

Mozart y la ilustración

José Quezada Macchiavello

Estas páginas "sobre Mozart" no pretenden ser un enfoque biográfico ni un análisis exhaustivo de una obra muy vasta y sobre la cual se han escrito muchos textos excelentes; más bien intentan proponer una lectura del contexto estético, ideológico e histórico-artístico y de sus relaciones con la poética y la música del gran compositor salzburgués cuyo bicentenario de fallecimiento conmemoramos este año.

Desde fines del siglo XIV y durante poco más o menos ciento cincuenta años, empezó a fijarse en la música europea el sistema tonal, fruto de una lenta evolución del modalismo medieval hacia una preferencia por el modo undécimo –entonces llamado "jónico", que es en realidad el lidio griego– que se estableció como el tipo fundamental del denominado modo mayor y, complementariamente, el "eólico" (hipodórico griego) o noveno como modo menor. En la música popular de la edad media y debido principalmente a su demostrable naturalidad acústica, el modo mayor se empleó muy frecuentemente, en tanto –y desde una perspectiva ética– la cultura clerical lo rechazaba como *tonus lascivus*.

La valorización ética de los modos viene desde Grecia, donde cada modo peculiar tenía un *ethos*; así el lidio (do mayor) era el tono de la gracia y el hipodórico (la menor) el de la caballeridad. Al pasar los modos griegos a la cultura medioeval adquieren *ethos* diferentes, en muchos casos muy ambiguos. La fuerza de la cultura popular europea de la baja edad media impone sus propios valores y en la edad moderna

el carácter de los modos mayor y menor parece ser reconocible y aceptable. Kircher en su *Musurgia universalis* (1650) plantea relaciones entre los afectos y la música que se resumen así:

Modo mayor, tempo rápido. Intervalos consonantes y largos. Tesituras agudas y brillantes → *Alegría*.

Modo menor, tempo lento. Intervalos cortos. Tesituras graves y oscuras, disonancias → *Tristeza*.

Este planteamiento que reconoce a la música una capacidad de connotación de dos sentimientos básicos, tiene indudablemente una sugerente relación con la sistematización de la teoría de los afectos de *Les passions de l'ame* (1649) de René Descartes (1596-1650).

Es perfectamente comprensible que la cultura iluminista, plasmada bajo la impronta del racionalismo cartesiano –que hizo de la búsqueda de la felicidad una bandera–, prefiriera el modo mayor, más aún cuando su naturalidad fue demostrada por la física.

En Mozart, como en la mayoría de los compositores del siglo XVIII, predomina el modo mayor; sin embargo, cuando en unas pocas oportunidades compuso en modo menor, sobre todo en los últimos años de su breve vida, logró obras de elevadísima expresión y notable calidad, lo que no fue un mero hecho accidental. Pretendemos, por tanto, analizar a grandes rasgos qué representa esta rara presencia del modo menor en la música de Mozart entre 1780 y 1791 y, siguiendo nuestra propuesta, exponer las relaciones entre este suceso, las ideas estéticas y la ideología imperante en la época.

Es pertinente reflexionar previamente sobre la naturaleza del lenguaje y la expresión musical.

Parece un hecho demostrado que todos los sistemas musicales tradicionales establecen de un modo u otro relaciones de jerarquía entre los sonidos que los compositores ordenan y en cierta medida alteran. De la acción ordenadora, reordenadora o de subversión limitada surge la expresión; esto implica, por cierto, la emotividad del compositor.

Thomas Morley en la Inglaterra isabelina, aconsejaba a un joven compositor: "Tú mismo debes encontrarte en una especie de estado de enamoramiento... de manera que te muevas al interior de tu música como el viento, ya sea enfureciéndose, ya sea calmándose, a veces severo y

reservado, luego entregándose... y tu música gustará tanto más cuanto más variada sea". Magníficas y sugerentes imágenes las de Morley; indudablemente la composición que surge prescindiendo de ese "enamoramiento", es un matrimonio por conveniencia que dura poco y no gusta a nadie. Por otro lado vemos presente, ya en el prebarroco, la idea del compromiso del compositor con su música sustentada en su propio *pathos*.

