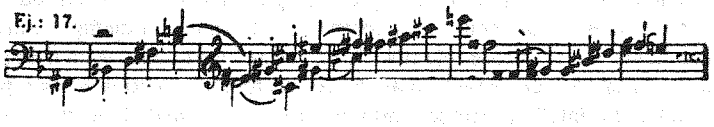
Con el fin de probar que no se trata de un azar o, a lo sumo, de un fenómeno aislado y excepcional, he aquí otro ejemplo, extraído de la *Sinfonía nº 99* en *mi* bemol mayor, donde encontramos modulaciones del mismo género, ejemplo 3. Aquí pasamos bruscamente de la tonalidad de la mediante a la de la supertónica.

Ej.: 16



Ejemplos análogos extraídos de otras obras de Mozart nos muestran relaciones aún más complejas. Otro fragmento, ejemplo 4, que pertenece al último movimiento de la *Sinfonía* en *sol* menor (K.550), revela, sin duda, una especie de paroxismo de la extensión tonal y apenas se le encuentran equivalentes incluso en obras mucho más recientes.

Ej.: 17.



Si de esta manera hemos conseguido demostrar que las obras clásicas presentan, en el curso de ciertos pasajes específicos, una estructura armónica más compleja que la que podemos encontrar en pasajes correspondientes de la música barroca, se ha de agregar que esta complejidad más pronunciada de la música clásica se manifiesta también en el plano del esquema global de la tonalidad de una obra o de un movimiento. Este hecho se debe principalmente a los numerosos contrastes estructurales y al gran número de figuras temáticas y de otro tipo que encontramos en las obras de Haydn y Mozart.

Antes de proseguir, recordemos que estos contrastes y esta diversidad de figuras son el resultado de una actitud musical muy nueva, que ya presagiaban, es cierto, algunas obras del barroco (la de Bach en particular), pero que, en realidad, sólo se realiza plenamente en los músicos que nos ocupan ahora. Nos referimos a la composición específicamente armónica y cíclica, de la que hemos dicho en otra parte,[4] que su

[4] **Ver el ensayo anterior: «La dialéctica estructural de la obra de J. S. Bach.»**



*127. Prepara apropiadamente tu bello y querido nido... Imagina a este desvergonzado que mientras te escribo se desliza lentamente sobre mi mesa, se da a conocer y me interroga... le doy un golpecito en su nariz, pero... el muy travieso arde más todavía y casi no se deja dominar.*

Mozart, a su esposa
(Berlín, 23 de mayo de 1789)

variedad provenía de la *multiplicidad de las yuxtaposiciones*, y su coherencia del concepto de la *ampliación temática o gran variación*. De esta manera, la gran forma de cíclica, a la cual el genio de Haydn y Mozart confiere por primera vez una expresión realmente terminada, se presenta como un complejo de elementos diversos y contrastantes (introducción, tema principal, transición, segundo tema, conclusión, desarrollo, rexposición, coda) que determinan, por la fuerza de los hechos, un «recorrido» tonal extremadamente rico y complejo.

Hemos analizado en otra parte[5] ciertos pasajes del primer movimiento del *Concierto italiano* de Bach que, como hemos manifestado, es una de las primeras y más interesantes tentativas en el dominio que nos ocupa. Estructural y temáticamente, este movimiento ofrece contrastes débiles y poco numerosos, y una simple ojeada sobre el esquema tonal del trozo muestra también su extrema simplicidad.

En efecto, la primera sección concluye en la tonalidad tónica; la segunda conduce a la dominante y la tercera comienza por una repetición del tema principal en esta tonalidad; esta tercera sección es la que más se aleja de la tónica y pasamos aquí por varias tonalidades relativamente distantes (mediante y relativa menor) para terminar en el sexto grado (relativa menor); las secciones cuarta y quinta modulan todavía ligeramente (citan el primer fragmento del tema principal en las tonalidades de la subdominante y la dominante) para terminar finalmente en la tónica, sexta sección, en donde escuchamos nuevamente el tema principal, expuesto en su tonalidad.

Comparado con el esquema tonal de la mayor parte de las sonatas, cuartetos, sinfonías, etcétera de Haydn o Mozart, el plan que venimos de esbozar es de tal simplicidad que no queremos insistir nuevamente en esta cuestión. Podemos resumir diciendo que, *considerado en todos sus aspectos*, el pensamiento armónico de la época clásica resulta más completo y avanzado que el de la época barroca.

## 3.

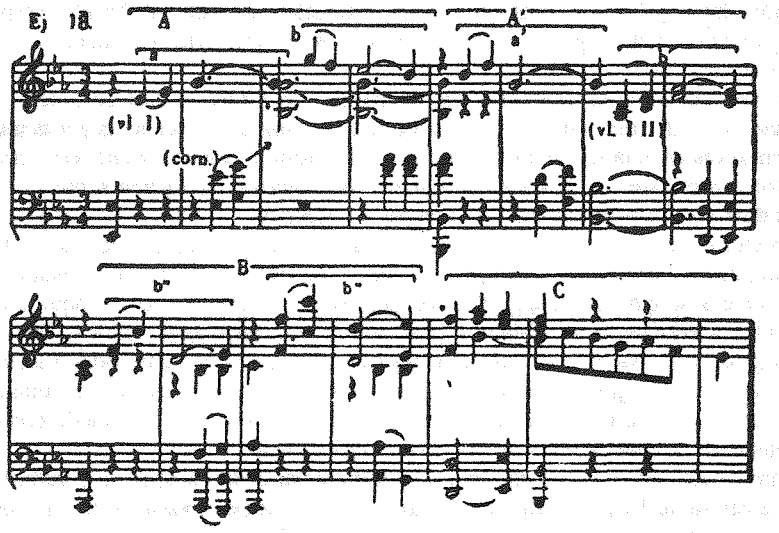
Nos queda por examinar otro capítulo, tal vez el más importante, de los aportes de la música clásica, y también aquí comprobaremos un acrecentamiento considerable de la complejidad del pensamiento en la composición musical, en relación con el de los

[5] *Loc. cit.*

músicos de generaciones precedentes. Nos referimos a las estructuras temáticas propiamente dichas y a los medios empleados en el terreno de la composición.

Los temas de Bach, que son en general más complejos que los de otros autores de la misma época, se elaboran generalmente a partir de estructuras simples. No hablemos de los temas de las fugas —en los que la simplicidad temática y rítmica no hace sino responder a ciertas exigencias imperiosas del género—; aún los temas que no están destinados a sufrir elaborados tratamientos contrapuntísticos no presentan aspectos complicados.

Hemos hablado[6] del tema principal del primer movimiento del *Concierto italiano* y vimos que consistía en la simple exposición de un tema seguido de la *repetición* de este tema (en la dominante). He aquí una estructura análoga,[7] extraída de la *Sinfonía* en *mi* bemol mayor (K. 543) de Mozart, ejemplo 5.




El progreso es considerable. La estructura mozartiana resulta más compleja, sin que por ello sacrifique nada a la economía de medios, tal como lo habíamos observado en Bach. El progreso consiste, ante todo, en que el tema de Bach permanecía *abierto*, mientras que el de Mozart constituye una estructura *cerrada*. En efecto, en Bach la repetición del tema seguía un nuevo motivo que impedía que el tema terminara en una verdadera cadencia y, como lo hemos señalado, sólo después de varias variantes progresivas, la sección terminaba finalmente sobre la tónica. Los ocho primeros compases de Bach constituyen, en consecuencia, un fragmento (más exactamente, la mitad) de un tema, y debemos agregar que los medios que permiten la constitución de un tema completo a partir de un comienzo de este tipo, faltaban aún en la época barroca.[8] Por el contrario, estos medios de composición se encuentran completamente elaborados en Mozart.

[6] *Loc. cit.*
[7] A la cual se dará el nombre de *frase*.



> *128. Tengo a bien anunciaros una nueva y excelente obra de Mozart, que ha contratado nuestro teatro. Ha sido representada ayer por primera vez sobre el escenario del Teatro Imperial Nacional. De la música, basta con decir que es de Mozart.* [Cossi fan tutte].
>
> Diario del Lujo y las Modas, 27 de enero de 1790

He aquí cómo procede:

1) Los cuatro primeros compases constituyen, como en Bach, el *tema*. Aquí también, estamos en presencia de dos fragmentos (*a* y *b*); en el segundo disminuye la tensión con respecto al primero (nótese la imitación del motivo inicial de los primeros violines por los cornos en el compás 2, lo que demuestra la autonomía de las voces, así como la economía de los medios utilizados. Por otra parte, la disminución de la tensión que se nota en el fragmento *b* proviene, precisamente, de la ausencia de esa imitación).

2) Los cuatro compases siguientes (*A'*) constituyen —una vez más, como en Bach— la *repetición del tema*. Pero mientras que en el *Concierto italiano* esta repetición sólo era una simple trasposición del tema, aquí se encuentra enriquecida con una cantidad de nuevos elementos. Ciertamente, hay también en este fragmento una simetría desde el punto de vista armónico (*A: I-V, A': V-I*), pero la estructura melódica de los diferentes motivos ha sido variada (ya se percibe esto en los cambios de dirección de los intervalos). Existen además otros elementos que enriquecen el trozo: por una parte, la duplicación de los segundos violines en la tercera inferior, en el curso del fragmento *b'* y, por otra parte, el motivo del bajo (*re-mi* bemol) que se escucha en el mismo fragmento.

Si existe, entonces, en Mozart un progreso de la complejidad de escritura de estos ocho compases, que corresponden a la estructura de Bach que ya hemos analizado, este progreso resulta aún más manifiesto si examinamos los seis compases siguientes, en los que se utilizan medios que permiten *cerrar* la estructura.

En efecto, los compases 9-10 constituyen lo que se llama una reducción: los elementos que acabamos de escuchar se encuentran *reducidos* (en este caso, a una variante del motivo *b'* que llamaremos *b"*). Esta reducción se repite en los compases siguientes, 11-12 (nótese aquí el cambio de registro, así como la ampliación por octavas de la

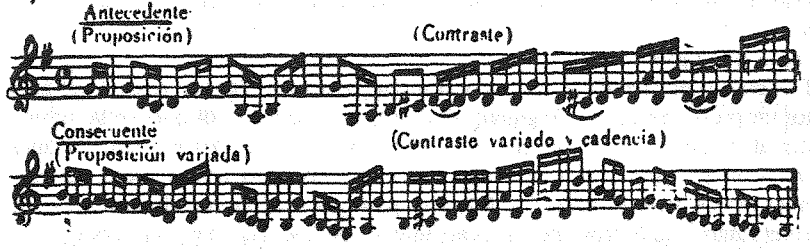
[8] A propósito de este comienzo, recordemos lo dicho acerca de la estructura *tónica-dominante*, «a partir de la cual tantas figuras temáticas se elaboran en el curso de épocas posteriores.»

melodía). Esta repetición conduce al *fragmento cadencial* de los dos últimos compases, en los que están abandonados los motivos precedentes.

Sería falso, de todas maneras, creer que las estructuras cerradas no existieron en la época de Bach. En este dominio —como en los otros— la obra de Bach contiene ejemplos admirables que presagian, en forma notable, ciertas adquisiciones posteriores. Sin embargo, nos proponemos mostrar todavía el progreso del pensamiento musical, tal como se realiza en las obras de la época clásica.

Tomemos el maravilloso tema inicial del *Concierto de Brandeburgo nº 3*, cuyos ocho compases constituyen, sin ninguna duda, una estructura cerrada, y donde nos encontramos con el esbozo de un tipo de estructura más compleja que la de la frase que hemos estudiado anteriormente,[9] ejemplo 6.

Ej.: 19.




Esta estructura se subdivide en dos secciones principales *antecedente y consecuente*. La segunda constituye una variante de la primera y finaliza con una verdadera cadencia sobre los grados principales de la tonalidad (en este caso la tónica). Además, cada una de estas secciones se subdividen, a su vez, en dos fragmentos que forman la relación *proposición-contraste*. Todo esto se halla realizado de manera rudimentaria en el tema de Bach que tenemos a la vista. Digo rudimentaria, porque la falta de claridad en la articulación (si la comparamos con la de la época clásica) traduce una relativa incertidumbre en la toma de conciencia de esta estructura. Además, el contraste es relativamente débil y, de modo general, la cantidad de figuras temáticas, melódicas y rítmicas, es muy reducida. En este sentido, el tema no utiliza aún todos los recursos de las complejidades latentes que ofrece este tipo de estructura.

Estos recursos los encontramos magistralmente empleados en el ejemplo siguiente, que reproduce el tema inicial del movimiento lento del *Cuarteto op. 4, nº 5* de Haydn, ejemplo 7.

No cabe poner aquí en duda la toma de conciencia de las posibilidades que ofrece

[9] Se trata de un *período,* cuya mayor complejidad en relación con la *frase* consiste en que *se evita* la repetición inmediata del tema. En realidad está solamente *retardada* por la introducción inmediata de un *contraste* (esto resultará evidente en el ejemplo 7).



este tipo de estructura. La articulación del período es clarísima (notar la cesura, tan maravillosamente realizada, que separa el antecedente del consecuente), los contrastes están establecidos con el máximo de cuidado y precisión y, de manera global, el número de motivos utilizado es considerable, sin que ello perjudique en nada la unidad del conjunto. Desde el punto de vista de las variantes, observemos: 1) el primer compás del consecuente, donde el segundo violín duplica en la sexta inferior el motivo del primer violín, lo que acentúa e intensifica la repetición de este motivo; 2) la extensión —en el transcurso del consecuente— del rasgo del primer violín por el cual comienza el contraste: 3) transformación total de los cuatro últimos compases del consecuente en relación con los compases correspondientes del antecedente.

Ej.: 20




4.

Hemos tratado de señalar algunas de las adquisiciones de la música clásica, gracias a las cuales esta música presenta una complejidad creciente en relación con la música barroca. Ciertamente, se nos puede hacer notar que esta complejidad se realiza a costa de algunas simplificaciones (en el contrapunto, en la extensión de ciertas líneas melódicas, etcétera) y no pensamos negarlo. Pero, ¿puede entonces hablarse de una complejidad creciente que determinará la evolución de la tradición musical en su conjunto? Pienso que sí, pues si cada nueva etapa de la creación musical crea nuevas complejidades (aun

de naturaleza diferente a las de la etapa precedente e introducidas a costa de ciertas simplificaciones radicales), esto quiere decir simplemente que existe un enriquecimiento constante de los medios de expresión musical que rigen la historia de nuestro arte. También quiere decir que este arte presenta en cada momento de su historia *más complejidades* que en su estado precedente. Esta evolución no traza ciertamente una línea recta, pero no hemos pretendido jamás que éste fuera el único curso posible de la historia. Existen entonces buena cantidad de desviaciones y retornos, pero su significado no es el que muchos quieren asignarle, es decir, la posibilidad de que la historia vuelva sobre sus pasos, o aun, la restauración pura y simple de «una edad de oro» ya concluida. Lo que estas desviaciones y retornos significan es, una vez más, que puede existir un retroceso en un cierto plano, pero que este retroceso no es sino la condición indispensable para un progreso radical en otro plano. Es lo que hemos podido verificar al analizar algunos de los prodigiosos aportes de Haydn y Mozart.

*129. Si tuviera en este momento en mi poder al menos seiscientos florines, podría componer tranquilamente, pues ¡ay!, de ello depende el descanso. (...) Os ruego encarecidamente que hagáis todo lo que podáis por mi según vuestras posibilidades y vuestros sentimientos de verdadera amistad.*

Mozart, a Puchberg, su amigo y compañero de la Logia Masónica.

Hemos admitido que estos músicos habían abandonado la complejidad contrapuntística de la era barroca (aunque habría que señalar todavía que ella se manifiesta a veces en sus obras), pero hemos verificado, por otra parte, la complejidad de su pensamiento en el plano armónico y sobre todo en el terreno de los nuevos tipos de estructuras temáticas (es inútil agregar que nuestro examen hubiera podido proseguir en el mismo sentido con respecto a las otras estructuras que determinan la forma global de sus obras). Teníamos entonces razón al hablar de las *complejidades del arte clásico*, sin las cuales nuestro arte, en general, sería hoy menos complejo. De este modo, Haydn y Mozart escriben un nuevo capítulo en la historia de la música: ellos han *tomado conciencia de esta historia*, injertando sus actividades en lo que *ya existía*, es decir, aprovechando la suma de adquisiciones de las que es testigo el arte barroco; pero también han proseguido en la *realización de esta historia*, prolongando sus adquisiciones, reaccionando contra algunas de ellas, elaborando otras e introduciendo nuevas complejidades. Desconocer esta dialéctica es desconocer a la vez lo que es la historia de la música y lo que representan las obras de dos de los más grandes compositores que, surgidos de esa historia, han contribuido en forma notable a crearla.

Tomado de: René Leibowitz, *La evolución de la música de Bach a Schoenberg*, Edición Arte y Literatura, Habana, 1980.



# MOZART: *LAS BODAS DE FÍGARO*




## ARNOLD SCHOENBERG

**Traducción de Juan J. Esteve**

Mozart ha de ser considerado, ante todo, como compositor dramático.

El acoplamiento musical a cada cambio de ambiente y acción, material o psicológico, es el problema esencial que el compositor de ópera tiene que dominar. La falta de habilidad en este aspecto sería causa de incoherencias, o lo que es peor, de aburrimiento. La técnica del recitativo elude este peligro al evitar requisitos armónicos o motívicos, y por consiguiente sus consecuencias. El «Arioso» elimina rápida y tajantemente ese mínimo de requisitos en que habría de incurrirse. Pero los «Finales» y muchos «Concertantes», y hasta las «Arias», comprenden elementos heterogéneos a los que no cabe aplicar la técnica de la condensación lírica. En las piezas de este tipo el compositor ha de ser capaz de desenvolverse en el espacio más reducido. Mozart, anticipándose a esta necesidad, da comienzo a tales piezas con una melodía constituida por un número de frases de variada extensión y carácter, cada una de las cuales corresponde a una fase determinada de la acción y situación. En su primera exposición se encuentran como descuidadamente unidas, y con frecuencia tan sólo yuxtapuestas, de modo que pueden ser partidas y separadas para emplearlas de manera independiente como motivos fundamentales en la formación de otros pequeños trozos.

*130. Aquí he llevado hasta hoy una vida muy retirada. No salgo nunca por la mañana y me quedo en mi agujero de una sola habitación escribiendo.*

Mozart, a su esposa
(Viena, 3 de octubre de 1790)

Un buen ejemplo de este procedimiento puede ser el del Finale (N° 15) del Acto II de *Las Bodas de Fígaro*. La tercera sección de este Finale —un Allegro— empieza después del verso de Susana: «Guardate, guardate quia scoso sarà», con un tema en Si bemol que comprende tres frases, a, b, c:

Ejemplo 1
a, b, c




Más adelante se añaden d (comp. 22-23) y e (comp. 25-29):

Ejemplo 2 d, e




Esta parte del Allegro comprende 160 compases y contiene un número asombroso de trozos construidos todos ellos casi exclusivamente en torno a variaciones de estas cinco pequeñas frases, en orden constantemente cambiante.

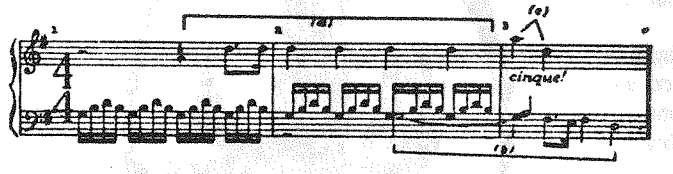
Igual construcción se encuentra en muchos de los conjuntos, entre ellos el Terceto (N.° 7) y el Sexteto (N.° 18), ejemplos verdaderamente destacables. Pero incluso los duetos, en los que no cabría esperar fórmula tan deslabazada, se derivan todos ellos de fragmentos ilustrativos, cuyas características muestran escasa relación externa. Es admi-



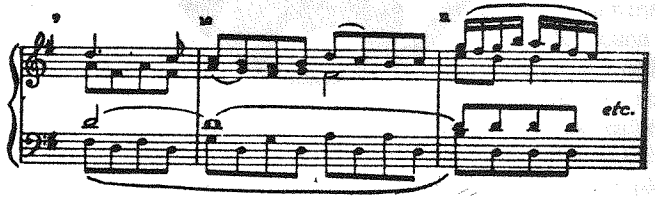
*131. Estaba siempre de buen humor, pero aún con su mejor humor, muy absorto, mirando a los ojos con mirada penetrante, respondiendo a todos —estuviera alegre o triste— con palabras oportunas, aunque pareciera absorbido por otra cosa en su trabajo. Incluso lavándose las manos, por la mañana, iba y venía por la habitación, nunca estaba quieto, chocando un talón con otro y siempre reflexionando. En la mesa cogía a veces un extremo de la servilleta, lo retorcía, lo pasaba y repasaba por su nariz, y, absorto en sus pensamientos, parecía no darse cuenta de ello; a menudo unía a este gesto una mueca con la boca. (...) Sus pies y sus manos estaban siempre en movimiento, jugaba siempre con algo, su sombrero, sus bolsillos, la cadena de su reloj, las sillas..., como un teclado.*

Sofía Haibel (su cuñada, 1790)

rable observar cómo se ajusta la acción y el tono de los intérpretes a lo largo del Dueto inicial (N.° 1). Fígaro y Susana están profundamente preocupados con sus asuntos. Fígaro, midiendo las paredes de su futura habitación; Susana, probándose un sombrero nuevo, admirándose del efecto que produce. Ninguno de ellos tiene ojos ni oídos para el otro. Entonces, mientras Fígaro prepara su cinta de medir (Ej. 3, frase a), la extiende (frase b, síncopa en el bajo) y toma las medidas («Cinque», frase c).




Susana intenta en vano atraer el interés de aquél hacia su atuendo.




Wagner o Strauss no lo hubieran hecho mejor.

La composición basada en distintos elementos, a su vez con diferentes matices, es prueba de haber alcanzado una visión del futuro. El compositor de óperas, de oratorios (como lo demuestra Schweitzer al analizar la música de Bach para textos), o incluso de canciones, que no haga la preparación pensando en las necesidades que surgirán más adelante, se comporta de manera tan simple e insensata como el intérprete pedante que insiste en tocar música clásica midiendo el compás con el metrónomo, como si se tratara de música de baile. En efecto, en el inflexible confinamiento de un lecho de Procusta no cabe ninguna modificación, y hasta esos ritardandi y accelerandi (los «immer schneller werdend» de Schumann) que reclama el propio compositor, nunca serán ejecutados de manera satisfactoria.

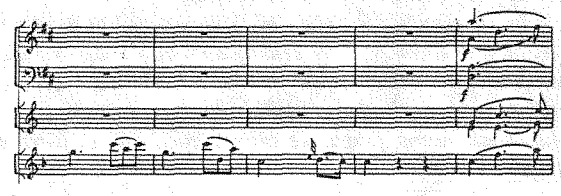
Un intérprete inteligente, que de veras sea un «servidor de la obra», que posea elasticidad mental en igual grado que el pensamiento musical, obrará como lo hiciera Mozart, o Schubert, o muchos otros. Ordenará las irregularidades y las constituirá en componentes fundamentales de la organización.




Tomado de Arnold Schoenberg, *El estilo y la idea,* Taurus, Madrid, 1963. Traducción de Juan J. Esteve.



# LAS CADENCIAS RÍTMICAS EN LA OBRA DE MOZART



KARLHEINZ STOCKHAUSEN

**Traducción del alemán de Luis Alfonso Estrada**

Olivier Messiaen escribió en 1949, como introducción a su composición para piano *Mode de valeurs et d'intensités*: "Ce morceau utilise un mode de hauteurs (36 sons), de valeurs (24 durées), d'attaques (12 attaques), et d'intensités (7 nuances). Il est entierèment écrit dans le mode." Esta pieza utiliza un modo de 36 alturas, de 24 duraciones, de 12 ataques y de 7 intensidades. Está escrita totalmente dentro de ese modo.

Messiaen utilizó la palabra modo en lugar de la palabra escala con el sentido siguiente: un modo es una forma especial de una escala, que se utiliza siempre con la misma estructura de sonidos, en el mismo registro y sin transponerse. En la obra antes mencionada el carácter modal se destaca especialmente porque las alturas escogidas siempre están acopladas con las mismas duraciones, ataques e intensidades. En este cuarto estudio, por primera vez Messiaen generaliza los principios especiales de la composición con 12 sonidos relacionados entre sí, aplicándolos a los ámbitos de la rítmica, dinámica y acentuación.

Partiendo del modelo de técnica modal en varias dimensiones, los alumnos de Messiaen desarrollan inmediatamente la técnica escalística en varias dimensiones. A las composiciones escritas mediante estos procedimientos se les denomina actualmente composiciones seriales, lo cual significa que todos los ámbitos musicales ordenados —los correspondientes a todas las cualidades del sonido y de la forma— se regulan con la ayuda de escalas. El concepto música escalística fue, mediante el dodecafonismo, limitado a la música donde solamente las alturas se regulaban por medio de escalas, por ello se escogió el concepto música serial para denominar a la música que emplea escalas en todos los ámbitos musicales.

Ha sido esencial para el desarrollo musical de los últimos doce años el hecho de que algunos compositores hayan desarrollado principios composicionales que se empleén

*132. Después de su regreso de Praga, Mozart se dedica inmediatamente a la* Misa de difuntos, *y trabaja en ella con extraordinario ahínco y un vivo interés; pero su dolencia se acentúa y le sume en la melancolía. (...).*

*Su tez era pálida, su mirada apagada y triste, aunque su buen humor se manifestaba todavía en alegres bromas. (...) Trabajaba tanto y tan rápido que parecía querer poner término a las angustias del mundo material refugiándose en las creaciones de su espíritu. Se fatigaba tanto que olvidaba no solamente el mundo que le rodeaba sino hasta su misma fatiga; de pronto quedaba sin fuerzas y había que llevarle a la cama.*

Nissen

igualmente en todos los ámbitos sonoros y formales, permitiendo así la formulación exacta de relaciones entre alturas, duraciones, intervalos, timbres e intensidades.

Messiaen enseñaba en sus cursos de análisis y rítmica que en épocas pasadas existían concordancias parecidas entre los principios de la melodía y la rítmica: en la música gregoriana, en la música de los compositores neerlandeses y en la música hindú. Analizaba también obras de los periodos clásico y romántico, mostrando siempre relaciones entre armonía y acentuación. Estas relaciones, sin embargo, eran poco determinadas y la identidad interna de los principios de orden que Messiaen podía determinar en los principios de talea-color de la música neerlandesa, parecían haberse perdido hacia el final de la época neerlandesa.

Por mi parte, me he seguido cuestionando si precisamente en la época de mayor desarrollo de la música tonal, en el periodo clásico, no dominaban también principios iguales relacionados para la rítmica y la melodía, para la métrica y la armonía. Quisiera ahora comunicar los resultados de mi investigación. Todos los ejemplos han sido tomados de la obra de Mozart.

La teoría musical se ocupa desde hace ya largo tiempo casi de forma exclusiva a la armonía y a la melodía, por ello conocemos muchos tratados de armonía y melodía, pero casi ninguno de rítmica y métrica.

Las innovaciones teóricas de la escuela de Schoenberg, cuyos resultados son conocidos hoy como técnica dodecafónica, se refieren a la composición basada en alturas, o sea, a la melodía y a la armonía. Por eso fue posible, por ejemplo, que Schoenberg compusiera una de sus primeras obras dodecafónicas, el *Vals* para piano del opus 23, con la melodía y la armonía basadas en una serie de doce sonidos, en un metro de vals "clásico" y un ritmo de vals, si bien con muchas síncopas.



*133. Cuando la primera noche* [30 de septiembre de 1791] *el compositor fue aclamado con entusiasmo e insistencia al final de la ópera* [La flauta mágica] *se escondió hasta que Shikaneder y Süssmayer le sacaron de su escondite y le llamaron a la fuerza al escenario.*

Wiener Monatsschrifft Für Theater und Musik, 1857.




Stravinsky, al que le debemos agradecer muchas innovaciones en el terreno de la métrica y el ritmo —si bien él no las formuló tan sistemáticamente como Schoenberg formuló la técnica dodecafónica— muestra lo contrario del ejemplo anterior en sus composiciones. La unión de ritmos asimétricos con armonía y melodía tonales. Doy un ejemplo tomado del principio de la Sinfonía en Do.

Sinfonía en do, del número 5 de ensayo al segundo compás de número 8.

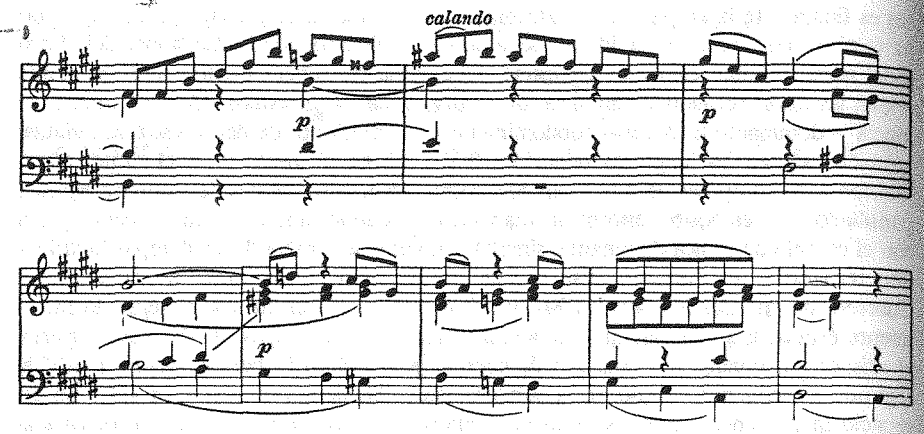



En el siguiente texto, quisiera emplear los conceptos de cadencia métrica y cadencia rítmica en analogía a los conceptos tonales de cadencia melódica y cadencia armónica.

Entiendo el concepto cadencia como la unión o enlace que se puede dar: de situaciones sencillas a situaciones más complicadas (incremento de tensión) o de situaciones complejas a situaciones más sencillas como resolución.

Sobre este principio se basaban completamente las ricas relaciones de la música tonal, dicho principio regía tanto en lo pequeño —lo que era la cadencia en sentido estricto, el enlaces de acordes e intervalos— como en el sentido más amplio: la forma sonata es una cadencia superior de cadencias y, la estructura de una obra clásica de cuatro movimientos es finalmente la amplificación extrema de la cadencia. Este principio era reconocido hasta ahora solamente en el ámbito de la armonía mientras que las funciones del metro y del ritmo permanecían sin explicarse. Se debería de haber pensado que ahí donde reinan las claras relaciones armónicas de quinta, o sea los intervalos 2:3 y 3:2, relaciones tónica —dominante o tónica— subdominante y las relaciones de parentesco de quintas; también estaban en juego las relaciones 2:3 o 3:2 en el metro y en el ritmo, como relaciones de compases de 2 o 3 tiempos, como también relaciones de valores simples y puntillados. Así es posible encontrar una y otra vez que al cambiar de movimiento, justo con el cambio de tónica-dominante, simultáneamente se cambia de un compás binario a uno ternario o al contrario. (Eso sucede por ejemplo en el primer movimiento del Cuarteto de cuerdas KV 428 en Mi bemol mayor, que está en 4/4, el segundo movimiento está en la subdominante, La bemol mayor, y en un compás de 6/8; o al contrario, el primer movimiento del cuarteto de cuerdas KV 458 en Si bemol mayor en 6/8, el segundo movimiento, adagio en la subdominante, Mi bemol mayor, y en 4/4). En un espacio menor encontraremos también cambios armónicos y métricos de la tónica a la dominante y de valores binarios a tresillos como en el trío del Cuarteto KV 464.






Los tonos de los diferentes movimientos se comportan entre ellos tal como los acordes dentro de una cadencia, y de manera análoga los compases de los movimientos. Dentro de los movimientos, los planos armónicos se comportan igualmente en la exposición, desarrollo, reexposición, coda o, en el minuet —trío— minuet, o en los movimientos ternarios lentos, las formas de rondó y asimismo corresponden también enlaces de valores regulares y puntillados o ritmos de octavos y de tresillos. A las relaciones de metros básicos, las denomino cadencias métricas y a las relaciones de duraciones, cadencias rítmicas.

En las cadencias rítmicas regía el principio siguiente: si se partía de lo regular, o sea de un grupo de intervalos regulares y periódicos ♩ ♩ ♩ | ♩ hacia lo irregular, entonces se provocaba una tensión creciente ♩ ♩ ♩ | ♩. ♪♩ | ♩; al contrario funcionaba el enlace de intervalos de tiempo irregulares ♪♩. ♩ con valores regulares, el cual daba como resultado una resolución. ♩ ♩ ♩ Las divergencias de la periodicidad de los intervalos de tiempo se conocen como síncopas, como las divergencias de las relaciones sencillas de alturas se conocen como disonancias.

La síncopa en el ámbito de la rítmica corresponde a la disonancia en los ámbitos melódico y armónico.

A partir de ahora utilizaré el concepto *principio de cadencia rítmica* para el enlace de valores rítmicos regulares (grupo rítmico regular) seguidos de valores rítmicos irregulares (grupo rítmico irregular), y el concepto *final de cadencia rítmica*, para el enlace de valores rítmicos irregulares con valores rítmicos regulares.

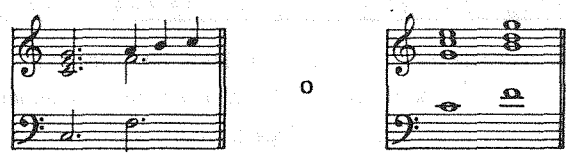
Los principios de cadencia y los finales de cadencia serán tratados por separados pues también en los ejemplos de Mozart se presentan frecuentemente finales de cadencia sin que los preceda un principio y también principios de cadencia que no son seguidos inmediatamente por un final.



Ahora quisiera diferenciar cuatro formas básicas de los principios de cadencia y finales de cadencia rítmico-armónicos.

1. Primera forma. Principio de cadencia rítmico-armónica paralela:

Un grupo rítmico regular ♩ ♩ ♩ (1-2 1-2 1-2) se vuelve irregular a través de una síncopa ♩. (1-2-3) - ♪♩ (1-2) (prolongación del primer valor en relación 2:3) o sea el enlace; ♩ ♩ ♩ | ♩. ♪♩; correspondiéndole una tónica enlazada a la subdominante o a la dominante, o sea, con los tonos que se encuentran en una relación 2:3 o 3:2.




Un primer ejemplo para el principio de cadencia paralela de la Sinfonía KV 200 (subdominante):




Un segundo ejemplo de la Sonata para piano KV 332 (dominante):




Un ejemplo más en metro cuaternario ♩ ♩ ♩ | ♩. ♪♩ 𝄽 | del Rondó KV 485.

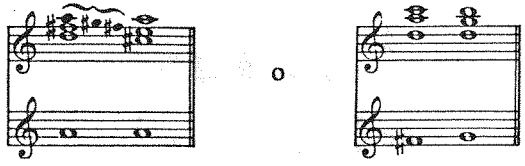


*134. Hace falta más sabiduría para reconocer el valor de este libreto que para negarlo. (...)*

*(...) Basta con que la masa se complazca con la visión del espectáculo: no se les escapará, a los iniciados, el alto significado de esto. Es lo que realmente se produce en el caso de* La flauta mágica. (...)

Goethe
(Francfurt, 1793)

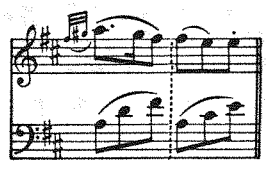
2a. Forma: Final de cadencia paralela rítmico-armónica: un grupo rítmico irregular con síncopa retardada ♩. ♪♩ (1-2-3 1 1-2) se vuelve regular a través del acortamiento del primer valor en relación 3:2 ♩ ♩ ♩ (1-2 1-2 1-2) (esto significa la resolución de la síncopa) o sea, el enlace correspondiéndole un enlace ♩. ♪♩ | ♩ ♩ ♩; de una subdominante o una dominante con su tónica:



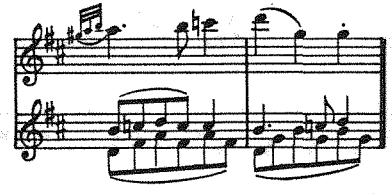
o



Un ejemplo de final de cadencia paralela de la Sonata para piano KV 331 con la secuencia S-T (subdominante-tónica):



Un segundo ejemplo del Cuarteto de cuerdas KV 499 D-T (dominante-tónica):





Otro ejemplo en metro cuaternario ♩. ♪♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ 𝄽 de la Sonata KV 333 DT:



o en metro binario, de la Sonata KV 310



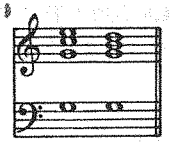
3a. Forma: Un principio de cadencia rítmica es simultáneamente un final de cadencia armónica: un grupo rítmico regular ♩ ♩ ♩ se vuelve irregular a través de una síncopa retardada, o sea el enlace; ♩ ♩ ♩ | ♩. ♪♩; en orden inverso una dominante resuelve a su tónica.



Un primer ejemplo para el principio de cadencia rítmica simultáneo al final de cadencia armónica del Minuet KV Anhang 136 (véase por favor la voz inferior): DT




Un segundo ejemplo en metro cuaternario de la Sinfonía KV 200: el principio de cadencia ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩. ♪♩ 𝄽 | sucede simultáneamente con el fin de cadencia armónica ST.



compuesto (KV 200)



4a. Forma: Un final de cadencia rítmica es simultáneamente un principio de cadencia armónica: un grupo rítmico irregular con síncopa retardada ♩. ♪♩ se vuelve regular, ♩ ♩ ♩, o sea, el enlace; ♩. ♪♩ | ♩ ♩ ♩; en orden inverso se realiza un principio de cadencia armónica a través de la relación tónica-dominante:



Un ejemplo para el principio de cadencia rítmica simultáneo al final de cadencia armónica del Minuet KV 4:



Un ejemplo para el enlace TS del Cuarteto para cuerdas KV 499:



En metro cuaternario, un ejemplo del Concierto para corno KV 477: El final de cadencia rítmica, esta vez con la resolución de la síncopa en octavos regulares ♩. ♪♩ ♩ | ♫♫♫♩ 𝄽 |, con el principio de cadencia armónica TS





compuesto



;

Otro ejemplo de la Sonata para piano KV 333 con el enlace TSD:



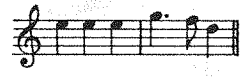
Estas 4 formas de construcción cadencial métrica —armónica o melódica— rítmica dirigen nuestra atención hacia dos aspectos esenciales:

A) Las cadencias rítmicas o melódico-armónicas pueden ocurrir en concordancia o en contraposición (esto es, pueden ser independientes o acopladas)

B) las relaciones de quinta en las armonías TS o DT en relación 3:2 o 2:3 corresponden rítmicamente al enlace de valores rítmicos regulares y sincopados, o sea valores simples y puntillados en relación 3:2 o 2:3.

Para aclarar aún más las cuatro formas básicas, he escogido el primer ejemplo y lo he transformado de acuerdo a las 4 formas de combinación:

1. Principio de cadencia paralela:
   rítmico: regular-sincopado
   melódico: tónica-dominante



2. Final de cadencia paralela:
   rítmico: sincopado-regular
   melódico: dominante-tónica



3. Principio de cadencia rítmica con final de cadencia melódica:
   rítmico: regular-sincopado
   melódico: dominante-tónica



4. Final de cadencia rítmica con principio de cadencia melódica:
   rítmico: sincopado-regular
   melódico: tónica-dominante



*135. El Singspiel* [sic., La clemencia di Tito] *fue recibido con el éxito que merecen el autor, el compositor y los cantantes...*

Protoloco oficial de la coronación
de Leopoldo II
(Praga, 6 de septiembre de 1791)

La posibilidad de combinar las construcciones cadenciales en sus dos funciones igualmente fuertes: rítmico-melódica paralela, paralela en parte o en contraposición, brindó a los compositores del periodo clásico una multiplicidad de formas idiomáticas, que le dieron un vasto espacio a su invención combinatoria.

Ritmo y melodía son —como diríamos ahora en relación a la composición serial multidimensional— parámetros con los mismos derechos en una composición bidimensional y esa igualdad de derechos es especialmente clara, cuando la cadencia melódica y la rítmica son compuestas independientemente una de la otra.

La proporción de frecuencia en que se encuentran las cuatro formas básicas aquí estudiadas en la obra de Mozart, es muy variable de obra a obra. Quisiera referirme ahora solamente a algunas características peculiares, que parecen seguirse en general: En el comienzo de un movimiento, sección o un periodo, Mozart utiliza frecuentemente la siguiente combinación: principio de cadencia melódica y final de cadencia rítmica en el antecedente: lo que se cierra rítmicamente queda abierto melódicamente y permite esperar la continuación:

Pequeña Serenata Nocturna



o Sonata KV 333

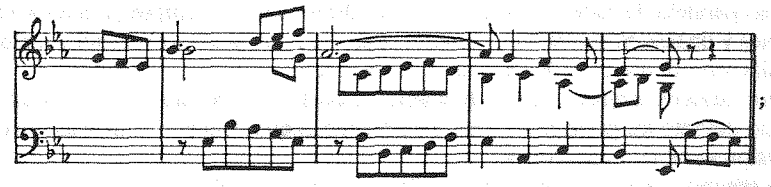


o Concierto para corno KV 447

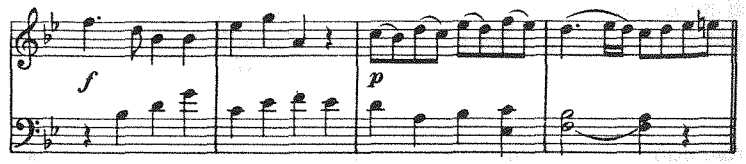


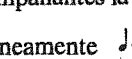
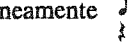
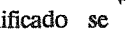
Al final del primer consecuente, cierra generalmente ambas cadencias en los periodos de cuatro compases, por ejemplo en la Courante de la Suite para piano KV 399:





Por lo contrario, generalmente en los periodos de ocho compases deja abiertas ambas cadencias al final del primer semiperiodo, como por ejemplo en el Allegretto KV 333:




O en el siguiente ejemplo de la Pequeña Serenata Nocturna, que es interesante porque en el final del semiperiodo de cuatro compases cierra la cadencia rítmica en la voz melódica y en las voces acompañantes la deja abierta, o sea  y  simultáneamente  y esa cadencia rítmica de doble significado se presenta con un principio de cadencia armónica:



Al final de un periodo, un semiperiodo, o un movimiento se cierran ambas cadencias paralelamente, como por ejemplo:



Pequeña Serenata Nocturna

o

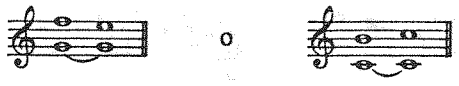


Pequeña Serenata Nocturna

El uso paralelo de cadencias rítmicas y melódicas delimita siempre grandes secciones, principios y finales; mientras que fórmulas cadenciales de dos o más significados marcan principios y continuaciones de los finales de las partes.

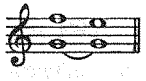
Ahora quisiera analizar más profundamente las formas de cadencias rítmicas. Hasta ahora he descrito los principios y finales de cadencias que contienen síncopas retardadas, o sea valores rítmicos puntillados.

Una segunda categoría de cadencia rítmico-melódicas utiliza síncopas anticipadas en lugar de síncopas retardadas. En el campo armónico y en el melódico es conocida la disonancia que resuelve ascendentemente y la que resuelve descendentemente o sea,



Estas resoluciones se dan en el ámbito rítmico de la siguiente manera: las síncopas retardadas ♩. ♪ | ♩ se resuelven en el pulso regular anterior ♩. ♪ | ♩ ♩ |, y las síncopas ♪♩. ♩ anticipadas en el pulso regular siguiente. ♪♩. | ♩ ♩ |.

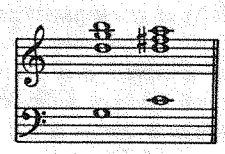
Dicho de otra manera, el intervalo mayor se resuelve en el intervalo menor:

 y su correspondiente rítmico, ♩. ♪ | ♩ ♩, o bien el intervalo pequeño se resuelve en el mayor:  y su correspondiente rítmico. ♪♩. | ♩ ♩ .

Es relativamente raro que se presenten exclusivamente síncopas anticipadas, o sea ritmos como ♩ ♩ ♩ ♩ | ♪♩. ♪♩. || o ♩ ♩ | ♪♩. | ♩ ♩ | ♪♩. || o ♩ ♩ ♩ | ♪♩. ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♪♩. ♩ || o ♬. ♬. ♬. | ♬ ♬ ♬ || etc. Generalmente se combinan síncopas anticipadas y retardadas, como ♩ ♩ | ♪♩ ♪ || o ♩ ♩ ♩ | ♪♩ ♩ ♪ || etc.

Antes de describir estas combinaciones, quisiera explicar las síncopas anticipadas y sus resoluciones. Comparo de nuevo los principios y finales de cadencias rítmicas y armónicas.

1a. Forma: Principio de cadencia paralela: Un grupo de valores rítmicos regular ♩♩♩ ♩ se vuelve irregular a través de síncopas anticipadas ♬ 𝄾♬ 𝄾♬ 𝄾𝄽, o sea la unión.  A una tónica que modula a la dominante le corresponde:



En el siguiente ejemplo se repite un ritmo regular y también la síncopa que le sigue: ♩♩♩ ♩ | ♩♩♩ ♩ | ♬ 𝄾♬ 𝄾♬ 𝄾𝄽 | ♬ 𝄾♬ 𝄾♬ 𝄾𝄽 ||; la modulación tónica —dominante que se da en el ámbito rítmico-armónico se realiza en dos pasos: Primero mediante la repetición del ritmo regular se llega al acorde de cuarta y sexta de la dominante:



entonces aparece el primer ritmo sincopado otra vez en la tónica, y con la repetición de las síncopas anticipadas se completa la modulación con el do sostenido en la voz acompañante y al final del periodo aparece el acorde de la séptima de dominante:



El principio de cadencia paralela completa (Ejemplo de la Sonata K 309) es así:



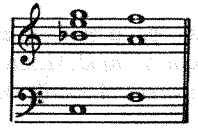
*136. Vuelvo ahora de la ópera* [La flauta mágica]. *Estaba tan llena como las otras veces. El dueto "Mann und Weib" y el glockenspiel del acto I fueron bisados como de costumbre, lo mismo que el trío de los jóvenes del segundo acto; ¡pero lo que más me alegra es cuando el éxito se expresa con el silencio! Se aprecia muy bien en esta ópera, cómo sube, cada vez más, en la opinión del público.*

*Ahora te contaré mi vida: nada más irte he echado dos partidas de billar con el señor Von Mozart (el que ha escrito la ópera que da el señor Schikaneder). He vendido mi caballo por catorce ducados. A continuación, Joseph el Primus* [Joseph Deiner, propietario de la cervecería "La serpiente de plata"] *me sirvió café solo, que tomé mientras fumaba una maravillosa pipa, y después orquesté, casi entero, el rondó de Stadler* [el último movimiento del Concierto para clarinete].

Mozart, a su esposa
(Viena, 7 de octubre de 1791)

2a. Forma. Final de cadencia paralela: Un grupo de valores rítmicos irregular con síncopa anticipada ♪♩ ♪ se vuelve regular ♩ ♫, o sea el enlace. ♪♩ ♪ | ♩ ♫ ||.

Correspondiéndole la resolución de la dominante hacia la tónica:



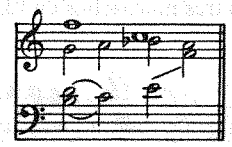
En verdad se trata en la síncopa anticipada de un enlace con una síncopa retardada, ♪♩ ♪ | ♩, sin embargo en el ritmo de resolución el segundo tiempo está subdividido, ♩ ♫, de tal manera que efectivamente sólo el segundo pulso está resuelto como síncopa anticipada: ♪♩ ♪♩ ♫. El ejemplo es de la Sonata KV 570 (Allegretto):



Doy además otro ejemplo para el final de cadencia paralela de la Sonata KV 333. El ritmo irregular con síncopa anticipada se repite, ♪♩ ♪ | ♪♩ ♪, y el regular sigue con



dos variantes: ♩ ♩ ♫♫, o sea el enlace; ♪♩ ♪ ♪♩ ♪ | ♩ ♩ ♫♫; la armonía comienza con una dominante secundaria, se va a la dominante con la primera resolución rítmica y es hasta la segunda que va a la tónica:



Podemos hablar también de un final de cadencia con paralelismo retardado (KV 333).