Dice Claude Lévi-Strauss en *Lo crudo y lo cocido* que "...La emoción musical proviene precisamente del hecho de que, a cada instante, el compositor quita o añade más o menos de lo que el oyente puede prever en el seguimiento de un proyecto que él cree adivinar, pero que, en realidad, es incapaz de penetrar auténticamente... El placer estético está hecho de esta multitud de sobresaltos y pausas, esperas frustradas y recompensas más de lo previsto, resultados de los desafíos lanzados por la obra". El compositor no es sólo un ordenador, es también un provocador.

Lévi-Strauss reconoce la semejanza entre el lenguaje mítico y el lenguaje musical; ambos son en realidad expresiones concretas de una intuición abstracta y los dos se basan en un sistema cultural que los hace aprehensibles y comprensibles en forma asemántica.

Desde las postrimerías del renacimiento, y en gran medida gracias al melodrama y en menor grado a los madrigales dramáticos y a las pasiones, los músicos y el público reconocen posibilidades expresivas en la música. Durante los siglos XVII y XVIII la cultura ilustrada que, siguiendo a Descartes, intentará explicarlo todo a partir de la razón, se lanzará a reflexionar sobre el sentido de la música, buscando ese sentido fuera de sí, en su relación con la verdad, desde una perspectiva ética antes que estética. Podríamos reconocer con Boris de Schloezer que la música no tiene sentido fuera de sí y más bien *es* sentido.

Edward Hanslick en *Von Musikalisch-Schönen* (1854) decía que las ideas expresadas por los compositores "son ante todo y sobre todo puramente musicales". Esta certera aseveración del padre de la musicología, no niega en absoluto el poder expresivo de la música, pero para el iluminismo esto era demasiado. Sin negar a Hanslick y más bien afirmando sus ideas centrales, es posible agregar que siendo las ideas

plasmadas por los compositores en su música, fundamentalmente ideas musicales, éstas no están desconectadas de la *Weltanschauung*, al menos en su gestación.

Las ideas de la Ilustración pueden explicar mucho de Mozart, pero el maestro austríaco no es un mero producto del iluminismo. Ni el valor de sus ideas musicales depende del contingente valor de las ideas del siglo de las luces que sustentaban la estética de su época y configuraban su propia poética. La Ilustración no agota a Mozart pero nos ayuda mucho a entenderle. Uno de los grandes méritos de la música del maestro de Salzburgo es la manera extraordinaria como, a través de él, su época se expresa en ideas musicales. Claro está que esto es posible gracias a la factura y al tratamiento excepcional de esas ideas musicales.

La historia del arte es parte de la historia del espíritu y en gran medida de la de las ideas. Las imágenes y las formas son una manera de expresión de las ideas, distinta a las palabras, a veces más profunda y certera. En las ideas centrales que actúan como principios de la cosmovisión, reside la posibilidad de comparar los universos estéticos de la obras de distintas expresiones artísticas; inútil sería intentar buscar correspondencias en las técnicas o en aspectos externamente formales que dependen de los diversos y peculiares materiales con que trabaja cada expresión artística.

La música de Mozart tuvo, al menos en lo externo, mucho más de italiana que de germana; la formación técnica y las exigencias del gusto de la época así lo determinaron, pero sus valores estéticos se explican en el contexto ideológico que se desarrolló fundamentalmente en la cultura francesa. El propio carácter italiano de la música fue definido muy claramente en la Francia iluminista, a raíz de una polémica entre quienes preferían la música francesa y quienes gustaban de la italiana, desatada a propósito del estreno de óperas italianas en París y las composiciones del género producidas en Francia en la segunda mitad del siglo XVII.

Raguenet, en el escrito de 1698 "Parallele des Italiens et des Français en ce que regarde la musique en les operas", remarca el valor dramático de la música francesa y a pesar de que las óperas italianas son calificadas como "pobres e incoherentes" acepta que puedan ser pre-

feridas por su musicalidad. Lecerf de la Vieville, en 1704, considera la ópera italiana como de mal gusto y recomienda la abolición de lo superfluo y del adorno excesivo.

La naturalidad y la racionalidad, otras de las banderas del iluminismo, aparecen aquí de telón de fondo. Tanto Raguenet como Lecerf postulan que la música es ajena a la razón. La naturaleza está identificada con la razón. Arte, mejor dicho, artificio y naturaleza se oponen. En última instancia, la música que por sí misma tiende al exceso y al capricho, debe ser rectificada "éticamente" por la razón y reducida por la discreción.