3a. Forma: Principio de cadencia rítmica con final de cadencia melódico-armónica: un grupo regular ♩ ♩ ♫ (con los valores de cuarto ♩ ♩ ♫ simultáneamente combinados con octavos anticipados y retardados, dan como resultado una nueva regularidad doblemente rápida que sirve de base para las síncopas siguientes) se vuelve irregular a través de una síncopa anticipada ♫. ♫. ♩, o sea el enlace ♩ ♩ ♫ | ♫. ♫. ♩ ; en contraposición a ello, se resuelve un acorde de séptima de dominante a la tónica:



El ejemplo es de la sinfonía KV 45:



4a. Forma: Final de cadencia rítmica con principio de cadencia melódico-armónica; Un grupo rítmico irregular con síncopa anticipada ♪♬𝅀♬𝅀 resuelve en un grupo regular, ♫♫♫♫, o sea el enlace: ; ♪♬𝅀♬𝅀|♫♫♫♫; en contraposición a lo anterior se enlaza una tónica a su dominante:

El ejemplo es del terceto de los tres muchachos de La Flauta Mágica:



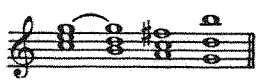
Aquí además un ejemplo en metro cuaternario del Cuarteto para cuerdas KV 499 con el enlace armónico tónica-dominante secundaria.



Después de que se han aclarado los principios de cadencia y finales de cadencia rítmica con síncopas anticipadas y retardadas, puedo presentar las combinaciones usuales que incluyen a ambas y que aparecen muy frecuentemente en Mozart en cuatro formas diferentes. Entiendo como unión de síncopa anticipada y retardada cuando por ejemplo en un metro binario el segundo pulso funciona tanto como síncopa anticipada 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 𝅗𝅥. || 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 𝅗𝅥. || etc. y también como síncopa retardada 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥. 𝅘𝅥 | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥. 𝅘𝅥 || etc., o sea 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅘𝅥 || 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅘𝅥 || etc. En un metro ternario, el enlace sería etc. ♩♩♩|♪♩♩♪|♩♩♩|♪♩♩♪

1a. Forma. Principio de cadencia paralela: Un grupo rítmico regular se vuelve irregular mediante una síncopa anticipada y retardada, o sea el enlace 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅘𝅥 |; correspondiéndole un enlace de tónica-dominante.

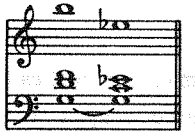




El ejemplo es del Adagio para Armónica KV 617 a:



2a. Forma: Final de cadencia paralela: Un grupo irregular con síncopa anticipada y retardada resuelve a un grupo regular: ♪♩ ♩ ♩ ♪|♫♩; correspondiéndole un enlace armónico del acorde de séptima de dominante con su tónica.



El ejemplo es de la Sonata KV 333:



Cito además un ejemplo del dueto de Tamino y Papageno de La Flauta Mágica, en el cual una cadencia rítmica triple está acoplada simultáneamente: La voz superior resuelve las síncopas anticipada y retardada: ♪♩ ♩ ♩ ♪|♫♫♫ ♫♫♫, una segunda voz resuelve su síncopa retardada, ♩. ♪♩ |♫♫♫ ♫♫♫, una tercera voz opone un principio de cadencia con síncopas anticipada y retardada al final cadencial de la voz superior 𝅗𝅥 𝅗𝅥 |𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅘𝅥 mientras la voz inferior lleva un grupo regular de cuartos: ♩ ♩ ♩ ♩ |♩ ♩ ♩ ♩:

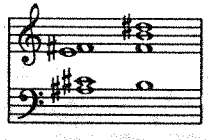
Dueto de La Flauta Mágica.



Y un ejemplo más de final cadencial paralelo en metro ternario de la Suite KV 399:



3a. Forma: Principio cadencial rítmico con final cadencial armónico-melódico: Un grupo regular ♩ ♩ ♩ ♩ se vuelve irregular con síncopas anticipada y retardada, ♪♩ ♩ ♩ ♪, o sea el enlace; ♩ ♩ ♩ ♩ | ♪♩ ♩ ♩ ♪; en contraposición un acorde de quinta y sexta de dominante resuelve a la tónica:



El ejemplo es de la Sinfonía KV 45:

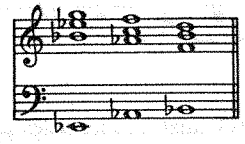




*137. He ido también al teatro en el momento del aria de Papageno con el Glokenspiel, porque tenía unos deseos enormes de tocarlo yo mismo. He gastado la broma, en el instante en que Papageno hace una pausa, de tocar un arpegio; se sobresaltó, miró y me vio, entonces se detuvo, no quería continuar; yo adiviné su pensamiento e hice un nuevo acorde, él golpeó el carrillón, y entonces le dije: "Cierra el pico", lo que hizo que todo el mundo riera. Creo que muchas personas comprendieron por primera vez, gracias a esta broma, que no es él quien toca el instrumento. Además no puedes imaginar qué encantador efecto te produce la música desde un palco próximo a la orquesta. Mucho mejor que desde la galería. Tendrás que comprobarlo a tu regreso.*

Mozart, a su esposa
(Viena, 10 de octubre de 1791

4a. Forma: Final cadencial rítmico con principio cadencial melódico-armónico: Un grupo irregular con síncopas anticipada y retardada ♪♩ ♩ ♪ | resuelve a un grupo regular, ♩ ♩ ♩, o sea el enlace; ♪♩ ♩ ♪ | ♩ ♩ ♩; en contraposición se enlaza una tónica con la subdominante y la dominante:



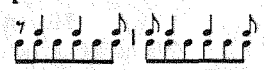
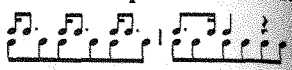
El ejemplo es del número 28 de La Flauta Mágica:



Mozart enlaza con relativa frecuencia síncopas anticipadas y retardadas en dos compases consecutivos, donde la retardada es una resolución parcial, como en el siguiente ejemplo de la Sonata KV 282: Una síncopa en silencio (categoría que más tarde explicaré) ♫ 𝄾 ♪ se resuelve a, ♫♫. el primer ritmo también tiene una síncopa anticipada, ♫. 𝄾 ♪ | ♪, y en la resolución se presenta una síncopa retardada en lugar de la anticipada, ♫♬♫. en el enlace se contrapone una relación no concordante

tónica— dominante:



En el siguiente ejemplo de la Sonata KV 283 se complementa el mencionado enlace de síncopa anticipada— retardada a través de un antecedente con síncopa retardada. El antecedente es  el consecuente  junto con el cambio armónico tónica— dominante, o sea:



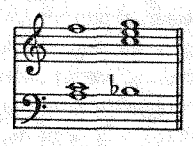
Una categoría más de principios y finales cadenciales se forma con ligaduras. Es decir, en contraposición a los ritmos regulares se introducen síncopas que se ligan a la duración del valor anterior. Si en el compás cuaternario regular ♩ ♩ ♩ ♩ se une el tercer pulso al segundo, resulta entonces la siguiente síncopa ♩ 𝅗𝅥 ♩ en el enlace. ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ 𝅗𝅥 ♩ ||. Parecería a primera vista que esta síncopa fuera la misma que cuando aparecen juntas la síncopa anticipada y la retardada tratadas en la categoría anterior, pues allí apareció la misma síncopa en un enlace como. 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | ♩ 𝅗𝅥 ♩ ||.

Sin embargo es importante observar, a qué se relaciona una síncopa; en el caso 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | ♩ 𝅗𝅥 ♩ la síncopa se da en relación al segundo pulso, 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | ♩ 𝅗𝅥 ♩ ||, sin embargo no hay un valor ligado a otro. Cuando la misma síncopa aparece después de 4 pulsos regulares en lugar de dos, ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ 𝅗𝅥 ♩, el tercer pulso desaparece y en cambio se liga al segundo pulso: ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ 𝅗𝅥 ♩ || o en metro ternario. ♩ ♩ ♩ | ♩ 𝅗𝅥 || ♩ ♩ ♩ | 𝅗𝅥 ♩ | Ya en el caso más sencillo de una ligadura, que no contiene síncopa en un sentido estricto 𝅗𝅥 ♩ ♩ | es posible una resolución a



una fórmula más sencilla ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩. La ligadura puede entonces relacionarse a cada tiempo del compás, también al primero como lo mostraré inmediatamente. Siguen ahora otra vez, ejemplos para las cuatro formas básicas, ahora con síncopas ligadas.

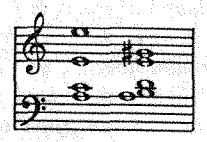
1a. Forma: Principio cadencial paralelo: un grupo rítmico regular se vuelve irregular a través de una síncopa ligada ♫ ♫ | ♪ ♩ ♬. Le corresponde un enlace armónico tónica— dominante:



El ejemplo es de la Sonata KV 333:



Un segundo ejemplo de la Sonata KV 310 muestra el mismo enlace; no obstante se enlazan otra vez los cuatro valores regulares en el antecedente con una síncopa retardada: ♩ ♩. ♪ ♩. , estos resuelven más tarde; por lo contrario, la síncopa ligada en el primer pulso del consecuente es ya un nuevo inicio con síncopa anticipada para una resolución posterior, y el último pulso presenta otra vez la síncopa retardada del antecedente ♫. ♩ ♩., o sea el principio de cadencia completa: ♩ ♩. ♪ ♩. | ♫. ♩ ♩. con su principio cadencial armónico:



El principio de la Sonata en la menor KV 333 es:



*138. Esta cervecería se encontraba en la Kärtnerstrasse (...), y los actores, cantantes y músicos tenían por costumbre reunirse aquí. Aquel día, al encontrar Mozart en la primera sala a muchos clientes desconocidos, entró en la sala contigua, más pequeña, donde sólo había tres mesas. (...) Al llegar a este pequeño comedor, Mozart, cansado, cayó en su asiento apoyando la cabeza sobre su brazo derecho plegado. Estuvo así mucho tiempo, después pidió al chico que le trajera vino, siendo su costumbre beber siempre cerveza. Cuando el chico hubo traído el vino, Mozart no lo oyó y siguió sin moverse. Entonces, el patrón, Joseph Deiner apareció en la puerta de la sala reservada que daba sobre un pequeño patio. Mozart le conocía bien y le hablaba siempre con toda confianza. Cuando Deiner vio al maestro, se detuvo y le observó con atención. Mozart aparecía extraordinariamente pálido, sus rubios cabellos empolvados estaban despeinados, y la pequeña coleta estaba anudada negligentemente. De pronto alzó la vista y vio al patrón. "Y bien Joseph, ¿cómo va eso?", preguntó. "¡Soy yo el que debería preguntarlo —respondió Deiner—, porque parecéis enfermo y tenéis muy mala cara, señor maestro de música! He oído decir que habéis estado en Praga y que el aire de Bohemia no os ha sentado bien. Ya lo veo. ¡Ahora bebéis vino!; eso es lo que hace falta, habéis bebido sin duda tanta cerveza en Bohemia que os habrá echado a perder el estómago, ¡Pero eso no tendrá consecuencia, señor maestro de música!" "Mi estómago está mejor de lo que te imaginas —dijo Mozart—; ¡hace mucho tiempo que he aprendido a digerir todo!" Un suspiro acompañó estas palabras: "Es una suerte —respondió Deiner—, porque todas las enfermedades vienen del estómago como decía mi mariscal Laudon cuando estábamos a las puertas de Belgrado y el archiduque Franz no se encontraba bien. ¡Pero no os contaré hoy nada de esta música turca que tantas veces os ha hecho reír!". "Si —dijo Mozart—, siento que pronto se habrá acabado la música. Se ha apoderado de mí un frío que no puedo explicar. Deiner, bebed mi vino y tomad estos diecisiete Kreutzers. Venid mañana por la mañana a mi casa. Ya está aquí el invierno y necesitamos leña. Mi mujer irá a comprarla con vos; haré que se encienda el fuego hoy mismo". Entonces, Mozart llamó al chico, le puso en la mano una moneda de plata, y se marchó. Deiner se sentó en la primera sala reservada con el vino de Mozart y dijo para sí: "¡Un hombre joven como él pensando en la muerte! ¡Ya tendrá tiempo! ¡Pero no debo olvidarme de la leña, porque noviembre es muy frío!". Entonces entró en la* Serpiente de Plata *un grupo de cantantes italianos que Deiner detestaba porque siempre echaban pestes contra su "querido maestro de música", y abandonó el comedor.*

Recuerdos de Deiner
(Viena, 19 de noviembre de 1791)



2a. Forma: Final cadencial paralelo: Un grupo rítmico irregular con síncopa ligada resuelve a uno regular: ♪♩ ♪ | ♩♩♩♩; correspondiéndole la resolución dominante— tónica: El ejemplo es de la Sonata KV 570:



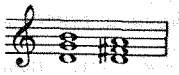
3a. Forma: Principio cadencial rítmico con final melódico-armónico: Un grupo rítmico regular se vuelve irregular a través de un síncopa ligada: ♩♩♩♩ | ♪♩ ♪ ||; en contraposición un acorde de séptima de dominante resuelve a la tónica:



El ejemplo es de la Sonata KV 494:



4a. Forma: Final cadencial rítmico con principio melódico— armónico: un grupo rítmico irregular con síncopa ligada se resuelve a un grupo regular: ♩ ♩ ♫ | ♩♩♩♩; en contraposición se enlaza una tónica a su dominante:



El ejemplo es del dueto de Papagena y Papageno en el número 29 de La Flauta Mágica; el final cadencial rítmico con principio cadencial armónico descrito se presenta dos veces consecutivas en forma variada:



El siguiente ejemplo, de la V Variación para piano KV 54 permite en el antecedente un cierre corto de cadencia armónica con la síncopa ligada:

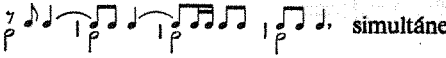
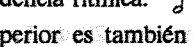


y entonces con la resolución rítmica en el consecuente modula hacia la dominante:

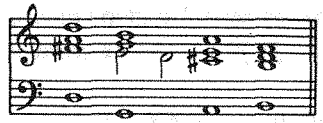


o sea el enlace:



Un final cadencial rítmico independiente de dos elementos se muestra en el ejemplo siguiente tomado del Cuarteto de Cuerdas KV 499. En la voz superior se resuelven las síncopas ligadas, que aquí se relacionan al primer tiempo del compás, a valores regulares:  simultáneamente en la voz intermedia se abre una cadencia rítmica:  con síncopa retardada, y la resolución de la voz superior es también simultáneamente la resolución de la voz intermedia. Por lo contrario en la armonía se inicia una cadencia con el enlace tónica-subdominante-dominante- VI grado:





El ejemplo es así:

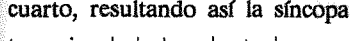
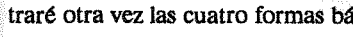


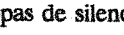
Inmediatamente después Mozart vuelve a presentar el mismo final cadencial rítmico, pero ahora paralelamente con un final cadencial melódico armónico:



De este modo se dividen con exactitud el primero y el segundo semiperiodos con sus respectivos antecedentes y consecuentes y se articulan con cadencias rítmico-armónicas paralelas y contrarias (Atienda sobre todo a la articulación de los antecedentes y consecuentes a través de las cadencias rítmicas independientes de la voz superior y de la intermedia.)



Una cuarta categoría de principios y finales cadenciales rítmicos se construye con silencios. Las síncopas se producen de la siguiente forma: en contraposición con la presentación de grupos rítmicos regulares, se omite algún valor (en lugar de las ligaduras de la tercera categoría). En un compás regular de cuatro tiempos, se omite el tercer cuarto, resultando así la síncopa de silencio  o en compás ternario  y  . Ahora mostraré otra vez las cuatro formas básicas, esta vez con síncopas de silencio.

1a. Forma: Principio cadencial paralelo: Un grupo rítmico regular se vuelve irregular a través de síncopas de silencio.  Le corresponde un enlace de tónica a la dominante.

El ejemplo es del Concierto para piano KV 491:

(lento)



2a. Forma: Final cadencial paralelo: Un grupo rítmico irregular con síncopa de silencio se resuelve a uno regular:  ; correspondiéndole la resolución de un acorde de séptima de dominante a la tónica. El ejemplo es de la Sonata KV 333:



Un segundo ejemplo de la Sonata KV 457 en 6/8 con un enlace armónico de subdominante y tónica:



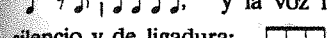

3a. Forma: Principio cadencial rítmico con final cadencial melódico-armónico: Un grupo regular se vuelve irregular a través de un síncopa de silencio:  ; en contraposición un acorde de dominante con novena menor resuelve a la tónica. El ejemplo es del Rondo KV 485:





Un segundo ejemplo de la Sonata KV 332 en compás ternario  combina el principio de cadencia rítmica con una cadencia armónico-melódica completa TSDT: Principio y final:



Un tercer ejemplo del Cuarteto la Caza KV 458 muestra de nuevo la presentación simultánea de formas cadenciales diferenciadas independientes. En la voz superior está un principio de cadencia con síncopa de silencio:  , la voz intermedia tiene un final cadencial con síncopa de silencio y síncopa de ligadura:  , y la voz inferior tiene un principio de cadencia con síncopa de silencio y de ligadura:  ; Las tres voces —dos principios y un final, o sea dominando el principio— son así: 

Simultáneamente hay un sencillo final melódico-armónico séptima de dominante—tónica. El ejemplo es así:



4a. Forma: Final cadencial rítmico con principio de cadencia armónico-melódica: Un grupo rítmico irregular con síncopa de silencio resuelve a uno regular:  ; en contraposición a ello se enlaza una tónica con su acorde de séptima de dominante. El ejemplo es del Rondó KV 485:



Otro ejemplo compuesto por dos cadencias rítmicas simultáneas independientes está tomado de la Sonata KV 309. La voz superior presenta una cadencia completa a través del enlace: regular - irregular con síncopas de silencio - regular; el primer grupo de valores regulares es el doble de rápido que el segundo, con lo cual la primera mitad del segundo grupo guarda una relación del doble de rápido de la primera por medio de una ligadura:

La voz superior realiza:

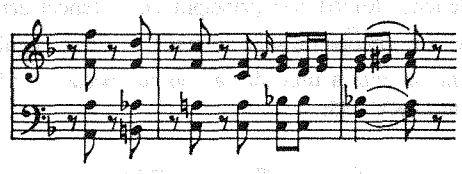
La voz inferior comienza con una síncopa retardada y una de silencio:

que resuelve a , corre entonces paralelamente a la síncopa de silencio de la voz superior y a la resolución regular de la voz superior opone un grupo rítmico regular de valores del doble de duración: y . La voz inferior completa es como sigue: . La unión de las dos voces:

En conjunto resulta de la unión de las dos voces una forma 4: final cadencial rítmico en dos fases y simultáneamente un principio de cadencia armónica en el antecedente:



y el final cadencial paulatino en el consecuente:





El ejemplo completo:



Estas serían las cuatro categorías rítmico-métricas en combinación con las cadencias armónico-melódicas cada una con 4 formas: cadencias con síncopas anticipadas, retardadas, ligadas y de silencio: cada una de ellas con 2 formas paralelas y 2 formas opuestas. Podría añadir otra categoría, la síncopa de acento; los ritmos regulares se vuelven irregulares a través de la acentuación sin cambio alguno en la duración (en metro cuaternario por ejemplo el enlace o en metro ternario). Pero esa categoría es una pseudo-rítmica; es competencia de una investigación que se ocupe de la función de la dinámica en relación con otros parámetros. En principio las síncopas de acento no dan nuevas formas que no estén comprendidas en las 16 contempladas ya en el ámbito rítmico. Sería interesante estudiar en Mozart los principios del uso de esos acentos pseudo rítmicos y observarlos como antecedentes de su uso tan frecuente en Beethoven.

En el transcurso de este estudio sobre las formas básicas he introducido repetidas veces ejemplos con las cuatro categorías simultáneas y sucesivas que dan formas más complejas. Esto no quiere decir que no se presenten las formas básicas con frecuencia, sino que a menudo están mezcladas con otras, como ya lo he ido explicando. En realidad puede uno explicarse casi todos los pasajes usando las 16 formas aquí expuestas, casi todos pues en algunas ocasiones el doble, triple o cuádruple significado está tan remarcado que uno debe explicarlo como una forma mezclada; quisiera mencionar algunas excepciones a lo anterior. Primeramente sin embargo, quisiera analizar algunos ejemplos de las uniones simultáneas y sucesivas de las cuatro categorías. Hemos aprendido ya las combinaciones de síncopas anticipadas y retardadas, retardadas y anticipadas, retardadas y ligadas, retardadas y con silencios. Ahora sigue un ejemplo de la combinación de tres categorías, está tomada de la Sonata KV 284. Las síncopas ligadas pasan desapercibidas en dos compases debido al uso de las siguientes síncopas anticipadas: el periodo de cuatro compases es así:

En la voz inferior se contraponen ahora dos veces dos síncopas de silencio:

Estos cuatro compases de síncopas se resuelven entonces a los siguientes compases con sucesión regular de valores. ¿Cuales son los valores rítmicos necesarios para resolver

las 3 formas de síncopa? Las síncopas de silencio podrían resolverse con valores de cuarto, por ejemplo:

Sin embargo para las síncopas ligadas son necesarios valores de octavo, por ejemplo: . Y para las síncopas anticipadas del principio del periodo necesita uno dieciseisavos para resolver, o sea.

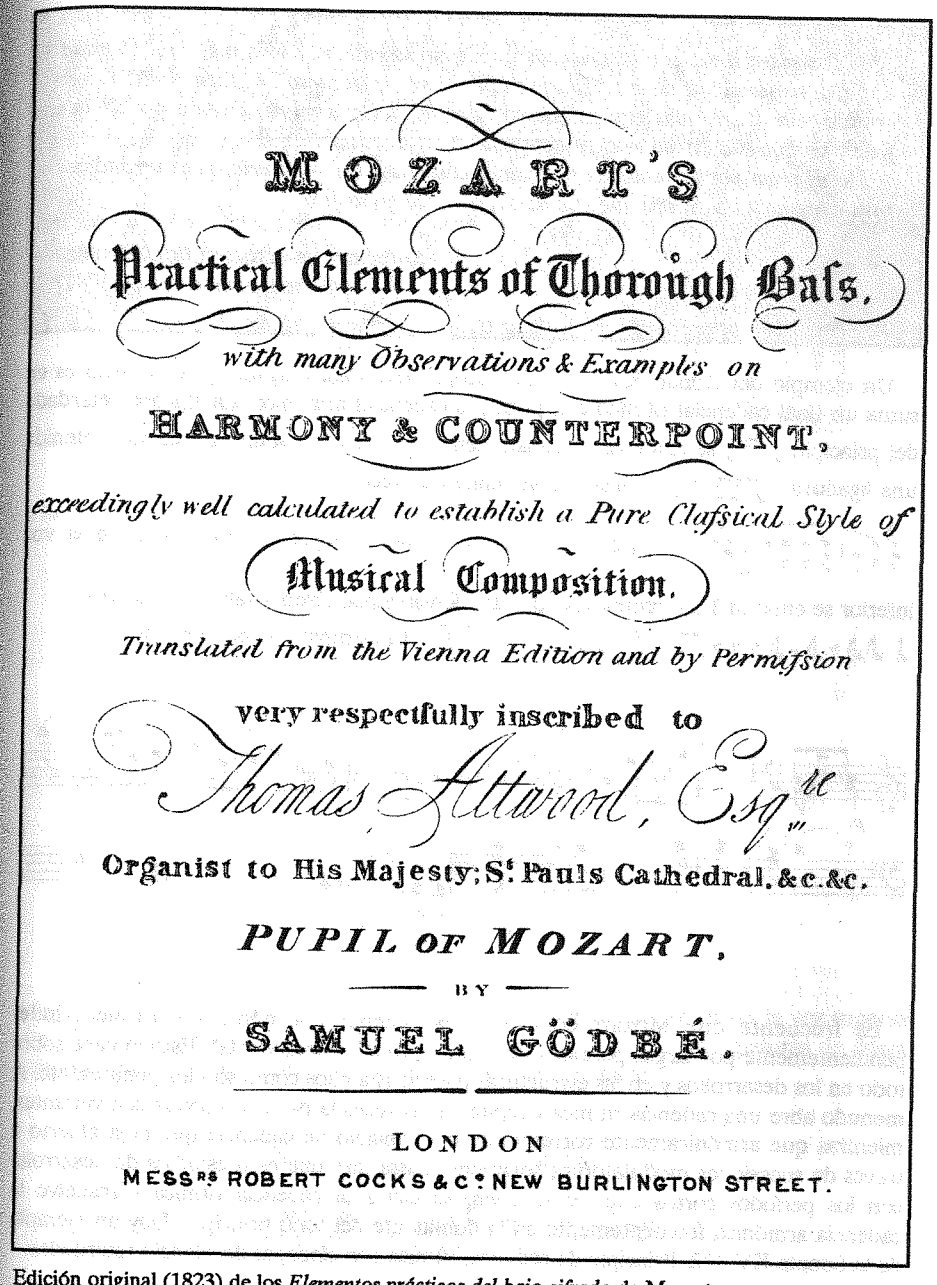
El valor rítmico menor decide sobre los valores de resolución ya que está contenido en los otros valores regulares más grandes. Mozart compone así este triple final de cadencia rítmica, que simultáneamente es un principio cadencial armónico, resolviendo completamente todas las síncopas (KV 284):




Un ejemplo de la Sinfonía en el sol menor KV 550 muestra la forma mezclada de síncopas anticipadas con silencio, , que se resuelven en dieciseisavos regulares; este ejemplo contiene al mismo tiempo síncopas acentuadas en el enlace p - sfz - p - sfz y resueltas en el piano: . Armónicamente se extiende un final de cadencia doble a un principio cadencial:







MOZART'S

Practical Elements of Thorough Bass,

*with many Observations & Examples on*

HARMONY & COUNTERPOINT,

*exceedingly well calculated to establish a Pure Classical Style of*

Musical Composition.

*Translated from the Vienna Edition and by Permission*

very respectfully inscribed to

*Thomas Attwood, Esq.re*

Organist to His Majesty; St. Pauls Cathedral, &c.&c.

*PUPIL OF MOZART,*

BY

SAMUEL GÖDBÉ.

LONDON

MESSRS ROBERT COCKS & Co. NEW BURLINGTON STREET.

Edición original (1823) de los *Elementos prácticos del bajo cifrado* de Mozart.

*139. Iba todos los días a su casa para verle: un sábado, al llegar, me dijo: "Querida Sofía, di a mamá que iré a felicitarle en la octava de su santo". ¿Quién podría haber sentido una alegría más grande que yo al poder llevar a mi madre una noticia tan feliz?; porque ella estaba muy preocupada.*

*Me di prisa por lo tanto en regresar a casa para tranquilizarla, pues verdaderamente me había parecido que estaba alegre y mucho mejor.*

Sofía, hermana menor de Constanza
(Viena, noviembre de 1791)

Un ejemplo del Rondo KV 511 con síncopas retardadas, ligadas y de silencio es en suma un final cadencial rítmico con principio cadencial armónico. La síncopa retardada del principio ♩. 𝅘𝅥𝅯 se resuelve inmediatamente; pero en la resolución está ya contenida una ligadura: ♩. 𝅘𝅥𝅯 ♪ ♩ la ligadura se repite tres veces:



, y entonces le sigue la resolución. En la voz inferior se enlazan 3 diferentes síncopas de silencio y resuelven a valores regulares:
♩ ♪♪ 𝄾♪ | ♪ 𝄾𝄾𝄾♩ | ♪ 𝄾♪♩. | ♩. ♩. | ♩.. El ejemplo completo es así:




Es frecuente que Mozart conduzca las cadencias armónicas y rítmicas independientemente por largos períodos de tiempo (16 compases y más). Esto lo hace sobre todo en los desarrollos y en las estructuras parecidas a ellos como son los puentes, etc. A menudo abre una cadencia rítmica y repite varias veces la parte sincopada con variantes, mientras que armónicamente corresponde un principio de cadencia que deja abierto a través de sucesiones modulatorias; solamente hasta que une esos estadios de desarrollo con los períodos cortos que les suceden, se cierra la cadencia rítmica y resuelve la cadencia armónica frecuentemente en la dominante del tono principal. Doy un ejemplo de la Sonata KV 332. Principio de cadencia rítmica con síncopas de silencio retardadas:






se presentan acentos - primero como acentos preparatorios, en el primer tiempo del compás ternario




,

y luego sincopadamente en el tercero y segundo tiempos




,

después un compás de síncopas de silencio retardadas



,

y luego dos compases con síncopas retardadas en la voz inferior mientras la voz superior presenta ya el grupo de resolución de octavos, si bien debido a las ligaduras de fraseo está sincopado, lo que se refuerza por la conducción melódica:



,

y finalmente una sucesión regular de valores rítmicos:



Los 16 compases dan como resultado:







Un ejemplo similar se encuentra al principio de la primera variación de la Sonata en La mayor KV 331: Hay síncopas de silencio durante 3 compases y su resolución en el cuarto compás, simultáneamente se presenta un principio de cadencia armónica prolongado:





En la Sonata KV 457 se dejan abiertos 14 compases mediante síncopas ligadas y es hasta los compases 15 y 16 que se cierran simultáneamente ritmo y armonía:





Los últimos ejemplos mostraron como una fórmula rítmica puede repetirse durante varios compases mientras la armonía se transforma; de la misma manera es posible que la armonía permanezca y la cadencia rítmica se mueva. Esta forma especial de parámetros fijos se presenta con relativa frecuencia. A continuación muestro la forma básica más sencilla y corta en un ejemplo de las Danzas Alemanas KV 509. Rítmicamente resuelve una síncopa anticipada repetida dos veces 𝄾 ♬. ♬. | en un grupo regular: 𝄾 ♬♬♬, o sea el enlace 𝄾 ♬. ♬. | 𝄾 ♬♬♬ ; mientras que melódicamente se circunscriben los dos compases al mismo acorde de séptima de dominante; el final cadencial rítmico es repetido exactamente en el consecuente, mientras que melódicamente se circunscriben esos compases a la tónica. Estos dos grupos de 2 más 2 compases son de una nueva categoría con un parámetro fijo que no se había visto hasta ahora; sin embargo los cuatro compases en conjunto podemos describirlos como un final cadencial paralelo de la categoría dos de síncopas anticipadas:



El siguiente ejemplo de la Fantasía en do menor KV 475 es un final cadencial rítmico con síncopas anticipadas de dos voces independientes y con armonía fija:

la voz superior:



la voz inferior:



y con su resolución añadida:



Mencioné ya antes en relación con las síncopas retardadas, que las proporciones numéricas de valores sincopados y los valores regulares se basan en la relación 2:3 o 3:2. (Un valor se prolonga al puntillarlo en relación 2:3: ♩ ♩ | ♩. ♪), y la misma relación numérica se encuentra entre las frecuencias de la tónica y su dominante y su subdominante. En algunos ejemplos se refuerza la síncopa puntillando doblemente el valor original: ♩ ♩ | ♩.. 𝅘𝅥𝅯. La relación entre el ritmo regular y el sincopado es entonces 4:7 en lugar de 2:3 ♩ ♩ ♩ | ♩. ♪ || entonces ♩ ♩ ♩ | ♩.. 𝅘𝅥𝅯♩ ||
o ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩.. 𝅘𝅥𝅯.

Esa relación numérica corresponde en el ámbito armónico a la introducción de la séptima en el acorde de la dominante, cuya frecuencia relacionada a la fundamental da como resultado 4:7.

Mozart resuelve frecuentemente esta "séptima rítmica", como quisiera yo nombrarla, primero a la quinta rítmica, o sea la proporción 4:7 a 2:3 (4:6):

♩ ♩ ♩ | ♩ ♩.. 𝅘𝅥𝅯♩ | ♩ ♩. ♪ | ♩ ♩ ♩ o —en un inicio cadencial— la relación 4:6 prepara la séptima rítmica, como en el ejemplo siguiente, donde también la síncopa retardada de séptima lleva el sonido superior de la séptima de dominante:



Este ejemplo del Minuet KV 355 repite dos veces la síncopa de séptima antes de que ésta se resuelva a los valores rítmicos regulares: antecediendo a la primera síncopa, el



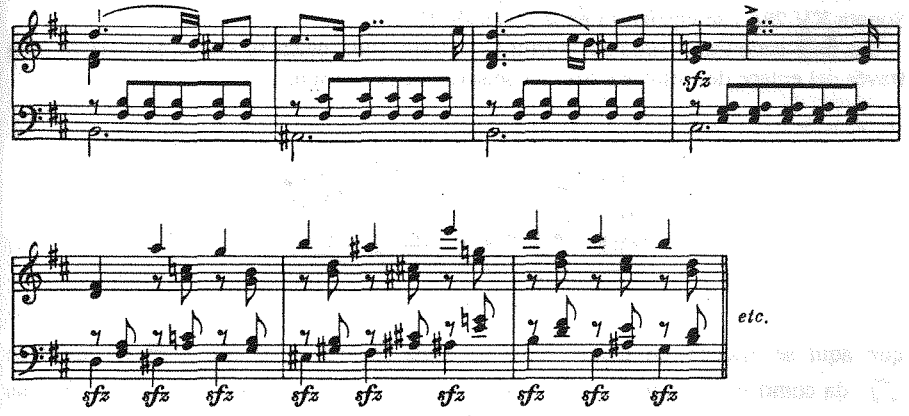
primer tiempo del compás ternario es sustituido por una síncopa retardada puntillada solo una vez, figura que desaparece en la repetición:



y la repetición



El ejemplo completo:




Ahora puedo mostrar un ejemplo similar de la Sonata KV 283 sin una descripción detallada:



Todo lo que hasta ahora he explicado de las síncopas con puntillo, podría comentarlo otra vez para las relaciones de tresillos y dosillos o cuatrillos. Mientras que para las síncopas anticipadas y retardadas y sus correspondientes síncopas ligadas y de silencio, siempre se prolonga un valor - y yo mostré la proporción común 2:3 para la rítmica y la armonía—, puede también el grupo rítmico irregular estar en relación 3:2 con otro grupo regular de valores más pequeños, o sea los valores de tresillo resolver a valores de dosillo. Así como los valores puntillados (como prolongaciones de sus correspondientes valores regulares) corresponden a la relación interválica o acordal de la subdominante, los tresillos corresponden a un acortamiento como la relación con la dominante.

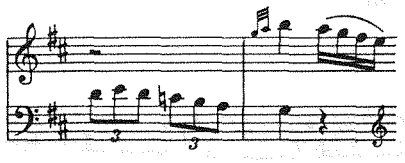
Añado solamente un modelo más para hacer esto más claro; está tomado de la Sonata KV 284 y se encuentra en la variación II.

Un final cadencial melódico— armónico dominante-tónica se cierra paralelamente a través del enlace de tresillos y sus dieciseisavos de resolución:



;

que aquí se encuentren dieciseisavos en lugar de octavos, o sea  en lugar de  , da como proporción de los tresillos y los valores binarios no 3:2 sino 3:4. El final cadencial paralelo completo se repite cuando la tónica se convierte en dominante de la subdominante:



;

luego se repite todo en una versión más corta:



,

y después se efectúa una cadencia a la dominante:





El ejemplo completo es:

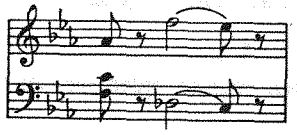



Para finalizar quisiera mostrar con un ejemplo del Concierto para piano en do menor KV 491, como Mozart utiliza para la composición de períodos altamente relacionados entre sí las cadencias rítmico-métricas y melódico-armónicas con principios y finales de doble significado y alternando síncopas de diferente tipo.

Un principio cadencial rítmico con síncopa ligada:


,

cuyos primero y último valores son acortados con silencios de octavo:


,

sigue un tercer compás con síncopas retardadas, las que no están relacionadas a valores de cuartos, como en el principio, sino a valores de octavo:



(la resolución debería de ser propiamente:  ); otra vez sigue la síncopa ligada:



;

la continuación de síncopas retardadas - relacionadas a octavos—:



y síncopas ligadas - relacionadas a cuartos -:

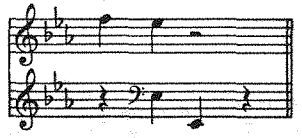


se repite, y entonces se siguen en este orden; primero la resolución de la síncopa retardada en octavos





y después la resolución de las síncopas ligadas en cuartos

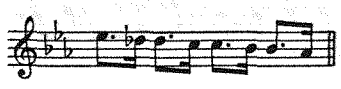


Debido a que en este ejemplo de síncopas retardadas, el valor rítmico correspondiente a la nota retardada y la nota que le sigue son iguales



,

la síncopa retardada está emparentada con las síncopas ligadas, si uno las relaciona con los valores de octavos de la resolución: en la melodía:



se encuentra prácticamente:



,

y aquí añado directamente los cuatro compases que siguen y que son una resolución de octavos:



;

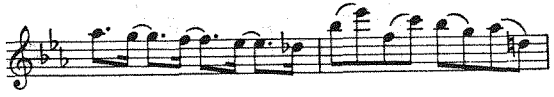
lo mismo hago con los ritmos sincopados retardados



que aquí transformo a



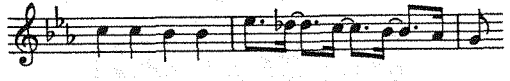
y uno directamente a la resolución:



Pero si se relacionan, los ritmos retardados de doble significado que se forman a través de la conducción vocal, con los valores de cuarto del principio cadencial (los enlazo una vez de manera directa):



y en los retardos oye uno las ligaduras insinuadas:



***140.*** *Cuando llegaron al primer versículo de la Lacrymosa, Mozart tuvo de pronto la certeza de que nunca acabaría su obra; se puso a sollozar y apartó de su lado la partitura.*

Comunicado de Schak
Recogido en el Allgemeine
Musikalische Zeitung
(Viena, 3 de diciembre de 1791)



entonces este principio cadencial no pertenece a la categoría de las síncopas ligadas, sino a aquella de las síncopas anticipadas y retardadas.

De este modo el compás de los cuartos regulares del principio del periodo se vuelve de doble significado, tanto para la síncopa ligada siguiente:



como también al relacionarlo a las síncopas retardadas que se presentan dos compases más tarde:



El ejemplo completo es así:



**Tomado de Karlheinz Stockhausen, *Textos sobre obras propias y el arte de otros,* editada por Du Mont en 1964, Alemania.**

# NOTAS SIN MÚSICA



# LIBROS

**Juan Arturo Brennan**

Diversas publicaciones, en diversas latitudes del mundo, han dedicado su atención al libro que H. C. Robbins Landon consagra al último año de la vida de Mozart. Con anterioridad, Robbins Landon había publicado *Mozart: The Golden Years*, libro en el que analizaba el período más productivo de la carrera del compositor de Salzburgo. En *1791: Mozart's Last Year*, el autor hace un análisis muy completo de los doce últimos meses de la vida de Mozart, desde diversos puntos de vista. Como es de esperarse, Robbins Landon dedica buena parte de su interesante libro a las hipótesis que desde 1791 se han generado sobre la muerte de Mozart. Omitiendo el sensacionalismo y la tentación de caer en las teorías conspiratorias, el autor hace una sólida descripción del deteriorado estado de salud de Mozart, a partir de fuentes contemporáneas y de documentos más recientes, para dar al traste (aparentemente) con los cuentos y las leyendas que dieron origen, entre otras cosas, al muy divertido *Amadeus* de Peter Shaffer. Al margen de la evidente luz que Robbins Landon aporta sobre el asunto de la muerte de Mozart, su libro es mucho más valioso por otras razones. Básicamente, porque pinta un retrato muy completo y detallado del entorno físico y cultural de Mozart en su último año de vida. Así, a través del elegante texto del autor nos acercamos a Viena hacia el final del siglo XVIII, conocemos el ritmo de su actividad musical, nos enteramos de las peculiares relaciones entre el palacio y el concierto y, en general, obtenemos un retrato bastante preciso de todo aquello que rodeaba a Mozart en aquel 1791. No falta en el análisis de Robbins Landon un largo capítulo relativo a la relación de Mozart con los masones, íntimamente ligada con el aspecto financiero de sus últimos meses de vida. De paso, Robbins Landon nos lleva de la mano a través de la creación de algunas de las últimas obras de Mozart, principalmente *La flauta mágica*, *La clemencia de Tito* y el *Requiem*. Además de lo que aporta directamente sobre Mozart, este interesante libro nos ofrece un sabroso desfile de personajes musicales, cortesanos, teatrales y eclesiásticos que redondea muy bien el aspecto mozartiano del texto. El libro está profusamente anotado, ofrece una rica bibliografía, corta pero selecta, y contiene algunos apéndices realmente llamativos: uno, relativo a la disposición del departamento que Mozart habitó durante los últimos meses de su vida, así como las características de su vestuario, y el otro relacionado con los diversos tipos de papel pautado empleados por Mozart en la composición de *La clemencia de Tito*. Si bien es cierto que los misterios y las leyendas en torno a los últimos meses de la vida de Mozart y a su muerte son sumamente sugestivos, no puede negarse que un análisis lúcido y realista como el de Robbins Landon sirve muy bien para que pongamos los pies en la tierra y dejemos de ver fantasmas y conspiraciones, por más divertidos que sean. Por dondequiera que se le vea, esta adición a la literatura mozartiana es altamente recomendable.

1791: MOZART' LAST YEAR
H. C. Robbins Landon
Schirmer Books, Nueva York, 1988

•

Uno de los libros más sabrosos surgidos de la mozartmanía que nos ha aquejado en los últimos meses fue publicado en Nueva York hacia fines de 1990 bajo el título de *Mozartiana*, y con un largo pero muy explícito subtítulo: *Dos siglos de notas, citas y anécdotas sobre Wolfgang Amadeus Mozart*. El compilador de este divertido libro (y al mismo tiempo su ilustrador) es Joseph Solman, pintor expresionista de profesión, melómano mozartiano de vocación. Desde sus primeras páginas, esta *Mozartiana* deja bien clara su intención de ofrecernos puntos de vista muy variados sobre Mozart; aquí están las palabras de sus apologistas, sí, pero también las de sus detractores. Una de las cualidades fundamentales de la recopilación de Solman es la amplitud de las fuentes citadas. Si bien hallamos un buen número de citas de músicos, intérpretes, críticos y musicólogos, también están las de otros personajes cuya asociación con Mozart, cuando no es inexistente, es al menos muy tangencial. Si aquí podemos leer algunas citas de Antonio Salieri, también hallamos las palabras de F. Murray Abraham, el estupendo actor que lo interpretó en la versión fílmica de *Amadeus*, la fascinante pieza de Peter Shaffer. Junto a Leonard Bernstein, hallamos citas del estrambótico P.D.Q. Bach, y junto a Claudio Arrau podemos leer a Carl Sagan. Este desfile aparentemente disímbolo de personajes es lo que da su mayor interés a esta entretenida colección de mozartismos que abarcan un par de siglos de dimes y diretes sobre el compositor de Salzburgo. Quizá la sección más interesante de esta recopilación de Solman sea la que tiene que ver con las visiones diametralmente opuestas que sobre Mozart y su música se han vertido a lo largo del tiempo; no por nada el título de esta sección es *Changing their minds*. Es evidente que Solman no ha podido hacer una selección exhaustiva; solamente los volúmenes sobre Mozart publicados en este año serían suficientes para llenar una biblioteca. Pero a la luz de los límites de su proyecto, el recopilador ha logrado un libro muy placentero y que, precisamente por ofrecer tantos puntos de vista sobre Mozart, mueve no solamente a la contemplación de las *perlas de sabiduría*, sino también a un auténtico y saludable ejercicio de análisis sobre Mozart, su música, su tiempo, y sobre todo, su lugar en la historia.

MOZARTIANA: TWO CENTURIES OF NOTES, QUOTES AND ANECDOTES ABOUT WOLFGANG AMADEUS MOZART
Recopilado por Joseph Solman
Vintage Books, Nueva York, 1990

•

Uno de los elementos más llamativos de la biografía de Mozart, sobre todo en lo que toca a sus últimos años de vida, es su relación con la masonería. Prácticamente todos los textos sobre Mozart tocan este tema, en distintos grados de profundidad, pero pocos son los que lo exploran exhaustivamente. Una excepción bien interesante es el libro *Mozart and masonry* (Mozart y la masonería), cuyo

*141. La víspera de su muerte, decía a su mujer: "Me gustaría mucho escuchar una vez más mi* Flauta mágica*"; y tarareó con un voz casi imperceptible: "Der Vogelfanger bin ich, ja!" El difunto Kapellmeister Roser que estaba a su cabecera se levantó, se sentó al piano y cantó el lied; y Mozart manifestó una visible alegría.*

Recuerdos de Constanza
Recogidas en *Monatsschrift für Theater und Musik*, 1857.

autor es Paul Nettl, y que en sus páginas contiene un análisis muy completo de la vertiente masónica de la vida y la música del compositor. Como antecedentes, Nettl propone datos relativos a la música masónica anterior a Mozart, con el evidente propósito de hacernos recordar que Mozart no fue el primer músico asociado de cerca con los masones. Para abundar en este punto, el autor transita tangencialmente por las biografías y catálogos de otros músicos que, de una u otra forma, tuvieron contacto con la masonería. Una parte importante del texto de Nettl está dedicada a una aproximación a las obras de inspiración masónica en el catálogo mozartiano, principalmente *La flauta mágica*, la *Música fúnebre masónica*, la *Pequeña cantata masónica* y la cantata *La alegría masónica*. A lo largo de su obra, Nettl intenta hallar la posición real de Mozart frente a la masonería y a sus colegas masones, y en el transcurso de su texto enfatiza las dudas históricas tradicionales al respecto: ¿sentía Mozart un real apego a la masonería y sus principios, o se hizo masón sólo para ser parte de un importante grupo social? ¿Tuvo contactos humanos importantes con sus colegas masones, o sólo los utilizó como fuente de préstamos y dádivas? Tejiendo las posibles respuestas a estas preguntas dentro de su discurso histórico-biográfico, Nettl parece adoptar una posición intermedia, dejando implícito el hecho de que Mozart quizá haya transitado por los terrenos de la masonería un poco por convicción y otro poco por interés. Nettl también explora la relación personal de Mozart con otros masones, y ofrece un compacto panorama de las músicas masónicas surgidas después de Mozart. No deja de ser fascinante enterarse de que entre los muchos músicos que fueron masones o tuvieron relaciones muy estrechas con ellos están Lortzing, Damrosch, Zemlinsky, Spohr, Liszt, Wagner, Puccini, Boito y Sibelius. En suma, el libro de Nettl es un acercamiento muy interesante a un aspecto oscuro y ciertamente fascinante de la vida de Mozart.

MOZART AND MASONRY
Paul Nettl
Dorset Press, Nueva York, 1957

•

A la fecha, se han editado varias colecciones de las cartas de Mozart, algunas de las cuales incluyen, por ejemplo, sus escatológicos intercambios epistolares con su prima Thekla y sus nostalgias eróticas en ausencia de su esposa Constanza. De orientación un poco más conservadora es la selección de cartas de Mozart hecha por Hans Mersmann y editada por la casa Dover. Además de un buen número de cartas del propio Mozart, sobre temas muy diversos entre los que sobresale su propia música, hallamos algunas cartas de su padre y otras de su esposa. Quienes afirman que la correspondencia de un artista es una de las mejores formas de acercarse a él, no se equivocan, al menos en el caso de Mozart. La lectura de una docena de estas cartas pinta un retrato del músico más elocuente que cualquier imagen o que cualquier anécdota. En estas cartas está muy presente el Mozart niño que tanto desespera a su padre, pero también está el Mozart maduro que comprende los alcances de su música; aquí aparece el Mozart manirroto y despreocupado, pero también el Mozart puntilloso y sagaz. En una palabra, aunque parezca una perogrullada, la lectura de estas cartas mozartianas permite integrar una imagen de Mozart tan rica, variada y contradictoria como la que puede hallarse en cualquiera de las biografías convencionales que se le han dedicado. De especial interés en esta recopilación epistolar es el cuidado que se ha tenido en la traducción al inglés de respetar las peculiares manías de Mozart respecto a la puntuación, la sintaxis y la ortografía, así como sus frecuentes excursiones fuera del alemán, para transitar peligrosamente por el francés, el italiano, el inglés y el latín.