La racionalidad de los ilustrados niega la autonomía del arte, que Aristóteles afirmó en la Grecia clásica, así como la valoración del *pathos* y lo extraordinario. Valorar el *pathos* desvaloriza el carácter ético y social del arte. Mas la coincidencia con el estoicismo que condiciona la belleza al *logos* y al orden; y la negación, también de arraigo estoico, de la posibilidad de perfección en el arte en sí mismo, es notoria. Parece que se vuelve al Platón del Teeto que concibe el arte como producción de sensaciones agradables y por tanto como pecado contra la verdad. El arte se basa en visiones claras de la realidad. El placer incontrolable creará incontrolables peligros.

Saint Evremont, en sus *Lettres sur les Operas* (1711), considera a la música abiertamente inmoral puesto que es un vano deleite para los oídos. La música debería contentarse con ocupar el lugar que le corresponde —un puesto bajo en la jerarquía de las artes— y no osar unirse a la poesía o a la tragedia, como lo hace en el melodrama, que es tomado como una funesta, equivocada y absurda fusión entre la veraz poesía o la grave tragedia y la sensualidad de los sonidos.

En tanto estas ideas se producen, Johann Sebastian Bach, con un fondo conceptual místico donde las concepciones pitagóricas cristianizadas por San Agustín parecen cobrar vigencia y plena manifestación, crea los monumentos de su música, que por supuesto son atacados por oponerse a la razón.

"El vano artificio" que enturbia la naturalidad y la racionalidad ha de ser desterrado. Ya el *Art Poétique* (1674) de Boileau-Despreaux, ponía la moralidad y la razón como bases de la creación artística y aún

antes, las obras de Corneille, Molière y Racine, habían sido expresión cabal de un clasicismo literario que escapaba, o al menos así lo intentaba, del barroco. En Francia, el barroco plástico es una vertiente muy peculiar, una suerte, pues, de clasicismo que adelanta en gran medida tendencias que se van a plasmar un siglo más tarde en toda Europa. El mito griego y más aún, Grecia como mito, sustentan estas aspiraciones, tal como lo plantea Poussin en su carta a Chatelou (1647): "No deben ser nuestros apetitos quienes juzguen sino nuestra razón... nuestros antiguos griegos, inventores de todas las cosas bellas, encontraron varios 'modos' por medio de los cuales produjeron sus maravillosos efectos". Esta palabra "modo" significa la razón o la medida o la forma de la que nos servimos para hacer cualquier cosa.

Recién cuando en 1748 Pompeya es descubierta, se originó en Europa una verdadera fiebre arqueológica que aunada al racionalismo imperante estableció en la sencillez de los antiguos un paradigma y formuló el imperativo de despojar a las formas de todo lo innecesario y rebuscado a partir del modelo de la antigüedad clásica.

La arqueología no descubrió la música de los griegos, el barroco se encargó de demostrar que el melodrama proyectado por la Camerata Fiorentina como la renovación de la tragedia, era al menos un magnífico error. Si la arquitectura vivió un neoclasicismo, la música tuvo que inventar nuevas formas depuradas y equilibradas. Y vivió entonces el clasicismo.

Aproximadamente entre 1750 y 1760, los maestros de la escuela de Mannheim, los hijos de Bach y luego Joseph Haydn, definieron unos tipos formales en la música instrumental que fueron capaces de servir como norma. Wolfgang Amadeus Mozart, nacido en 1756, estará experimentando antes de cumplir los 12 años con esas nuevas formas y se convertirá en la máxima expresión del clasicismo musical más puro.

En estas formas clásicas pervive el espíritu galante propio del rococó y también las tensiones y contradicciones de una época que va perdiendo poco a poco su visión optimista.

Las necesidades expresivas llevan a los músicos a forzar, trasgredir y ampliar los límites de lo bello musical. Existen algunos compositores en los que la vocación de la trasgresión y renovación es muy evidente;

podría ser el caso de Beethoven, un Wagner, un Mahler, un Debussy, un Schönberg o un Stravinsky (relación por cierto no completa). Algunos artistas no menos geniales han sido más cautelosos y no han hecho de sus poéticas un signo de contradicción; al menos, en apariencia, es el caso de Mozart.