LETTERS OF WOLFGANG AMADEUS MOZART
Selección y edición de Hans Mersmann
Dover, Nueva York, 1972

•

Si usted es mozartiano de corazón, quizá recuerde que hace unos años la televisión estatal mexicana (primero IMEVISIÓN, y después el Canal 11) transmitió una muy interesante serie sobre la vida de Mozart, titulada así, sencillamente, *Mozart*. La serie en cuestión tenía algunos interesantes valores de producción pero, sobre todo, apuntaba hacia la creación de un Mozart de carne y hueso, un músico con los pies firmemente plantados en la tierra, y no un semidios con la cabeza plenamente hundida en las nubes. Mucho menos rica, espectacular y colorida que *Amadeus*, por ejemplo, la serie tenía sin embargo una buena recreación de época y, sobre todo, personajes muy verosímiles. La serie en cuestión fue una coproducción en la que estuvieron involucradas instituciones de Alemania, Italia, Hungría, Bélgica, Suiza, Canadá y España, y tuvo una muy buena recepción en diversas latitudes del mundo televisivo. Después de tal éxito, los productores decidieron dar a sus guiones un nuevo formato, y a partir del contenido de los capítulos de la serie hicieron un libro, que resulta interesante sobre todo porque vulnera el procedimiento normal que indica que primero es el libro y después el libreto. Así pues, este *Mozart* que nació televisivo para después volverse literario permite una lectura en varios niveles, en los que está cuidadosamente dosificada la ficción, combinada con grandes trozos de historia y biografía incontestables. Quienes hayan visto la serie hallarán en este libro un interesante trabajo de desarrollo literario, que tiene la ventaja de haber sido elaborado por las mismas personas que hicieron el guión de televisión. Y aunque ello ya trasciende los límites del libro en cuestión, no puedo evitar mencionar que el Mozart interpretado en la serie por Christoph Bantzer es quizá el mejor Mozart de cuantos se han hecho en el cine, en el teatro y en la televisión. En suma, esta reelaboración del material televisivo ha dado origen a una muy disfrutable novela histórica en la que, por fortuna, queda de manifiesto con mucha claridad el lado humano de ese personaje fascinante que fue Wolfgang Amadeus Mozart.

MOZART
Marcel Bluwal y Beatrice Rubinstein, sobre un desarrollo histórico de Jean Mistler y con diálogos de Felicien Marceau.
PLAZA & JANÉS, Barcelona, 1983

•

En el número 18 de *Pauta* reseñamos el exhaustivo *Mozart* de Jean y Brigitte Massin, texto fundamental para cualquier aproximación seria a la vida y la obra del compositor. Nuestra reseña de entonces se refería a la edición original del francés, y ahora aprovechamos la ocasión para informar a nuestros lectores que este estupendo libro ya ha sido traducido al español, y publicado por la editorial madrileña Turner en su colección de textos musicales.



## TANTO AMOR A MOZART

### Roberto García Bonilla

En este momento, a la mitad del camino de las celebraciones del bicentenario de Wolfgang Amadeus Mozart, cuánto se ha dicho y escrito sobre el compositor que viera la primera luz el 27 de enero de 1756. Mucho más se sabrá si se trata del anecdotario o de algún hallazgo sobre detalles oscuros de su vida, y en el menor de los casos de su obra. Esta es la impresión que han dejado reportajes periodísticos accesibles en nuestro medio: magro en actualidades bibliográficas sobre temas musicales, siendo las traducciones al español aún más escasas.

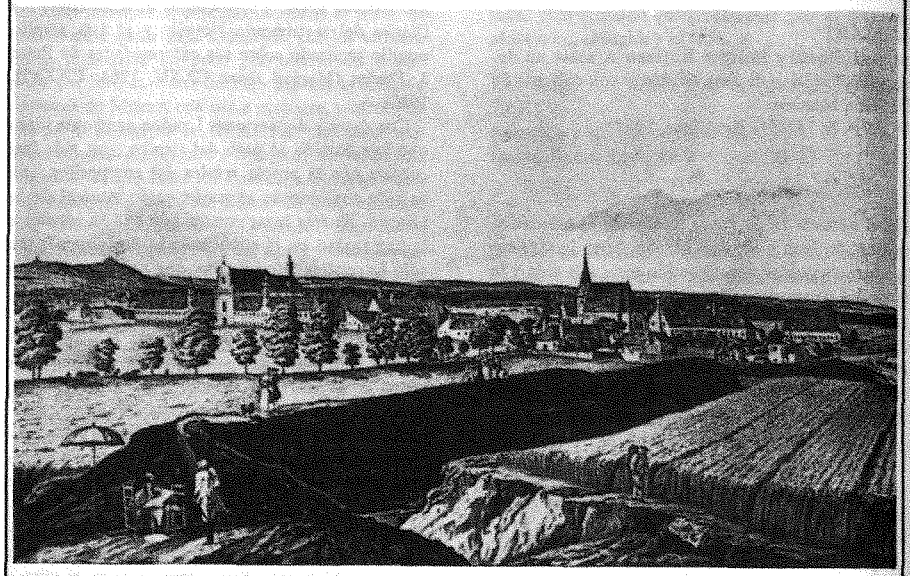
Ante este panorama, sólo distinto en el caso de los acuciosos importadores de textos, *1791, último año de Mozart* de H. C. Robbins Landon resulta imprescindible para el acercamiento a la vida del compositor de Salzburgo y es producto de largas investigaciones que abarcan fuentes de la época como *Life of Mozart*, de Franz Xaver Niemetschek, quien mantuvo largas conversaciones con Constanze Weber, que a su vez se casó con Mozart en 1782 y posteriormente contrajo matrimonio, hacia 1809, con un diplomático danés, Georg Nikolaus Nissen, autor de *Biographie W. A. Mozart nach originalbriefen*. Landon acude a testimonios directos como los *Diarios* del matrimonio Novello y al más amplio estudio realizado sobre sus enfermedades de Peter J. Davies (*Musical times* CXXV, 1984; CXXVII, 1986).

Con datos y deducciones Landon confronta ideas que han corrido al paso del tiempo, con más frecuencia que la propia música del compositor, que ha sido considerado el mayor genio musical de la historia. Ya este lugar común, ¿de qué ha servido a la humanidad en el conocimiento de la obra?; tan sólo ha configurado un mito, que por otra parte no deja de ser un arquetipo más del artista.

En *1791, último año de Mozart* se comprende la agitación que vivió un hombre ante el umbral del ocaso; tuvo que responder con su cometido: la creación, y para ello se sobrepuso a sus propias carencias, como la manifiesta falta de afecto y comprensión, no sólo de Constanze, quien se ausentaba de su marido para ir a Baden a seguir tratamientos con aguas termales. Una carta que data del 6 de junio de 1791 muestra el vívido amor que el compositor sentía por su esposa, con chispazos de juvenil picardía y un aire escatológico que él manejo tan proverbialmente. Seis meses después, el mismo día seis, el anuncio de una nueva época creativa,

*142. ¡Me apresuré tanto como me fue posible, Dios!; cuál no sería mi espanto cuando mi hermana llegó ante mí, medio desesperada pero intentando contenerse, y me dijo: "¡Alabado sea Dios, querida Sofía, ya estás aquí! Esta noche ha estado tan mal que creí que no viviría hoy. Quédate conmigo, porque creo que no llegará a la noche. Ve un momento a su lado a ver lo que hace". —Procuré tranquilizarme y me aproximé a su lado; él me dijo al momento: "¡Ah!, mi buena Sofía, habéis hecho bien en venir; quedaos aquí esta noche; tenéis que verme morir". Intenté armarme de valor y apartar de él esas ideas; él respondía a todo lo que yo le decía: "Tengo ya el sabor de la muerte en los labios, siento la muerte, ¿y quién asistirá a mi buena Constanza si vos no estáis aquí?" "Sí, querido Mozart, pero tengo que ir a buscar a nuestra madre, para decirle que queréis que me quede con vos, de lo contrario pensará que me ha sucedido alguna desgracia". "Sí hacédlo, pero volved pronto."*

Sofía
(Viena, 4 de diciembre de 1791)



Cementerio donde fue enterrado Mozart en Viena, 1791.



*143. Las compresas zarandearon tanto a Mozart que perdió el conocimiento hasta que murió. Su último aliento fue como si quisiera imitar con la boca imitar los timbales de su* Requiem. *Todavía lo escucho.*

Sofía
(Viena, 4 de diciembre de 1791)

expresada en *La flauta mágica* a decir de Landon, se convirtió en el fin intempestivo del compositor, la mayor tragedia de la historia de la música.

El estudioso, reconocido haydenista, se propone despojar a Constanze del título de "la mujer menos querida de la historia de la música"; esa imagen de mujer frívola que despliega Milos Forman en *Amadeus*. Ella tuvo la entereza para desmentir muchos infundios sobre su esposo, además de preocuparse por la ejecución de su música. Niemetschek describiría como feliz el matrimonio Mozart. En su defensa de Constanze, Landon recuerda que ella tuvo no pocos enemigos, entre ellos el propio Leopold Mozart y su hija María Anna (Nannerl), quien acompañó al pequeño Wolfgang en sus largas giras donde eran presentados como niños prodigios en Europa. Según el musicólogo, Constanze fue "una mujer de espíritu noble, que había sido excelente discípula".

El vínculo que el autor de *Las bodas de Fígaro* tuvo con la masonería es analizado por Landon —que en 1982 publicó *Mozart and the Masons*. De los masones toma la transición simbólica de la muerte a la vida. Escribe a su padre agónico en 1787: "Como la muerte es la verdadera finalidad de nuestras vidas, hace ya varios años que mantengo una relación estrecha con este amigo, el mejor y más verdadero de nuestras vidas (...) Nunca me acuesto sin pensar que puedo morir el día siguiente, y aun así, nadie (...) puede decir que esté malhumorado o triste en la vida cotidiana...".

Un tema que ha causado discusiones es *La flauta mágica,* cuyo libreto, el día del estreno el 30 de septiembre, se ilustró con un grabado de un miembro de la misma logia de Mozart, además de que la ópera contiene muchos elementos masónicos. Él había ingresado a la logia "Zur Wohlthätigk eit" (La Beneficencia) a finales de 1784; para ésta escribió la cantata *Kleine Freymaurer* K. 623 dirigida por él mismo, el 18 de noviembre de 1791. Este fue su canto de cisne, porque en opinión del doctor Davies dos días más tarde contraería la enfermedad final. Se sabe que en ese momento había una epidemia.

Se ha repetido hasta el cansancio la precaria situación económica en que murió Mozart; sin embargo Landon afirma que en el último año sus ingresos fueron cerca de seis mil florines, cantidad semejante a la obtenida por Haydn, quien tuvo que sufragar muchos gastos debido, sobre todo, a sus constantes viajes. Se sabe que fue 1789 el año más crítico en las finanzas de los Mozart, y después de la muerte del compositor su esposa se recuperaría sorprendentemente, gracias a ayudas como las de sus hermanos masones.

A lo largo de *1791 último año de Mozart* se refleja la angustia creciente que padeció el compositor, con una exterior indiferencia, lejana a la realidad. Los encargos aumentaban cada día. Sin descansar, el compositor compone obras como *La flauta mágica* y *La clemencia de Tito* aproximadamente ¡en dos meses! Según Landon, Mozart escribe unas 30 obras en diez meses, y por lo tanto es claro que muere de agotamiento.

Uno de los grandes misterios en la creación musical es la composición del *Requiem* (K. 626). Mientras escribe *La clemencia de Tito,* que interrumpe para concluir *La flauta mágica,* Mozart recibe la visita del hombre que le propone la composición de una misa de muertos; él acepta, pero tres semanas después debe viajar a Bohemia a las festividades de la coronación del emperador Leopoldo II. Al subir al coche que les llevaría a Praga, se apareció "el mensajero del *Requiem* 'como fantasma' y tiró del dobladillo de la capa de Constanze: '¿Qué va a ser del *Requiem*?'" —preguntó, aceptando un plazo mayor, que el compositor le pidió—. Después de terminar el Concierto para clarinete, se dedicaría por completo al *Requiem*.

Un día después del regreso del viaje de Praga —el 17 de octubre— el desconocido anónimo volvió y dejó más dinero. A partir de ese momento, Mozart se convenció de que aquel hombre de aspecto noble provenía del Otro Mundo. Constanze

confió a los Rochlitz, Niemetschek, y a los Novello que "la aterradora historia era sencillamente cierta: Mozart había visto un caballo pálido, y lo que lo montaba se llamaba muerte...". Para el compositor, aquel emisario venía a anunciar su final, y según Nissen, el 27 o 28 de octubre empezó a hablar de la muerte; afirmó que estaba escribiendo el *Requiem* para sí mismo, y añadió: "...No voy a durar mucho, estoy seguro de que me han envenenado. No puedo librarme de esos pensamientos". Esta idea lo llevó a entregarse "encarnizadamente" a la composición de la obra.

El doctor Davies, la voz más autorizada, observó en su estudio sobre las enfermedades del autor de la cantata *David penitente* que éste murió de infección estreptocócica, sindrome de Schölein-Henoch, insuficiencia renal, flebotomía, hemorragia cerebral, y bronconeumonía terminal. La idea más generalizada dice que el compositor sucumbió ante la fiebre reumática. Por su parte, el registro de defunciones de Viena consignó la muerte por fiebre miliar aguda.

Según los informes médicos, la ansiedad por la composición del *Requiem* aceleró la muerte de Mozart. La obra no fue terminada, aunque Robbins Landon señala que Constanze y sus asesores habían decidido terminarla para recibir el dinero que se le debía a su esposo. Fueron Franz Xaver Süssmayr, Frestadtler y Joseph Eybler quienes concluyeron la misa de muertos.

Fue hasta 1964 que Otto Erich Deutsch reveló datos desconocidos sobre el *Requiem*. Franz, conde de Walsegg, gran aficionado a la música, organizaba audiciones musicales. Estaba en contacto con los compositores de quienes adquiría obras, en el anonimato cuya propiedad era completa. En febrero de 1791 murió la esposa del conde sin alcanzar los 21 años de edad. Él adquirió el *Requiem* en propiedad absoluta.

*1791 último año de Mozart* describe la "muerte precoz" del compositor que entraba a un periodo en el cual ya tenía expectativas de vivir sin problemas. Tres días antes de morir comentaría a Constanze: "Me han asignado un cargo [Kapellmeister en la catedral de San Esteban] que me va a permitir [...] escribir sólo lo que a mí me gusta, y me siento capaz de hacer algo digno de la fama que ha conseguido, pero en lugar de eso me encuentro con que me voy a morir".

En su impecable descripción y análisis, Landon consigna el libro de Hildesheimer, *Mozart*, sobre el cual se originó el *Amadeus* de Peter Shaffer, que a su vez diera lugar a la cinta de Forman. Señala alteraciones que ahora son parte de la leyenda. Landon señala, por ejemplo, que en periodo del 16 de octubre al 15 de noviembre fue como el fin del mundo: lluvias torrenciales y luego nieve. De ahí el origen de mito de la "lluvia y nieve" en el entierro de Mozart —al cual no llegó ningún conocido ni familiar, "... y durante años nadie se cuidó de averiguar dónde estaba enterrado...". El clima había mejorado; este tiempo devastador no acompañó, sino que precedió a la muerte de Mozart, acaecida según Nannerl el lunes 5 de diciembre, 55 minutos después de la media noche.

En plena euforia voraz, el nombre de Mozart ya se ha pronunciado y consumido millones de ocasiones en lo que va de este año, y de su obra se habrán reproducido otras tantas copias. El próximo año se sabrá algo de lo que el bicentenario se llevó, y, también dejó. Se buscarán a los nuevos mozartianos, se solicitarán sus impresiones sobre sus experiencias privilegiadas; se les podrá pedir sus opiniones sobre el estilo distintivo y sus más fieles intérpretes. Todo esto sin ilusas pretensiones.

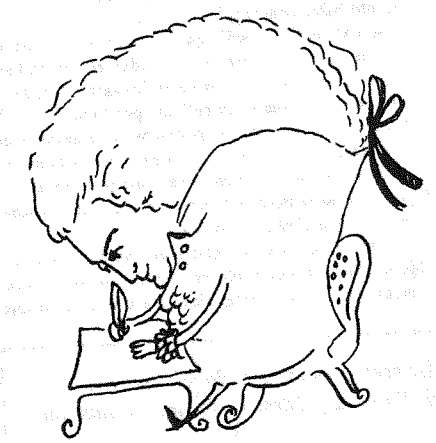
En síntesis, y ahora sí en plural unívoco, nos preguntaremos ¿y tanto amor a Mozart de dónde proviene...? Entonces podremos recordar textos como *1791 último año de Mozart*, donde su autor tuvo además de la disciplina de su oficio, un raro equilibrio crítico. Acaso su única exaltación anímica está en su defensa a Constanze Weber.

Robbins Landon ve a Mozart como un enigma inaccesible; tan cerca de los demás por su aparente vulgaridad, que era, en verdad, un hondo distanciamiento. Y así lo más cercano a nosotros puede ser su obra. Aunque no será fácil borrar la imagen del niño que aún sin poder hablar, ya dominaba un instrumento, además de que la música ya nacía en su imaginación.

Por lo pronto, todo oscila entre la exaltación dispendiosa y los menos análisis de honduras sobre el compositor de Salzburgo. Entre esos extremos, casi cualquiera podrá penetrar en la esencia de su música con una concentración que se acompañe del deseo de búsqueda más allá de las estampas de diccionario, portadas de disco, o tijereteados pasajes de obras oídos en alguna publicidad. Entonces se sabrá algo de la música sin adjetivos o atributos. ¿Es necesario algo más? Sí, el mito, que pervivirá otro bicentenario con seguridad.

¿Qué tanto amor a Mozart corresponde a su música, y qué tanto al mito?

H. C. Robbins Landon, *1791, el último año de Mozart*, trad.: Gabriela Bustelo y Beatriz del Castillo. Ediciones Siruela, España, 1989, 283 pp.



Viñeta de Pablo Helguera

*144. A media noche, Mozart se irguió en su lecho con los ojos fijos, después apoyó la cabeza contra la pared y pareció quedarse dormido.*

Deiner

[Mozart murió a la una menos cinco minutos de la madrugada del viernes 5 de diciembre de 1791]



## LA ÚNICA Y VERDADERA HISTORIA DE LA MUERTE DE MOZART

### por Daniel Catán

Miembros del jurado, señoras y señores.

Si Mozart murió envenenado, es probable que sus amigos más cercanos supieran la causa por la cual alguien deseaba su muerte. Y si esa causa tenía algo que ver con su vida privada, es natural que sus amigos hubieran hecho todo lo posible por mantener el asunto lo más alejado de la curiosidad pública. Como la noticia de su muerte no se podía ocultar oficialmente, había que darle un entierro rápido y callado, antes de que se llevara a cabo una autopsia. También habría que tomar medidas para que no se pudiera llevar a cabo una investigación *después* del entierro. Finalmente, todos aquellos que habían estado en el entierro habrían tenido que acordar mantener el secreto y nunca divulgar nada respecto al funeral.

Sabemos la hora exacta en que murió Mozart: cinco minutos antes de la una de la mañana del 5 de diciembre de 1791. Pero después de ese momento todo se obscurece; tenemos una serie de dudas y contradicciones extrañas. Constanza brilla por su ausencia y por su silencio. De hecho, fue Sofía, su hermana, quien cuidó a Mozart en su lecho de muerte; y fue en brazos de Sofía que Mozart murió. Sofía describió con muchos detalles los últimos días de la vida de Mozart, mientras que Constanza no dijo nada. Pero ninguna de las dos hermanas menciona palabra alguna respecto del funeral.

Parece que la muerte de Mozart no sorprendió del todo a sus amigos. Por lo menos una semana antes del acontecimiento, se percataban ya de que su vida llegaba a su fin. Tuvieron mucho tiempo para planear un funeral decente. Tan pronto como Van Swieten fue notificado de la muerte de Mozart, los siguientes arreglos fueron puestos en acción. Constanza desapareció; Joseph Deiner vistió el cadáver de negro y de la manera más anónima posible; Van Swieten hizo arreglos para la misa de muertos en la catedral de St. Stephen. Hizo arreglos también para que el entierro se llevara a cabo, no en el cementerio principal, sino en el de St. Marx, en las afueras de la ciudad, a dos y media millas de la catedral. Una humilde e inconspicua tumba fue apartada, la cual costaba 8 gulden, 56 kreutzer y tres florines.

A las tres de la tarde del siguiente día, 6 de diciembre, empezó la breve ceremonia fúnebre. La

ceremonia se llevó a cabo en una capilla pequeña de la catedral, no en la nave principal. El público no fue notificado: sólo unos cuantos amigos asistieron. Constanza no estaba allí. ¿Quién acompañó al ataúd al cementerio? Nadie lo sabe. Lo que sí sabemos es que Mozart no fue enterrado en la tumba que se había apartado. Su cuerpo, nos dicen, fue arrojado a la fosa común.

Todo esto es muy misterioso. Mozart en ese tiempo era famosísimo. Es seguro que, de haber sido anunciado, toda la ciudad hubiera asistido al entierro. Un pacto de silencio parece haber sido jurado por todos aquellos que estuvieron presentes. Y una variedad de explicaciones, todas ellas muy poco convincentes, han sido reproducidas por los biógrafos de Mozart.

Es inconcebible que los amigos de Mozart, los que asistieron al servicio en la catedral, hayan permitido que se arrojara el cadáver a la fosa común, a menos que hubieran estado todos de acuerdo de antemano. Es absurdo pretender que la lluvia impidió que sus amigos devotos acompañaran al ataúd hasta el final. De hecho, ese día no hubo tormenta. El diario del conde Karl Zinsendorf nos dice que fue un día "templado, con neblina". Esta versión ha sido, además, confirmada por investigaciones en los registros climatológicos. ¿Quién inventó esa mentira? ¿Por qué se urdió semejante historia? Una sola explicación es imaginable: fue inventada para tratar de explicar la rapidez y la anonimidad con que se llevó a cabo el funeral. Si Mozart falleció de muerte natural, no habría razón por la cual ocultar su tumba. Pero si fue envenenado, ¿quién pudo haber sido el criminal? No hay prueba que implique a Salieri, más que sus declaraciones ya seniles. En cambio, un suceso extraordinario aconteció al día siguiente, el 6 de diciembre, y vale la pena examinarlo con cuidado.

Franz y Magdalena Hofdemel vivían en un departamento en el primer piso, a cinco minutos de la casa de Wolfgang. Magdalena era alumna de Mozart y su belleza era legendaria. El 6 de diciembre, en la mañana, un trabajador hacía algunas composturas al departamento de la planta baja. El hombre escuchó una fuerte querella doméstica en el piso de arriba, pero siguió con su trabajo. Escuchó después gritos espantosos y un terrible alarido. Alarmado, decidió esperar para ver cómo se desarrollaba la situación. No tuvo que esperar mucho, pues un poco después una visita llegaba al primer piso y, como nadie le abría, decidió forzar la entrada. Llamaron a un cerrajero y finalmente lograron entrar. Ya para entonces temían que hubiera sucedido una tragedia, así que llamaron a dos testigos. Y en efecto, lo que temían había acontecido. Magdalena estaba en el piso manchada de sangre, con heridas en la cara, en el cuello, en el hombro y en los brazos. La habitación contigua estaba cerrada con llave, así que hubo que forzar la entrada también. El espectáculo allí era espantoso: Hofdemel se había degollado; tenía todavía la navaja en la mano. Inmediatamente llamaron a un médico. Acudió el doctor Gunther y encontró que Magdalena estaba todavía con vida. El médico se apresuró a atender las heridas y pudo salvarla. Magdalena cumplía su quinto mes de embarazo.

Es indudable que la muerte de Hofdemel ocurrió el 6 de diciembre. El *Wiener Zeitung*, sin embargo, informó incorrectamente a sus lectores que la muerte de Hofdemel había ocurrido el 10 de diciembre, o sea, el día de su entierro. El encubrimiento había comenzado.

Se trataba de impedir que la gente relacionara la muerte de Mozart con la de Hofdemel. Sin embargo, los rumores del amor entre Mozart y Magdalena circulaban como pan caliente por todo Viena. Si los rumores eran falsos, podemos estar seguros de que tanto Magdalena como Constanza los hubieran desmentido enérgicamente. Pero ninguna de las dos jamás abrió la boca. Hay situaciones, todos lo sabemos, en que el silencio otorga.

Otto Jahn, en su biografía de cuatro volúmenes sobre Mozart, publicada en 1856, menciona brevemente el *affair* con Magdalena. Pero el párrafo sólo fue incluido en la primera edición. Jahn se enteró del amorío con Magdalena por Ludwig von Koechel, el musicólogo, cuya autoridad respecto de los asuntos de Mozart jamás ha sido rebatida. Otra fuente de información es Karl Czerny. Magdalena solía quedarse en casa de los padres de Czerny cuando regresaba a Viena. En el libro de Jahn *Collected Essays on Music* de 1866, leemos que la información que le había transmitido Czerny era "absolutamente confiable". Esto quiere decir que aunque Jahn no dudaba de la veracidad del rumor, había decidido no divulgarlo más.

Existe otra fuente de información. De vez en cuando, Magdalena visitaba Viena y se quedaba, como hemos dicho, en casa de los Czerny. Karl tomaba clases de piano con Beethoven. Magdalena, en una de sus visitas, expresó el deseo de ir a casa del célebre maestro a oírlo tocar el piano. "Hofdemel —preguntó Beethoven cuando Czerny le comunicó el deseo de Magdalena—, ¿no es ella la mujer que tuvo amorío con Mozart?". Czerny respondió que sí. Beethoven exclamó que no tocaría nunca para esa mujer.

Este dato es sumamente interesante. No sólo dice mucho el hecho de que ambos, Beethoven y Czerny, sabían del amorío, sino que la reacción amarga de Beethoven ante la mención del nombre de Magdalena indica que ligaba el amorío con la muerte de Mozart.

Mucha de la información que rodea la relación de Mozart con Magdalena ha desaparecido. A pesar de la legendaria belleza de Magdalena, por ejemplo, no tenemos ningún cuadro de ella, lo cual es sumamente extraño dadas las costumbre de la época. Lo más probable es que la mayor parte de la información fue destruida por Constanza y por Magdalena misma.

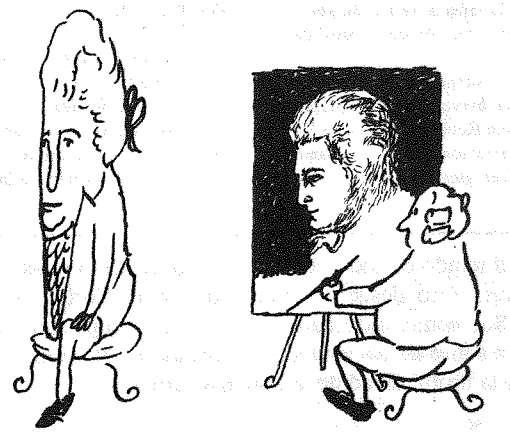
Seguramente Hofdemel estaba enterado, desde hacía tiempo, de la relación que su esposa sostenía con el genio de Viena. Sin embargo, la muerte de Mozart es lo que desató el terrible acto de locura: el intento de matarla y su suicidio. Si Hofdemel no hubiera estado enredado en la muerte de su rival seguramente se hubiera alegrado al enterarse de que el amante de su esposa había fallecido y que ya no lo humillaría más. Pero su conducta no fue ésa. Su conducta fue exactamente la contraria y solamente se explica si suponemos que Hofdemel sí estuvo implicado; que el día siguiente de haber matado a Mozart, enloqueció de miedo y de culpa; que tuvo terror a ser descubierto y que decidió poner fin a la espantosa historia: mató entonces también a Magdalena, a su futuro hijo y, finalmente, para encubrirlo todo perfectamente, se suicidó. Hofdemel casi logra su horripilante plan.

Muchas gracias.

* Sinopsis del caso expuesto en el libro *Mozart and Constanze*, de Francis Carr, 1983. Tomada de *Partitura inacabada*, UAM, 1989.

*145. En un esplendor solemne, vas a pertenecer pronto a todo el universo. Tu poderío está en la obra, en el imperio del sol. Pamina y Tamino lloran; su más alta felicidad yace en la oscuridad de la tumba.*

Goethe.
Citado en el *Mozart* de Anette Kolb



Viñeta de Pablo Helguera

# DISCOS

**Juan Arturo Brennan**

Con motivo de la conmemoración del bicentenario de la muerte de Mozart, diversas etiquetas discográficas han abordado proyectos muy interesantes sobre la música del compositor austriaco. Algunos de esos proyectos son de rango limitado, mientras que otros se basan en un loable pero complicado afán totalizador. A la mitad de estas dos aproximaciones hallamos una interesante colección de discos compactos agrupados bajo el título colectivo de *El almanaque Mozart*, editados bajo la etiqueta DECCA.

La colección consta de 20 discos, y la secuencia sigue un orden cronológico estricto. Así, el primero de los 20 volúmenes está dedicado a los años 1761 a 1770, mientras que el último (al igual que el penúltimo) se refiere a 1791, año de la muerte de Mozart. En cada uno de los discos se ha agrupado una selección (bastante bien hecha, por cierto) de lo más representativo de la producción mozartiana durante el año (o años) en cuestión, dando así un panorama bastante amplio de su pensamiento musical y, sobre todo, una clara visión del desarrollo progresivo de su potencial creador. Este almanaque discográfico fue concebido y planeado por el musicólogo H. C. Robbins Landon, quien después de haberse especializado en la música de Haydn abordó de lleno a Mozart (ver la sección de "Libros" de este número de *Pauta*).

Cada uno de los discos compactos de esta serie viene acompañado de un breve pero sustancioso folleto con notas del propio Robbins Landon en las que se va tejiendo una narración que es, al mismo tiempo, biográfica y musicológica. La audición progresiva de *El almanaque Mozart* resulta, en efecto, un viaje musical harto instructivo, y los hallazgos sobre la maduración mozartiana son realmente muy satisfactorios. De especial interés en esta colección es el hecho de que mientras algunas de las obras de Mozart se presentan en versiones tradicionales (por llamarlas de alguna manera), otras se ofrecen en grabaciones realizadas por músicos interesados en la autenticidad del sonido de época, con lo que el oyente tiene a su disposición una interesante opción comparativa. En seguida, la lista de los 20 volúmenes de la serie, con el año que cubren, y su respectivo número de serie.

| | |
|---|---|
| Vol. I: 1761-1770 | 430-112 |
| Vol. II: 1771-1774 | 430-113 |
| Vol. III: 1775 | 430-114 |
| Vol. IV: 1776 | 430-115 |
| Vol. V: 1777 | 430-116 |
| Vol. VI: 1778 | 430-117 |
| Vol. VII: 1779 | 430-118 |
| Vol. VIII: 1780 | 430-119 |
| Vol. IX: 1781 | 430-120 |
| Vol. X: 1782 | 430-121 |
| Vol. XI: 1783 | 430-122 |
| Vol. XII: 1784 | 430-123 |
| Vol. XIII: 1785 | 430-124 |
| Vol. XIV: 1786 | 430-125 |
| Vol. XV: 1787 | 430-126 |
| Vol. XVI: 1788 | 430-127 |
| Vol. XVII: 1789 | 430-128 |
| Vol. XVIII: 1790 | 430-129 |
| Vol. XIX: 1791 (1) | 430-130 |
| Vol. XX: 1791 (2) | 430-131 |

NOTA: Los números de serie de los discos compactos citados arriba corresponden a la etiqueta DECCA, mencionada al inicio de este reseña. Sin embargo, es preciso aclarar que, al menos algunos de los discos de la colección *El almanaque Mozart* han aparecido también en la etiqueta LONDON.

> Los germanos han tenido en todo tiempo los grandes armonistas y los italianos los grandes melodistas. Pero desde el momento que el Norte produjo a Mozart, nosotros los del Sur hemos sido batidos en nuestro propio terreno, porque este hombre se levanta sobre las nacionalidades uniendo en él mismo, el encanto de la melodía italiana y la profundidad de la armonía germana.
>
> Rossini (1867).



> *146. Tenía su reloj en la mano, lo seguía con los ojos, y decía, cuando el tiempo de la Obertura había pasado: "Ahora es el primer acto". O bien: "Ahora es el momento: ¡A ti, gran Reina de la Noche!".*
>
> *Allgemeine Musikalische Zeitung*
> (Viena, 3 de diciembre de 1791)

•

Otra buena serie discográfica que ha aparecido durante 1991 es la que Deutsche Grammophon dedica a las obras maestras de Mozart. Esta serie consta de 25 discos compactos y es, como algunas otras colecciones similares, un buen medio para lograr una aproximación general al pensamiento musical del compositor. La mayoría de las grabaciones contenidas en estos discos forman parte del catálogo tradicional de la DG, lo que garantiza una calidad uniforme en las interpretaciones y la producción. Mientras que algunas de las versiones han sido grabadas recientemente y están en la categoría DDD (proceso digital de principio a fin), algunas otras son de regiones más antiguas del catálogo, y se presentan como ADD (grabación analógica, resto del proceso digital). A pesar de esta combinación de niveles técnicos, la colección en general es de muy alta calidad, y dado el repertorio que propone, se antoja como una colección ideal para quienes intentan acercarse a Mozart por primera vez. En seguida, la enumeración de los 25 volúmenes de esta serie discográfica de la Deutsche Grammophon, con su contenido respectivo y el indispensable número de serie.

| | |
|---|---|
| 429 801: | Sinfonías No. 40 y 41 |
| 429 802: | Sinfonías No. 38 y 39 |
| 429 803: | Sinfonías No. 29 y 35; Música fúnebre masónica |
| 429 804: | Sinfonías No. 32, 33 y 36 |
| 429 805: | *Eine Kleine nachtmusik; Serenata notturna*; 3 Divertimenti |
| 429 806: | Serenata *Haffner*; Divertimento para alientos |
| 429 807: | Serenata *Posthorn*; 2 Divertimenti para alientos |
| 429 808: | 3 Sonatas para piano; Variaciones para piano |
| 429 809: | Música para piano a cuatro manos |
| 429 810: | Conciertos para piano No. 26 y 27 |
| 429 811: | Conciertos para piano No. 20 y 21 |
| 429 812: | Conciertos para piano No. 19 y 23 |
| 429 813: | Sinfonía concertante para violín y viola; Sinfonía concertante para alientos |
| 429 814: | Conciertos para violín No. 3 y 5 |
| 429 815: | Conciertos para flauta; Concierto para flauta y arpa |
| 429 816: | Conciertos para clarinete, para oboe, y para fagot |
| 429 817: | Conciertos para corno |
| 429 818: | Cuartetos de cuerda "La caza" y "Disonante" |
| 429 819: | Quinteto con clarinete; Cuarteto con flauta; Cuarteto con oboe |
| 429 820: | *Misa de la coronación; Missa brevis;* Exultate, jubilate; Laudate Dominum; Ave verum corpus |
| 429 821: | *Requiem* |
| 429 822: | Fragmentos de *Las bodas de Fígaro* |
| 429 823: | Fragmentos de *Don Giovanni* |
| 429 824: | Fragmentos de *Così fan tutte* |
| 429 825: | Fragmentos de *La flauta mágica* |

Un atractivo especial de esta colección de obras mozartianas en la etiqueta Deutsche Grammophon es que los folletos con notas y comentarios están complementados con interesante iconografía de época.

•

No contenta con producir la colección mencionada arriba, la compañía Deutsche Grammophon ha lanzado al mercado una segunda serie de discos compactos con música de Mozart, a la que se ha llamado *Colección Mozart 3D*. Por convención, todo aquello que se designa como *3D* tiene que ver con lo tridimensional, y en este caso la tercera dimensión es pictórica. Resulta que si usted adquiere los 25 discos compactos y los ordena en un riguroso cuadrado de cinco por cinco, en el orden adecuado, obtendrá a

manera de rompecabezas un retrato del joven Mozart. Dicho de otro modo, la portada de cada disco compacto está ilustrada con un fragmento de ese retrato. Así, esta colección tiene también un atractivo visual que se repite en la colección correspondiente editada en cassette. A juzgar por la selección de obras, y sobre todo por los intérpretes, este es una serie más moderna que la mencionada arriba, y algunas de las grabaciones aquí son muy recientes. Adjuntamos la tradicional lista de obras y los respectivos números de serie, para que el lector haga su propia comparación con la serie *Obras Maestras de Mozart* producida por la misma casa disquera.

431 267: Sinfonías No. 40 y 41
431 268: Sinfonías No. 29 y 39
431 269: Sinfonías No. 35 y 36
431 270: Sinfonías No. 25 y 38
431 271: Sinfonía No. 31; Serenata *Posthorn*
431 272: *Serenata notturna; Eine kleine nachtmusik*; Divertimento K. 287
431 273: Gran partita para alientos
431 274: Sonatas para piano
431 275: Sonatas para piano; *Rondó a la turca*; Fantasía K. 475
431 276: Sonatas para violín y piano
431 277: Sonatas para violín y piano
431 278: Conciertos para piano No. 20 y 21
431 279: Conciertos para piano No. 23 y 24
431 280: Conciertos para piano No. 25 y 27
431 281: Conciertos para violín No. 1, 2 y 5
431 282: Conciertos para violín No. 2 y 4; 2 Rondós
431 283: Concierto para clarinete; Concierto para flauta y arpa; Andante para flauta
431 284: Concierto para fagot; Concierto para corno
431 285: Cuartetos de cuerda "La caza" y "Disonante".
431 286: Quinteto de cuerdas; Quinteto con clarinete
431 287: Gran misa en do menor

> La gente no creerá que Mozart es fuerte, porque es tan bello...
>
> Edward Fitzgerald.

431 288: *Requiem*
431 289: Fragmentos de *Don Giovanni*
431 290: Fragmentos de *Cosí fan tutte*
431 291: Fragmentos de *La flauta mágica*

Una vez hecha la lista, y una vez asumida la broma sobre lo tridimensional del retrato de Mozart en las portadas de los CDs, se hace necesario aclarar que el asunto *3D* se refiere estrictamente a que todas las grabaciones de esta colección (a diferencia de la anterior) se han realizado en proceso DDD, es decir, digital de principio a fin. Una comparación rápida entre ambas series producidas por la Deutsche Grammophon permite ver con facilidad las coincidencias y las discrepancias de repertorio. Pero más allá de éstas, lo que se antoja más interesante de la *Colección Mozart 3D* es la selección de los intérpretes, entre quienes hallamos nombres realmente de primera línea. Para muestra, una rápida lista de los músicos involucrados en esta serie:

Claudio Abbado, Agnes Baltsa, Daniel Barenboim, Kathleen Battle, Leonard Bernstein, José Van Dam, Ferruccio Furlanetto, Thomas Hampson, Nikolaus Harnoncourt, Vladimir Horowitz, Kiri Te Kanawa, Herbert von Karajan, Gidon Kremer, James Levine, Itzhak Perlman, Maria Joao Pires, Samuel Ramey, Rudolf Serkin, Anna Tomowa-Sintow, Cuarteto Emerson, Cuarteto Hagen, Cuarteto Melos, Orquesta de Cámara Orfeo, Filarmónica de Viena, Filarmónica de Berlín, Sinfónica de Londres.

Como se ve, la selección de intérpretes es bastante buena en el caso de esta serie. Si el melómano se pusiera en el difícil trance de decidir entre una colección y otra, quizá la solución más sabia sería, según el gusto personal, elegir grabaciones de la primera serie y algunas de la segunda. Por ejemplo, y a título muy personal de las preferencias de quien esto escribe, se antoja muy recomendable la versión de la *Misa de la Coronación* de la serie *Obras Maestras de Mozart*, mientras que de la *Colección Mozart 3D* son muy buenas las interpretaciones de la Orquesta de Cámara Orfeo, en especial la de la *Gran Partita*.

•

Y para el gran final de esta sección, el plato fuerte. No cabe duda que el proyecto discográfico más interesante en este Año Mozart es el emprendido hace ya varios meses por la casa holandesa Philips. El proyecto consiste, simplemente, en grabar toda la música de Mozart. Se dice fácil, pero lo cierto es que es un proyecto titánico que, al parecer, va por muy buen camino. En este sentido, la Philips tiene la ventaja de que en su catálogo normal existe ya un número considerable de discos dedicados a la música de Mozart, así que la parte interesante del proyecto está en llenar las lagunas, grabar lo desconocido, lo que nunca se ha grabado, las obras de dudosa autenticidad, las obras numeradas en los apéndices del catálogo del caballero Köchel, etc.

Como el lector comprenderá claramente, tal empresa no es fácil, y para el melómano que quiera tener acceso a esta colección el camino está sembrado de espinas, baches y desviaciones. Sin embargo, la propia casa Philips ha realizado una especie de Guía Roji de su serie Mozart, y a ella está dedicada la primera parte de esta reseña.

Esta guía es un interesante disco compacto que contiene 19 trozos de música de Mozart, en diversos géneros, y de áreas de su catálogo cronológicamente distantes. En efecto, es un disco-muestra para abrir nuestro apetito, para lo cual es altamente efectiva la selección musical que contiene. Pero más interesante que la música misma es el folleto que la acompaña. Este disco viene complementado con un cuadernillo de más de 200 páginas, editado con notables valores de producción, que es la verdadera introducción a la colección Mozart de la empresa disquera holandesa. La parte inicial del texto es una introducción general al proyecto, y al cuidado editorial que se ha tenido al cotejar catálogos, versiones, números, fechas, etc. En seguida, una entrevista con Erik Smith, productor de la casa Philips, sobre los alcances del proyecto de grabar toda la música de Mozart. Viene después una compacta pero muy completa biografía de Mozart, profusamente ilustrada, y en seguida una guía pormenorizada al contenido de cada uno de los 45 volúmenes de la colección, que en total hacen 180 discos compactos. Hallamos también biografías breves de los 50 más importantes intérpretes que han participado en la colección y, finalmente, un documento, invaluable: un índice general de toda la obra mozartiana, de acuerdo a la numeración de Köchel, con la respectiva referencia cronológica y la situación de cada obra al interior de los 180 discos de la colección. Al margen de la posibilidad de adquirir esta colección completa (sueño guajiro, dirían los enterados), este volumen introductorio es una estupenda guía a través de la música de Mozart, y vale tanto la pena por la música como por el folleto arriba descrito. Este disco introductorio a la colección Mozart de la Philips lleva el número de catálogo 426 735.

Como segunda parte de esta reseña, va la lista general de los 45 volúmenes de esta fascinante serie a través de la cual se está haciendo justicia al vasto catálogo musical mozartiano.

| | | |
|---|---|---|
| Vol. 1: 422 501 | Sinfonías tempranas | (6) |
| Vol. 2: 422 502 | Sinfonías 21-41 | (6) |
| Vol. 3: 422 503 | Serenatas para orquesta | (7) |
| Vol. 4: 422 504 | Divertimenti para cuerdas y alientos | (5) |
| Vol. 5: 422 505 | Serenatas y divertimenti para alientos | (6) |

> *147. Será necesario más de un siglo para volver a encontrar un talento de esta naturaleza.*
>
> Haydn, a su amiga la señora Von Genzinger
> (20 de diciembre de 1791)

> *148. He estado durante mucho tiempo fuera de mí por la muerte de Mozart; no podía creer que la Providencia hubiera llamado tan pronto al otro mundo a un hombre irremplazable.*
>
> Haydn, a Puchberg
> (Diciembre, de 1791)

| | | | |
|---|---|---|---|
| Vol. 6: 422 506 | Danzas y marchas | (6) |
| Vol. 7: 422 507 | Conciertos para piano | (12) |
| Vol. 8: 422 508 | Conciertos para violín; Sinfonías concertantes | (4) |
| Vol. 9: 422 509 | Conciertos para instrumentos de aliento | (5) |
| Vol. 10: 422 510 | Cuartetos y quintetos para cuerdas y alientos | (3) |
| Vol. 11: 422 511 | Quintetos de cuerda | (3) |
| Vol. 12: 422 512 | Cuartetos de cuerda | (8) |
| Vol. 13: 422 513 | Dúos y tríos de cuerda | (2) |
| Vol. 14: 422 514 | Tríos, cuartetos y quintetos con piano | (5) |
| Vol. 15: 422 515 | Sonatas para violín | (7) |
| Vol. 16: 422 516 | Obras para dos pianos y piano a cuatro manos | (2) |
| Vol. 17: 422 517 | Sonatas para piano | (5) |
| Vol. 18: 422 518 | Variaciones y otras piezas para piano | (5) |
| Vol. 19: 422 519 | Misas; *Requiem* | (9) |
| Vol. 20: 422 520 | Letanías, Vísperas, piezas sacras | (5) |
| Vol. 21: 422 521 | Música para órgano | (2) |
| Vol. 22: 422 522 | Oratorios, cantatas, música masónica | (6) |
| Vol. 23: 422 523 | Arias, cánones, ensambles vocales | (8) |
| Vol. 24: 422 524 | Lieder y nocturnos | (2) |
| Vol. 25: 422 525 | Música para teatros y ballet | (2) |
| Vol. 26: 422 526 | *Apolo y Jacinto* | (2) |
| Vol. 27: 422 527 | *Bastián y Bastiana* | (1) |
| Vol. 28: 422 528 | *La finta semplice* | (2) |
| Vol. 29: 422 529 | *Mitridates, rey de Ponto* | (3) |
| Vol. 30: 422 530 | *Ascanio en Alba* | (3) |
| Vol. 31: 422 531 | *El sueño de Escipión* | (2) |
| Vol. 32: 422 532 | *Lucio Silla* | (3) |
| Vol. 33: 422 533 | *La finta giardiniera* | (3) |
| Vol. 34: 422 534 | *Die gärtnerin aus liebe* | (3) |
| Vol. 35: 422 535 | *El rey pastor* | (2) |
| Vol. 36: 422 536 | *Zaide; El empresario* | (2) |
| Vol. 37: 422 537 | *Idomeneo, rey de Creta* | (3) |
| Vol. 38: 422 538 | *El rapto del serrallo* | (2) |
| Vol. 39: 422 539 | *La oca del Cairo; Lo sposo deluso* | (1) |
| Vol. 40: 422 410 | *Las bodas de Fígaro* | (3) |
| Vol. 41: 422 541 | *Don Giovanni* | (3) |
| Vol. 42: 422 542 | *Così fan tutte* | (3) |
| Vol. 43: 422 543 | *La flauta mágica* | (3) |
| Vol. 44: 422 544 | *La clemencia de Tito* | (2) |
| Vol. 45: 422 545 | Miscelánea, (contradanzas, arreglos para banda de alientos, bosquejos, etc.) | (2) |

Para guía de nuestros lectores, cabe apuntar que la descripción del contenido de cada álbum va precedida por el respectivo número de serie; los números entre paréntesis corresponden al número de discos compactos que contiene cada álbum.

•

Como corolario de estas noticias discográficas mozartianas vale la pena aclarar que todas las series aquí descritas pueden ser adquiridas en su totalidad, o disco por disco y álbum por álbum, lo cual ayuda mucho a la economía del melómano y a su libertad de elección.



Dejemos que los alemanes asimilen nuestra música, como hicieron en su época Haydn y Mozart, aunque ellos son *músicos básicamente sinfónicos.*

Verdi, 20 de abril de 1978

[El subrayado es de *Pauta*. No deja de sorprender que el inmenso Verdi no haya podido ver la grandeza y originalidad de la concepción dramática de Mozart].





## REQUIEMS

### ARRAU, SERKIN, KEMPFF

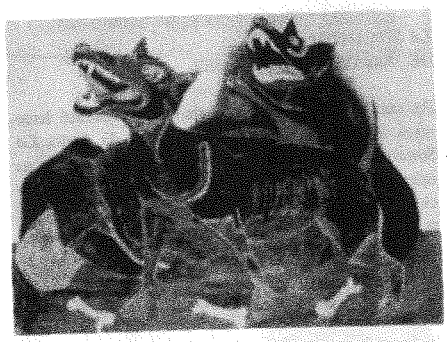
Poco a poco sale de su luto el piano de *Pauta* para recordar de qué maravillosa manera tocaban Wilhelm Kempff a Bach, Rudolf Serkin a Prokofieff, Claudio Arrau a Mozart —sólo por poner unos ejemplos, unos ejemplotes—, tres grandes pianistas que murieron con pocas semanas de diferencia. A Arrau, que celebramos en nuestra entrega anterior, supimos que lo despidieron emotivamente en su natal Chile marchas fúnebres chopinescas y antipinochetscas. Si cotejamos lápidas veremos que Serkin murió casi joven, a los 65 años, pues Arrau a los 88 y Kempff a los 96.