El rococó abandonó la gravedad, los contrastes y el dramatismo del barroco, sustituyéndolos por lo sensual, lo galante y lo amable. La búsqueda de la felicidad —que fue una de las características del pensamiento del siglo de las luces— va a exaltarse en las artes. El espíritu crítico atacó al *ancien régime* y vinculó lo barroco con unas actitudes y formas de religiosidad, unas estructuras sociopolíticas que eran calificables como contrarias al progreso humano, otro de los *cris de combat* de la ilustración. El rococó fue la respuesta aristocrática ante la necesidad de cambios, un estilo que surge del intento de asumir las nuevas ideas progresistas, sin violencia ni exageraciones, dentro de un espíritu de convivencia entre lo burgués y lo noble.

Las rocallas y las conchitas, los colores suaves y los tonos pastel, son signos visibles de la exaltación de la naturaleza. La imitación de lo natural es la tarea fundamental del artista.

Mozart, que vivió su infancia y su juventud visitando cortes grandes y pequeñas, captó esos gustos y sentimientos de la nueva sensibilidad galante. Su música no manifiesta intentos descriptivos o naturalistas porque la música no tenía entonces otra función que halagar y producir "el placer moderno".

Si las coincidencias con la arquitectura neoclásica son saltantes, hay distancias respecto al rococó arquitectónico. Coincide más, en cierta forma, el espíritu galante de la música mozartiana con el rococó pictórico de Watteau, Boucher y sobre todo con Fragonard. En la pintura del artista francés y en la música del compositor austríaco, la gracia femenina encuentra intérpretes de gran exquisitez. Las denominadas "terminaciones femeninas" en las frases mozartianas, el cantable de los tiempos lentos, la gracia chispeante y delicada de las ideas musicales del compositor, "equivalen" a las damitas en columpios y jardines de Fragonard, a sus colores suaves, a sus tonos pastel.

El sensualismo de las esculturas de Cánovas, sobre todo el de *Eros*

y *Psiquis* podría estar cerca a la excelsa sensualidad refinada de los andantes de las sonatas, o los conciertos de piano; también a las discretamente sensuales voces de Constanza, de la Condesa, de Donna Anna o Pamina, a la femenina picardía de Susana y Zerlina o a los mayores atrevimientos de Dorabella.

Pero la coquetería de las damitas, las risas afectadas, las pelucas empolvadas, los lunares y el rapé tienen aún un pie en lo convencional. El artista es un crítico nato que ejerce esta función al abrir nuevos mundos de expresión. La concepción del artista como renovador es justamente propia de la ilustración; y Mozart discretamente, con la moderación propia de un buen súbdito, supo jugar a renovador, algo que a veces no suele reconocérsele. Puso el otro pie, al menos tímidamente, en el futuro.

El genio de Salzburgo no fue un revolucionario en el sentido de Beethoven, un provocador como Berlioz, un signo de contradicción como Wagner o un "incomprendido" y desadaptado como Mahler. No obstante se presentan en su música unos "modernismos subversivos", como bien señala Eric Blom, en el tratamiento del ritmo y en la armonía. He ahí el caso de la frase introductoria del bellísimo andante del *Concierto Nº 21 en Do mayor* KV 467 para piano y orquesta (1785), con sus séptimas disminuidas, sus suspensiones y sus falsas relaciones. El "subversivo" andante de la *Sonata para piano en Si bemol mayor* KV 333 (1778) o las armonías disonantes que aparecen luego de una semifrase en octavas en el *Allegro non troppo* (primer movimiento) del *Cuarteto en Mi bemol mayor* KV 428 (1783).

Estas audacias pueden sorprender poco hoy. Antes de Mozart, compositores como Purcell, Bach, Monteverdi o Gesualdo se habían atrevido a mayores trasgresiones armónicas. Pero en la creación artística no se trata de perpretar audacias *per se*, sino del sentido que estas audacias tienen. No resiste una defensa seria la valoración de las obras por lo avezadas que éstas puedan ser. Las audacias de Mozart responden a intenciones expresivas y son, ni más ni menos, perfectamente adecuadas a estas intenciones. En todo caso, eran audacias a las que el mundo musical de fines del siglo XVIII no estaba acostumbrado.

En el arte, el mérito no está en la búsqueda sino en el hallazgo y,

generalmente, las grandes obras son un perfecto punto de equilibrio entre la tradición y la novedad.

La personalidad creadora que interpreta la época introduce una relectura de la realidad espiritual de su tiempo, es capaz de decir cosas nuevas con las mismas palabras, de conmover antes que sorprender. Mozart, con gran economía de recursos, va lentamente abriendo el camino de un nuevo mundo: el del romanticismo del siglo XIX.

La música, tal vez por ser un lenguaje abstracto de mayor elaboración y por sus altas exigencias técnicas, suele asumir un poco más tarde que la literatura o la pintura las nuevas ideologías estéticas.

La *Enciclopedia* se publica entre 1751 y 1772. En los enciclopedistas, las ideas de fondo racionalista presentan contradicciones con los planteamientos que han producido los polemistas de las décadas anteriores al siglo de las luces. Para Rousseau, naturaleza es sinónimo de sentimiento y de *pathos*. En su *Essai sur l'Origine des Langues* define la música como un lenguaje apasionado, ardiente, con mucha más energía que la palabra, un arte de expresiones e imitaciones. No queda claro en los enciclopedistas cuál es la forma de imitación de la música; sin embargo se le reconoce un valor y un lugar al *pathos* y el *ethos* va perdiendo lentamente su tiránica hegemonía.

La influencia de Rousseau fue importante. El mismo fue compositor, aunque poco dotado y de escasos recursos técnicos; no obstante sus ideas estéticas fueron recogidas por otros con más capacidad y talento, como Ernest Grety, hoy casi totalmente olvidado. Grety pone al genio por encima de las reglas y concibe que no debe temer violarlas si con eso logra enriquecer su arte. Estas ideas alcanzaron a mentes menos eruditas pero con un genio musical que hoy día nadie compararía al de Rousseau o Grety: Haydn y Mozart.

Cuando empezó a aparecer la *Enciclopedia* Haydn tenía alrededor de treinta años, entonces suficientes para que un compositor ya tuviera un estilo casi definido: tal fue su caso. A pesar de todos los límites estéticos que le imponía el "buen gusto" de los aristócratas a los que servía, Haydn reivindicó también las libertades de "el corazón y el oído". Solamente en los últimos veinte años de su vida se atrevió a sus mayores osadías, liberado de las exigencias de su "quasi amo", el príncipe Esterházy.

Las rupturas con las normas y las violaciones mozartianas, sobre todo en el campo de la armonía, fueron más lejos que las de "Papá Haydn". Por otro lado, la presencia del modo menor en sus obras tardías —como hemos señalado, pocas pero remarcables— tiene mucho que ver con las libertades que Rousseau propone o con el mundo del instinto que defiende Diderot en *Le Neveu de Rameau*, poniendo frases irracionalistas en boca del inescrupuloso e inmoral sobrino del compositor y teórico del barroco tardío francés. Fue sintomático que Diderot dispensara a su personaje de sus bajezas por su genio artístico. La música para Diderot expresa la más instintiva vitalidad del hombre. Los enciclopedistas y Mozart anuncian, cada cual con sus medios propios, el fin del iluminismo y señalan las vías no tan lejanas por las que transitará el romanticismo.

Mozart tiene, pues, mucho de pre-romántico y es posible rastrear estos nuevos rasgos desde las obras que compuso alrededor de 1773 (podríamos citar la primera de sus dos sinfonías en sol menor, la N^o 25 KV 183, como un hito). Pero, a partir de 1787, el año de *Don Giovanni* y de la muerte de Leopold su padre, los momentos pre-románticos son un poco más frecuentes, sobre todo en las obras o fragmentos escritos en modo menor.

En las óperas y las arias de concierto los textos apoyan mucho a la música para plasmar la nueva sensibilidad expresiva. Cabe remarcar sobre todo los textos de Metastasio que cooperaron muchísimo en la afirmación de este pre-romanticismo mozartiano; a pesar de que, según escribía Mozart a su padre, la poesía debe supeditarse a la música, casi en el sentido contrario de lo que afirma Glück en el famoso prólogo de *Alceste*.

El romanticismo es literario en sus orígenes, luego se hará musical y plástico. Las cumbres en la literatura y la música fueron casi inalcanzables en otras expresiones, a pesar de pinceles como Delacroix, Constable, Turner y más tarde Corot y Millet (lo romántico en Goya no es tan fácilmente tipificable).

El retraso de la música es constatable observando las fechas de aparición de obras literarias definitivamente románticas, que en algunos casos anteceden en cuarenta años a las obras musicales claramente románticas.