### CARLOS PRIETO

También nonagenario, falleció a principios de año don Carlos Prieto (1898-1991), tal vez el mecenas más espléndido con que ha contado la música mexicana, nombre ubicuo en los comités patrocinadores de casi cualquier expresión musical de valía a partir de los años treintas: la Orquesta Sinfónica de México dirigida por Chávez, la Orquesta Filarmónica de la UNAM, la Sociedad de Música de Cámara de México y —después— de San Ángel, la ACMAC, la Asociación Daniel, etcétera. Fue Carlos Prieto quien retuvo en México a los excelentes integrantes del Cuarteto Lener —que formaron a jóvenes músicos mexicanos—, quien hospedó y puso chofer a Stravinsky, departamento y enfermera a Adolfo Salazar; fue Prieto quien creó el Fondo Musical Adolfo Salazar, que patrocina la notable colección Alianza Música. No basta para ser un buen mecenas con disponer de recursos financieros holgados y una actitud generosa, sino que a la par es necesaria cultura, interés profundo en el arte y buen sentido artístico que encaucen rectamente las iniciativas de apoyo a un artista o agrupación artística determinados, como lo prueba el admirable ejemplo de don Carlos.

### RUFINO TAMAYO

También lamentamos la desaparición de un nonagenario más, de pinceles activos y deslumbrantes hasta el final. En la notable obra de Tamayo (1899-1991) encontramos no pocos homenajes inolvidables a la música.



### CENSURA DE LOS TIEMPOS A LA LENGUA DE MOZART

Investigadores de la Universidad de Harvard descubrieron tres textos inéditos de piezas conocidas como *Cánon*, de tipo humorístico y escatológico, redactados por Mozart para divertir a sus amigos y, quizás, a la humanidad. Pero los editores de sus obras completas publicadas en 1804 no sólo no se divirtieron en absoluto sino que juzgaron indecentes los textos, de manera que sustituyeron las palabrotas por palabritas, le bajaron el color a los cánones, privaron a la humanidad de la oportunidad de divertirse y repararon la imagen de Mozart: además de genio martirizado, hombre de lengua intachable, incorruptible, ignorante del menor vocablo soez.

•

### BOOM DE ÓPERA MEXICANA

Resueltos a batir el record de óperas mexicanas de compositores del pasado parecen los actuales, al grado de que el que no presume en su haber una

> Para Mozart la invención del tema o temas, representa el máximo esfuerzo: todo el resto ha sido hecho de un cierto formalismo... y con los desarrollos del tema, las repeticiones, estribillos y la necesaria cadenza, la media hora ha sido pronto llenada...
>
> Igor Stravinsky.

considerable número de botellitas de agua, desde luego magnetizada.

La comunidad científica pasó de la desconfianza, al azoro, a la indiferencia; y el pobre Mesmer se fue aislando cada vez más de sus colegas. Hubo además, durante 1777, un lamentable y violento hecho que lo sumió en la depresión y en un retiro parcial: tuvo la ocurrencia de empezar a curar a María Theresa Paradies, clavecinista virtuosa y ciega. La curación, en apariencia providencial, fue como una maldición para Herr Paradies, padre de la instrumentista minusválida, ya que de golpe se le reveló que, sin la ceguera, su hija no sería la atracción que era. Así que, en un ataque de ira (también ciega), se dirigió a la casa del bienintencionado mesmerizador, espada en mano, y —como el propio Mesmer cuenta en sus diarios— por poco sucede una tragedia: "Herr Paradies estaba francamente molesto. Llegó a la casa blandiendo la espada y amenazante, y trató de hacerse paso hasta mi recámara. Tras la pronta asistencia de mis sirvientes, el loco ese fue desarmado y salió, vociferando toda clase de improperios y maldiciones en contra mía y de mi vivienda. Su esposa, que lo acompañaba y a la que olvidó tras su intempestiva salida, se desmayó y comenzó a sufrir de convulsiones, vómito y ataques de furia, por lo que me vi en la imperiosa necesidad de prestarle la asistencia magnética indispensable para su recuperación."

Tras ese embarazoso incidente, Mesmer pasó —según palabras suyas— varios meses pensando sin palabras, y en un auténtico marasmo depresivo; mientras que la pianista recuperó su ceguera y siguió cosechando éxito tras éxito. A tal grado que el 16 de febrero de 1785, Wolfgang Amadeus Mozart estrenó un concierto para clave y orquesta dedicado a la virtuosa.

Mesmer y su esposa intentaron buscar mejores aires en París, y lo lograron; la mesmeromanía pegó con toda su fuerza magnética. Sin embargo su creador no era el mismo. Varios años después, cansados y ricos, su esposa y él regresaron a Viena, para leer un domingo por la mañana, en el periódico, que había muerto en plena juventud aquel niño prodigio cuyo *Singspiel* se había estrenado al lado de la memorable tina magnética, y que había rendido un cariñoso y jovial tributo al doctor Mesmer con una escena de la ópera *Così fan tutte*.





## DISCULPA

En nombre de Mario Lavista y en ausencia suya del país al momento de cerrar la presente edición, quiero pedir una atenta disculpa al compositor Julio Estrada, quien me ha llamado para quejarse por la publicación, sin previo consentimiento suyo, de su artículo "Conlon Nancarrow, maestro del tiempo" en *Pauta* 36 (pp. 34-35). El artículo fue entregado a *Pauta* por el propio Conlon Nancarrow, y si la dirección de la revista decidió publicarlo no fue por otra razón que el interés del texto, ni con otra intención que integrarlo al homenaje al compositor norteamericano radicado en México. Puesto que nada de esto, sin embargo, justifica la publicación del artículo sin previo permiso del autor, reiteramos nuestra disculpa a Julio Estrada.

**Luis Ignacio Helguera**

## MURIÓ HILDESHEIMER

También de última hora nos enteramos de la muerte lamentable de Wolfgang Hildesheimer, quien había nacido en Hamburgo en 1916. Al ascender Hitler al poder, se radicó en Londres. Como dramaturgo obtuvo en 1966 el Premio Georg Buchner, máxima presea alemana. El autor de una de las más célebres biografías de Mozart, falleció en Suiza, donde vivía hacía varios años.

## LA MUSA INEPTA ILUSTRADA



La desinformación sobre Mozart era tan colosal en el siglo XIX que una revista de Madrid ("La Ilustración", 10-XI-1856) llegó a publicar este supuesto retrato del compositor.

# LA MUSA INEPTA



"Escriba más accesible o no imprimiré ni pagaré nada más de usted".

De una carta Hoffmeister, editor de Mozart después del poco éxito de los K 478 y K 493.

"Sobre estas dos... hemos decidido que el compositor, a quien no conozco ni deseo conocer, es sólo un pianista con oído depravado: es un sectario de ese falso sistema que divide la octava en doce semitonos".

Giuseppe Sarti (1729) escribiendo sobre los cuartetos K 421 y K 465.

"Las obras de Kozeluch permanecen vivas y son estimadas donde quiera, pero las composiciones de Mozart no son unánimemente aceptadas. Es verdad —y sus nuevos cuartetos dedicados a Haydn lo prueban— que tiene una decidida inclinación por lo difícil y lo poco usual".

Fragmento de un reportaje aparecido en el *Wiener Magazin der Musik* (1785).

"Si alguien me dice que le gusta Mozart, yo sé de antemano, que ese es un mal músico".

Delius.

Del libro *Entre violas y violines* (Edamex, 1990), vida y milagros del profesor, músico, escritor, orador, pensador, inventor de chistes y jinete, Abel Eisenberg mina inagotable de nuestra musa inepta, extraemos una frase que explica sin problema alguno el misterio de la precocidad de Mozart: "Desde su nacimiento fue invadido W. A. Mozart por un alma superior que había habitado con anterioridad en esta tierra". ¡Pero claro, cómo no se nos había ocurrido! Podría agregarse entonces que esta vieja alma fue usada antes por Bach, y antes de éste, por Palestrina, etcétera. Así que, después de todo, ese Mozart no tenía tanto chiste.

**L. I. H.**



# LA MUSA INEPTA

En las brillantes páginas socioculturales del diario *Excélsior*, hallamos esta joya de información musical, bajo el original y sugestivo título de *Concierto de primavera:*

"El Cuarteto Latinoamericano ofrecerá un concierto de primavera el viernes primero de marzo a las 20:00 horas en el auditorio "José Sánchez Villaseñor", en Santa Fe. El programa se integrará del Cuarteto número 1, allegro enérgico vivo, de Silvestre Revueltas, con Saúl Bitrán, primer violín; Cuarteto número 7, allegreto, lento, allegro, de Dimitri Shostakovich, con Aarón Bitrán, segundo violín y Javier Montiel en la viola; Cuarteto número 6, poco animato, allegreto andante, cuasi adagio allegro vivace, de Heitor Villa-Lobos, con Álvaro Bitrán, en el violoncello."

En efecto, y a pesar de que el día primero de marzo aún no llegaba la primavera, el Cuarteto Latinoamericano ofreció el mencionado concierto, en la fecha y a la hora indicadas. Y como *Excélsior* omitió publicar la respectiva reseña *a posteriori*, nosotros lo hacemos como un servicio al culto público lector de *Pauta*, para atenderlo como usted se merece, y agradecer su preferencia. El concierto pseudoprimavera resultó un éxito de principio a fin, a pesar de la ruidosa asistencia de algunos contingentes de chavos banda del rumbo de Santa Fe que, disfrazados de pirrurris (aquí en *Pauta* sabemos mucho de esto), le llegaron pa'ver cómo estaba la tocada. Muy aplaudido el Revueltas interpretado por el joven Saúl, quien hizo malabares sin fin para tocar cada voz del cuarteto en una de las cuerdas de su violín. Menos excelso resultó el Shostakovich que tocaron Aarón y Javier (para que estén iguales) porque la llevaron más fácil, siendo dos. Ellos decidieron vocalizar las dos partes restantes del cuarteto, con resultados sublimes. Finalmente, cerrada ovación para Villa-Lobos ejecutado por Álvaro, con un grado altísimo de dificultad porque, además de llevar su instrumento entre las piernas, sólo cuenta con dos manos para la interpretación de cada cuarteto. Ante el arrebatado aplauso de la selecta concurrencia, los músicos interpretaron, por separado, fragmentos favoritos de obras famosas, entre las que destacaron poco adagio, scherzo con delicatezza, presto ma non tanto, y andantino quasi una fantasia a tempo primo ma con un áttimo di nostalgia assai.

Podemos adelantar, como auténtica primicia, que a la luz del éxito obtenido en el concierto aquí reseñado, los miembros del Cuarteto Latinoamericano han explorado seriamente la posibilidad de tocar juntos, como ensamble, en un futuro no muy lejano para lo cual ya están dedicados de lleno a la búsqueda del difícil repertorio, mismo que sin duda alguna superarán brillantemente.

**J. A. B.**

# MOZART EN *PAUTA*

**1982** PAUTA 1
Daniel Catán: *Cómo curarse de la forma:* un ensayo sobre *Don Giovanni,* A vuestra excelencia el Ilustre Protector de la Música. (primera de cinco partes).

PAUTA 2
Daniel Catán: *Cómo curarse de la forma.* (II).

PAUTA 3
Daniel Catán: *Cómo curarse de la forma:* Doña Elvira (III).

PAUTA 4
Daniel Catán: *Cómo curarse de la forma:* El lazarillo de los jóvenes y guía en la composición musical (IV).
Graciela Paraskevaídis: *Mozart y su "Juego de dados" musical.*

**1983** PAUTA 5
Daniel Catán: *Cómo curarse de la forma.* Una pizca de realismo (V).

PAUTA 6
Tercera de forros: Lección de música por Michel Tournier (*Don Giovanni*).

PAUTA 8
León de Greiff: *Secuencilla (Divertimento Facecioso).*

**1984** PAUTA 9
José Emilio Pacheco: *Mozart: Quinteto para clarinete y cuerdas en la mayor, K. 581.*

PAUTA 10
Recuadro (pág. 93): Edmund Wilson, *The Forties.* (*La flauta mágica*).

PAUTA 11
José Perrés Hamui: *Cherubino o la circulación del deseo en "Las bodas de Fígaro".*
Tercera de Forros: Lección de música por León Tolstoi (*La ci darem la mano*).



PAUTA 12
Luis Cernuda: *Mozart (1756-1956).*
Alexandr Pushkin: *Mozart y Salieri.*

**1985** PAUTA 14
E.T.A. Hoffmann: *Don Giovanni.*
Recuadro (pág. 9): Eduard Mörike, *Mozart camino de Praga.* (*Don Giovanni*).
Tercera de forros: Lección de música por Eduard Mörike (*Las bodas de fígaro*).

PAUTA 16
Recuadro (pág. 69): Sergio Pitol, *Asimetría* (*Don Giovanni*).

**1986** PAUTA 19
Thornton Wilder: *Mozart y el lacayo gris.*

PAUTA 20
Nicolaus Harnoncourt: *Mozart no fue un innovador.*

**1987** PAUTA 24
Manuel Bandeira: *Mozart en el cielo.*
Recuadro (pág. 103): René Char, *Restos mortales y Mozart.*

**1989** PAUTA 29
Tercera de Forros: Lección de música por Alfonso Reyes.

PAUTA 31
Wallace Stevens: *Mozart, 1935.*
Recuadro (pág. 111): Alfonso Reyes.

**1990** PAUTA 33
Silvestre Revueltas: *Escritos (El programa de hoy).*
Recuadro (pág. 90): André Maurois, *Un arte de vivir.*
Recuadro (pág. 94): George Bernard Shaw, *El perfecto wagnerófilo.*

# COLABORADORES

• **Mozart:** No sabemos nada acerca de él.

• **Guillermo Sheridan** (México, 1950), primer jefe de redacción de *Pauta*, colaborador permanente de *Vuelta* e investigador del Instituto de Investigaciones Filológicas, es uno de nuestros mejores ensayistas y críticos. Entre sus libros: *Los contemporáneos ayer, Frontera Norte, Un corazón adicto: Una vida de Ramón López Velarde* (los tres publicados por el Fondo de Cultura Económica). En 1990 recibió el Premio Villaurrutia.

• Sobre el poeta **David Huerta** (México, 1949), véase *Pauta* 2. Su último libro es *Los objetos (están más cerca de lo que aparentan)*, Galería López Quiroga, 1990 (con dibujos de Miguel Castro Leñero).

• **Adolfo Salazar** (Madrid, 1890-México, 1958). véase *Pauta* 7 y 36 ("Notas sin música").

• **Gerardo Kleinburg** (México, 1964) estudió piano y literatura, y ha publicado crítica musical en diferentes publicaciones, como *Vuelta* y *Unomásuno*. Tiene un programa sobre Mozart en Opus 94. Es autor de *Tríptico* (Joaquín Mortiz, 1989).

• **Ramón Xirau** (Barcelona, 1924) colaboró en *Pauta* 31. Sus últimos libros son *Poemas* (Ediciones Toledo, 1990) y *Más allá del nihilismo* (El Colegio Nacional, 1991).

• El poeta **Eduardo Lizalde** (México, 1929) ya había colaborado en *Pauta*, 24, 29 y 35. Actualmente trabaja en la redacción de una novela que está publicando por entregas en *El Nacional Dominical*.

• Sobre la filósofa **María Pía Lara** (México, 1954), véase *Pauta* 2.

• La poeta **Verónica Volkow** (México, 1955) realizó una Maestría sobre literatura comparada en la UNAM y es autora, entre otros títulos de poesía, de *Litoral de tinta* (1979).

• **Vicente Quirarte** nació en México en 1954 y obtuvo la maestría en Letras Mexicanas en la UNAM. Entre sus libros de poemas están *La luz no muere sola* y *El ángel es vampiro* (Ediciones Toledo, 1991). Es autor también de *El amor destruye lo que inventa*, cuentos, y del ensayo *Gilberto Owen en su discurso amoroso*, que obtuvo el Premio José Revueltas 1990. Actualmente es director de Publicaciones Literarias de la UNAM.

• **José Ignacio Maldonado** (México, 1953), véase *Pauta* 32.

• El compositor y musicólogo **Rubén M. Campos** (Guanajuato, 1876-México, 1945) fue profesor de español y literatura, y de música en el Conservatorio Nacional y en la Escuela Nacional de Música. Colaboró en diferentes publicaciones musicales como la *Revista musical de México* y el *Boletín latinoamericano*. Realizó abundantes investigaciones acerca del folklore mexicano, entre otras: *El folklore y la música mexicana: investigación acerca de la cultura musical en México 1525-1925* (1928), *El folklore literario y musical de México* (1946).

• **Manuel M. Ponce** (México, 1882-1948), véase *Pauta* 2.

• **Salvador Novo** (México, 1904-1974), véase *Pauta* 6. Urge la reedición de las obras de Novo, uno de los más extraordinarios prosistas mexicanos.

• **Sir Thomas Beecham** (1879-1961), director de orquesta considerado en 1932 como el más grande intérprete británico, fundó la London Philarmonic Orchestra. Dio a conocer música de Berlioz, Strauss, Sibelius, Stravinsky y compositores ingleses.

• **José Rafael Bravo Meza** es crítico musical y reside en Monterrey.

• **Juan Vicente Melo** (Veracruz, 1932), véase *Pauta* 3. Su último, extraordinario libro es *Notas sin música* (FCE, 1990).

• **Daniel Catán** (México, 1949) véase *Pauta* 1. Recientemente apareció su libro *Partitura inacabada* (UAM, 1990) y se estrenó su ópera *La hija de Rappaccini*.

• **H. C. Robbins-Landon**, véase nota preliminar a la entrevista que se publica en este número.

• **Stendhal**, véase *Pauta* 13.

• **Alejo Carpentier**, véase *Pauta* 3.

• **George Bernard Shaw**, véase *Pauta* 7.

• El poeta español **Juan Gil-Albert** (1902), residió en México y Argentina. Fue secretario de las revistas literarias *Hora de España* y *Taller*. Participó con Emilio Prados, Xavier Villaurrutia y Octavio Paz en la elaboración de *Laurel. Antología de la poesía moderna en lengua española* (1941).

• Gran espíritu, que se pelean la filosofía y la literatura, **Sören Kierkegaard** (Copenhague, 1813-1855), el deforme enamorado de Regina Olsen, el precursor del existencialismo, fue incapaz de separar en sus libros imprescindibles el pensamiento, la literatura y la vida: *Diario de un seductor, O esto o aquello, Diapsalmata, Estética del matrimonio, El concepto de la angustia*.

• **Wilhelm Dilthey** (1833-1911), filósofo alemán impulsor de la filosofía de la cultura, el historicismo y la hermenéutica, dejó admirables páginas sobre historia, literatura, arte, música, arte de la biografía. Su filosofía arraigada en las vivencias, la vida y la historicidad, influyó en psicólogos como Spranger y Nohl, y en filósofos como Heidegger, Gadamer, Ortega y Gasset, Gaos y Eugenio Imaz, quien tradujo notablemente sus obras completas y escribió un excelente estudio introductorio a su pensamiento en el Fondo de Cultura Económica.

• **Robert Schumann** (Alemania, 1810-1856) se interesó muy pronto por las letras, escribió de niño pequeños dramas y a los seis años inició sus estudios de piano, instrumento al que habría de dedicar lo mejor de su obra, numerosas obras para piano, un concierto, y también, exquisitos *Lieder*. Asimismo se destacó como un excelente crítico en las pioneras revistas musicales que fundó. Después de un intento de suicidio en el Rhin y de pasar dos años en un manicomio cerca de Bonn, murió, presa de alucinaciones, en brazos de su mujer, Clara Schumann.

• **Charles Camille Saint-Saëns** (París, 1835-Argel, 1921) ha accedido a la popularidad por su *Danza macabra*, su *Carnaval de los animales* y, acaso, por *La rueca de Onfala*, la ópera *Sansón y Dalila*, alguna sinfonía con órgano y algún concierto para piano, que han hecho olvidar al artífice de páginas bellísimas como la Sonata para clarinete y piano o la *Fantasía* para violín y arpa. En su música, de impecable técnica, se siente frecuentemente la influencia de Wagner y Liszt. Su vida personal se ensombreció en 1878, cuando perdió en un lapso de seis semanas a sus dos hijos. Para engañar su amargura, se entregó a giras convulsivas por todo el mundo.

• **Nikolaus Harnoncourt**, véase *Pauta* 2, 20 y 30.

• **Felipe Pedrell** (1841-1922), compositor y musicólogo catalán, fue maestro de Falla y Granados, entre otros. Promovió el renacimiento musical nacionalista y la musicología española. Compuso la trilogía operística *Los Pirineos* (1902) y obras orquestales como *Excelsior*.

• **Ferruccio Busoni** (1866-1924), compositor, pianista y musicólogo italiano que radicó gran parte de su vida en Alemania, editó *El clave bien temperado* de Bach y obras para piano de Liszt, e impartió clases en Rusia, Estados Unidos, Alemania, Bélgica, etc. Compuso óperas, música para piano, *Konzertstück*, entre otras cosas. En México, Jorge Velazco se ha preocupado de difundir su música y sus escritos.

• **Aaron Copland**, véase *Pauta* 36.

• **Paul Henry Lang** (Budapest, 1901) realizó importantes investigaciones musicológicas en la Universidad de Columbia. Fue editor de la excelente revista *The Musical Quarterly* (1945-73). Alianza Música lanzó recientemente su libro *La experiencia de la ópera*.

• **Bruno Walter** (Berlín, 1876-Beverly Hills, 1962), gran director de orquesta alemán, tomó, a lo largo de su vida, la batuta de orquestas como la de New York, los Ángeles, Philadelfia, Concertgebouw de Amsterdam (1920-24), Covent Garden de Londres (1924-31), Berlín (1925). En 1900 estrenó *La canción de la tierra* de Mahler. Escribió los libros: *Gustav Mahler* (Viena, 1936) y *Tema y variaciones* (autobiografía, 1946).

• **René Leibowitz**, véase *Pauta* 4 y 15.

• **Arnold Schönberg**, véase *Pauta* 15 y 30.

• El principal investigador y compositor en el campo de la música electrónica, **Karlheinz Stockhausen** (Alemania, 1928), estudió con Martin, Messiaen y Milhaud. En 1953 fundó y dirigió el Estudio de Música Electrónica, y en 1955 editó la revista *Las Series*. Desde 1957 ha impartido cursos de composición en Alemania y los Estados Unidos. Stockhausen ha llevado hasta sus últimas consecuencias los principios seriales contenidos en las obras de Webern, aprovechando las posibilidades de la electrónica. Algunas de sus obras: *Elektronische Studie I, II, Klavierstücke I-X, Zeitmasze,Gesang der Jünglinge, Zyklus, Kontakte, Hymen* (para cinta y/o cuatro ejecutantes y/o orquesta y/o luces de colores, 1966).

• Sobre **Juan Arturo Brennan** (México, 1955), único colaborador de todos nuestras entregas, véase *Pauta* 1 y 34.

• **Sofía González de León** (México, 1961), véase *Pauta* 21 y 35.

• **Roberto García Bonilla** (México, 1959), véase *Pauta* 32.

• **José Hernández Prado** nació en México en 1956. Es profesor e investigador de Sociología en la UAM. Ha publicado colaboraciones sobre filosofía de las ciencias sociales y música popular y rock en *El Nacional, Unomásuno, Topodrilo*, y como traductor, en *Pauta* 23.

• **Willy de Winter** nació en Holanda y reside en México desde 1956, donde se ha dedicado a la tra-

ducción, el ajedrez y los palindromas. Luchador infatigable del tablero —y de la traducción y la palindromanía— ha sido campeón nacional de ajedrez y es Maestro Nacional del (mal) llamado juego-ciencia.

• **Manuel Felguérez** (Valparaíso, Zacatecas, 1928) estudió en la Escuela Nacional de Artes Plásticas en 1948 y continuó sus estudios en París. Fue maestro de escultura durante 1956-60 en la Universidad Iberoamericana. Ha presentado numerosas exposiciones en México y en el extranjero. Desde 1973 es miembro de la Academia de Artes y desde 1977 colabora en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. En 1988 obtuvo el Premio Nacional de Ciencias y Artes en la rama de Artes Plásticas. *Pauta* se honra de acogerle en sus páginas.

• **Margara Goyzueta**, joven pintora mexicana, acaba de disfrutar de una beca del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.

• **Pablo Helguera** (México, 1971), véase *Pauta* 34. Actualmente es becario del Instituto de Artes de Chicago, donde estudia pintura.


En su próximo número

**pauta**

CUADERNOS DE TEORIA Y CRITICA MUSICAL

publicará, entre otros materiales:

• Homenaje a Prokofieff.

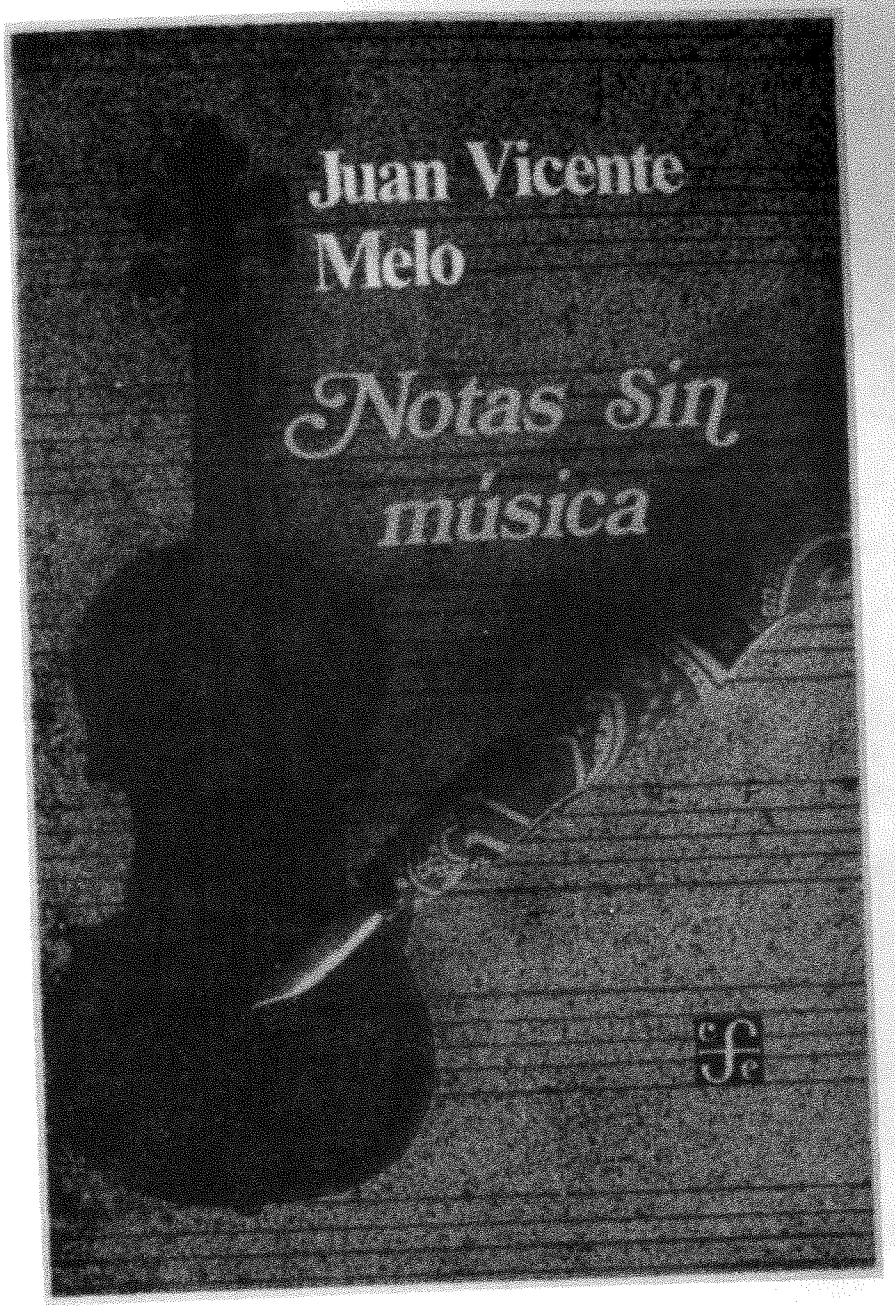
• Cartas inéditas de Manuel de Falla y Rodolfo Halffter.

• Entrevista a Blas Galindo.

• Poesía de Camoes, Pessoa, Ramos Rosa, Ledo Ivo y Morábito.

• Louis Armstrong por Xavier Quirarte.



DANIEL CATÁN

# PARTITURA INACABADA

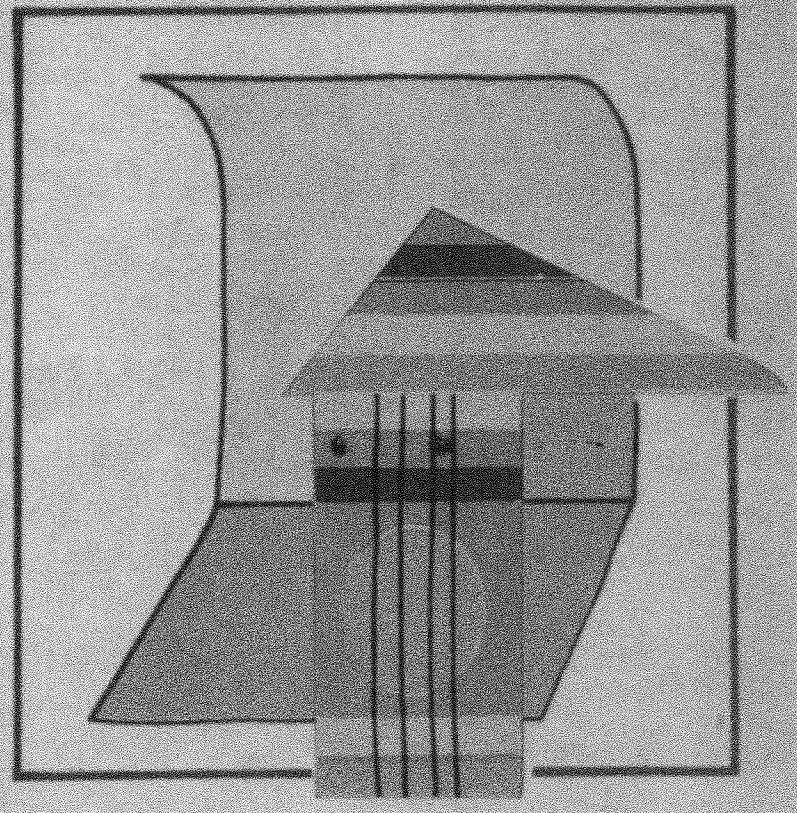


UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

Escritos y

# ENSAYOS MUSICALES

Antonio Navarro



EDITORIAL UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA

ISSN 0185-4143

# LOS UNIVERSITARIOS

# 21

POESÍA DE KURI, JOSÉ HOMERO Y AGUILERA

EL INVIERNO Y LOS SEMÁFOROS EN ALEMANIA

JORGE LÓPEZ PÁEZ: EN LA ALCAIDÍA Y DESPUÉS

ALICIA ALONSO POR FINA GARCÍA-MARRUZ

LARA ZAVALA SOBRE LUIS ARTURO RAMOS

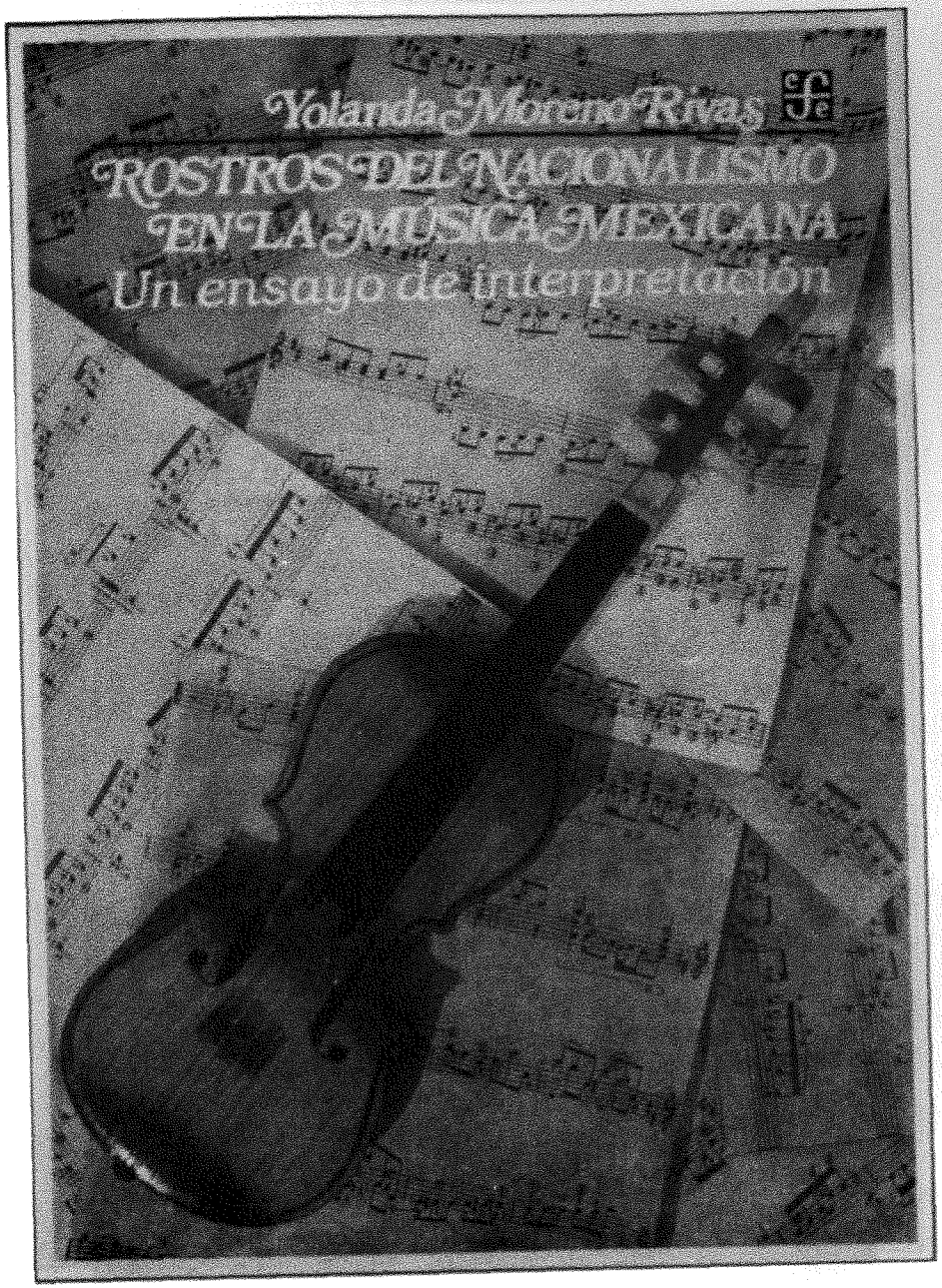
UN CUENTO DE AGUSTÍN MONSREAL

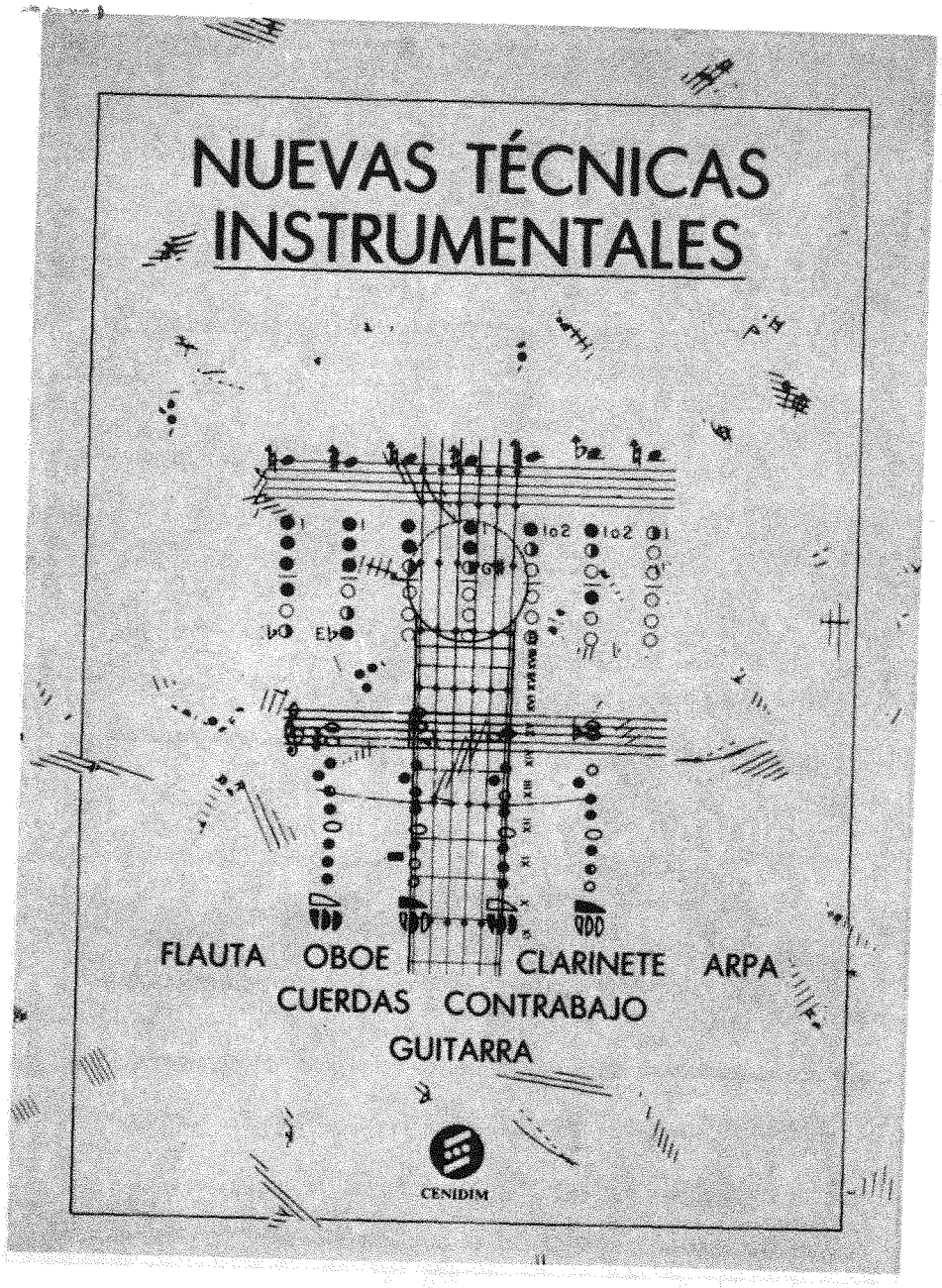
LA CAPERUCITA Y OTRAS PROSAS DE ELISEO DIEGO

CARTELERA



TERCERA ÉPOCA MARZO DE 1991






## EDICIONES MEXICANAS DE MÚSICA, A. C.

### OBRAS PUBLICADAS EN 1991

*LA MONTAÑA* para coro mixto a cappella, de Blas Galindo

*OBRAS ESCOGIDAS* para piano, de Ricardo Castro

*VALSES MEXICANOS DEL SIGLO XIX,* volumen I

*CUARTETO Da* —Do para clarinete en sib, saxofón contralto en mib y soprano en sib (un ejecutante), guitarra y bongós, de Juan Carlos Trigos

*REFLEJOS DE LA NOCHE* para cuarteto de cuerda, de Mario Lavista, partitura y partes

*SONATA* para viola y piano, de José Pablo Moncayo

*EPICEDIUM* in memoriam Augusto Novaro, para orquesta de cuerda y piano, de Juan Carlos Arean

*OBERTURA* para orquesta de arcos, de Carlos Jiménez Mabarak

*DE PROFUNDIS* para coro mixto, piano y percusión, de Joaquín Gutiérrez Heras

*CONCIERTO EN DO* para piano y pequeña orquesta, de Carlos Jiménez Mabarak (reducción para dos pianos)

*SIN TÍTULO* para órgano, de Blas Galindo

*EL RESPLANDOR DE LO VACÍO* para flautas sopranino, alto y tenor, de Juan Fernando Durán

*SPECULUM VENERIS* para arpa, de Gerhart Muench

## UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
## COLECCIÓN DE MÚSICA SINFÓNICA MEXICANA
**Coordinador: MARIO LAVISTA**

- SUITE para orquesta de cámara, de Blas Galindo
- IMÁGENES DEL QUINTO SOL ballet en dos actos, para orquesta (1980), de Federico Ibarra
- LA GÜERA ópera en tres actos, de Carlos Jiménez Mabarak, partitura de canto y piano




# LULU

*Revista de teorías y técnicas musicales*

## ENSAYOS, ANÁLISIS, TÉCNICAS Y
## Lulú de Alban Berg

## ENTREVISTAS, AGENDA, MÁQUINAS Y
## Lulú de Alban Berg

## RESEÑA BIBLIOGRÁFICA Y DISCOGRÁFICA Y
## Lulú de Alban Berg

Publicación bimestral ■ Agosto de 1991 ■ Buenos Aires ■ Argentina ■ Nº 1




De venta en las principales casas de música del país.

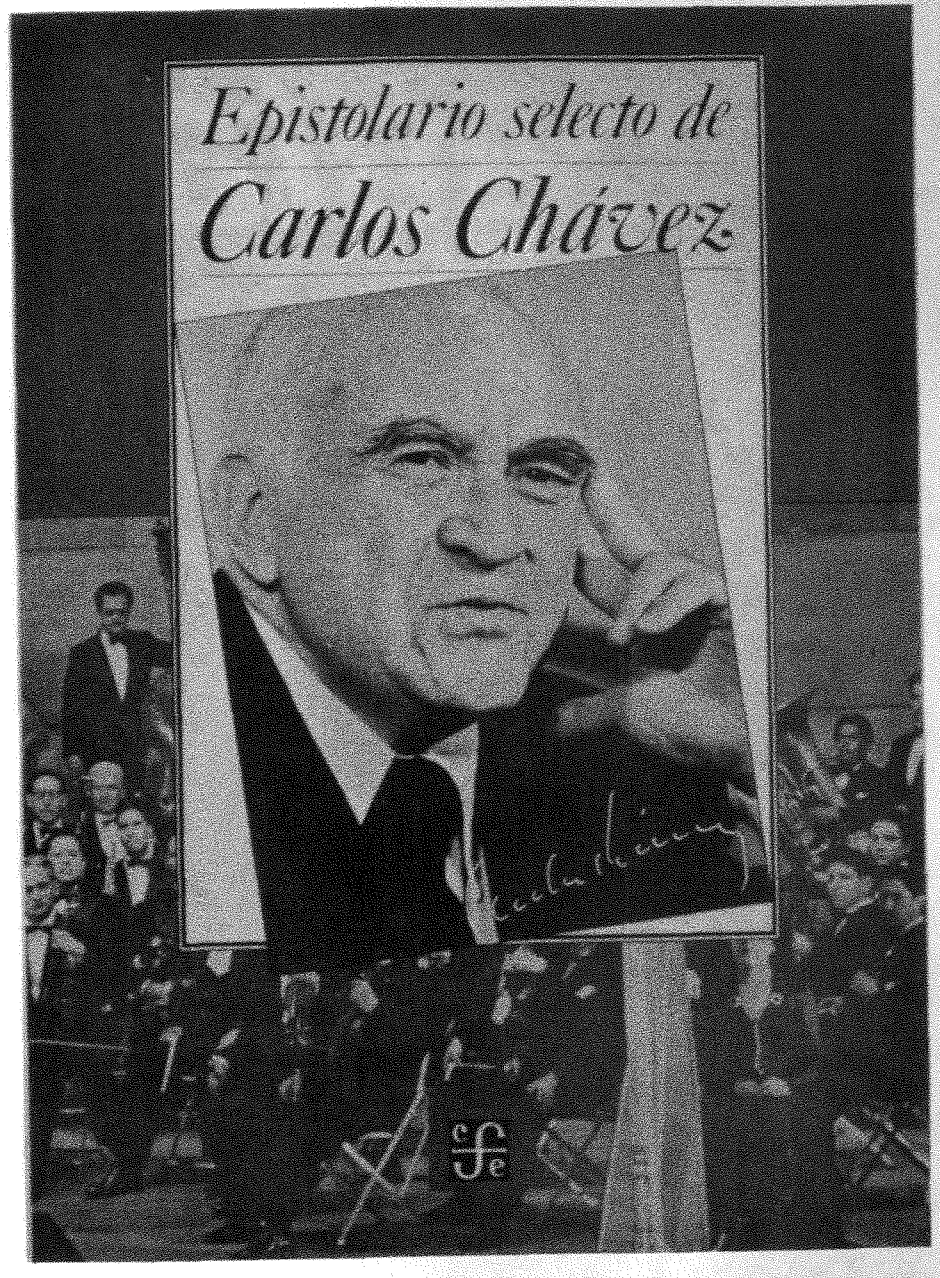
Discos compactos de reciente aparición, editados por el CENIDIM:

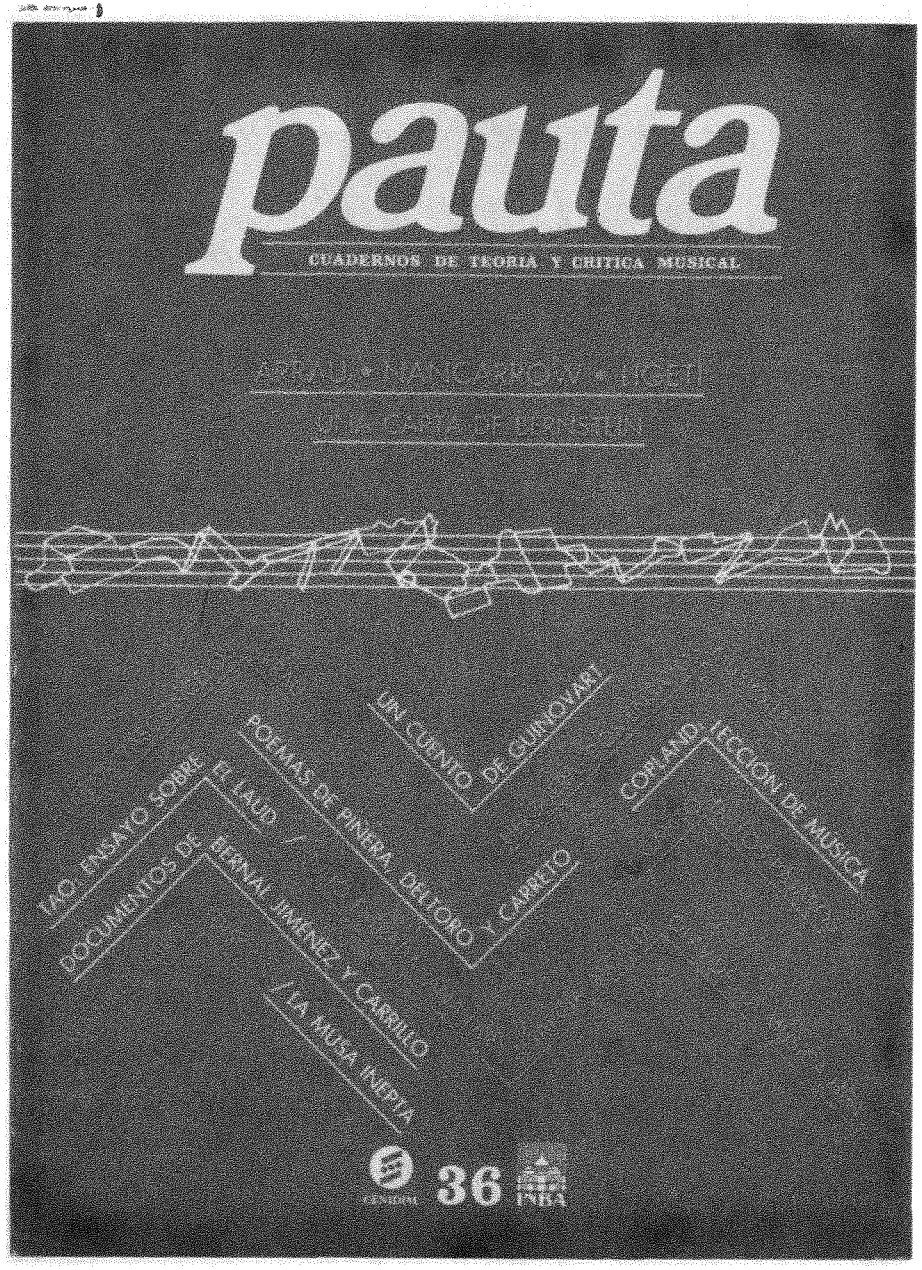






De venta en las principales casas de música del país.






LECCIÓN

Estos *Conciertos* tienen el
masiado difícil y lo dem
agradables al oído, natur
Están hechos de manera
puedan encontrar satisfac
dan gustar a los no entend

Mozart

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

CENIDIM

Instituto Nacional de Bellas Artes

INBA