El *Götz Von Berlichingen* de Goethe, escrito a partir de modelos shakespearianos, aparece en 1774. En esta obra, el genio de la literatura germana rompe con los patrones clásicos de la dramaturgia francesa y asume el liderazgo del *Sturm und Drang*. Ese mismo año aparece *Las cuitas del joven Werther* y un año más tarde el *Urfaust*.

La ópera intenta por su lado la ruptura con los planteamientos clásicos franceses, pero no por una vía tan intelectual como la del romanticismo literario, sino a través de la oposición del "placer moderno" de los italianos con sus *intermezzi* cómicos, con el "dolor antiguo" de Glück. Estos cambios en el gusto operático dieron lugar a la *querelle des buffons* de mediados del siglo XVIII en París, cuando el *casus belli* fue *La serva padrona* (compuesta en 1733 por Pergolesi), verdadera antípoda de la *tragédie lyrique* que en 1752 dividió a la opinión pública y a la propia pareja real con Diderot y Rousseau en la facción pro-italiana. Si en Goethe triunfó el nuevo espíritu romántico, en la ópera ganó la alegría despreocupada de la burguesía. Goethe pudo volver, desde su perspectiva, a recuperar la tradición neoclásica con *Ifigenia en Tauride* en 1787, el año de *Don Giovanni*, la muerte de Leopold y de Glück. Mozart sintió muy suyo lo bufonesco italiano que alcanzó máximo esplendor en la *Commedia dell'Arte*, pero su gusto cortesano al modo francés lo llevó también a los Mitrídates, Idomeneos y a reincidir en los últimos días de su vida con *La clemenza di Tito*.

En las últimas óperas hay mucho del romanticismo que se avecina, como en el aria de Sarastro al inicio del segundo acto de *Die Zauberflöte* (1791), con su sombría orquestación de violas y violonchelos divididos, cornos de bassetto, fagotes y tres trombones, o en la bellísima aria en sol menor que canta Pamina ante el "mudo" Tamino. Son evidentes, también, los rasgos románticos en la propia historia masónica con sus rituales solemnes, sus pruebas de fuego y los tres geniecillos a la manera de los cuentos de hadas.

El ambiente de *Don Giovanni*, que no marca los límites entre lo trágico y lo cómico, sintetiza estas contradicciones mozartianas entre la sensibilidad galante en sus años póstumos y la romántica naciente. Desde los primeros acordes de la breve obertura, lo demoníaco y lo sobrenatural aparecen al lado de lo chispeante y juguetón. Los trombones de la escena

del convidado de piedra son intuición de las atmósferas fantasmagóricas y demoníacas que los operistas más grandes del romanticismo presentaran constantemente.

Inclusive en aquel portento cómico que es *Las bodas de Fígaro* (1786), la crítica pícaro de Beaumarchais al *Jus Prima Noctis*, tiene algo de rebelión romántica y mucho que ver con las ideas igualitarias que alumbraron las revoluciones burguesas entre 1789 y 1848.

En la literatura romántica temprana la valoración del sentimiento de nostalgia es una manifestación del escepticismo del iluminismo decadente. Cuánto de esto hay en los movimientos lentos en modo menor y en las obras escritas en tonalidades menores por Mozart. El idilio de la naturaleza plena, la valoración del espacio íntimo y los instintos se abren lugar. El abate Prévost (1697-1763) nos presenta a su *Manon Lescaut* como un personaje cuyos instintos, pasión y sentimiento, valen más que la razón. Las mismas cancioncitas populares como "Ah! vous dirai-je, maman!", que Mozart tomó como tema para doce magníficas variaciones para piano en 1778 —de estilo muy lejano al romanticismo—, revelan cómo entonces la diosa razón tenía también sus descreídos. La tensión entre racionalismo e irracionalismo no queda resuelta, inclusive en la era romántica: el naturalismo y el idealismo tienen un fondo velado de origen racionalista.

El escepticismo, el ateísmo y el agnosticismo se emparentan a partir de este fondo de tensión entre las ideas racionalistas que intentan explicar todo y poner en duda aquello que no pueden explicar racionalmente y las tendencias irracionalistas que son una salida de la angustia, una afirmación de la noche, el misterio y la nostalgia.

Mozart no fue muy seguramente un hombre de sólida formación religiosa. No contamos con datos al respecto ni tampoco en relación con la religión de sus padres; pero Leopold, un bávaro de Augsburgo, bautizó a su hijo según rito católico, con cuatro nombres: Johannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus, los dos primeros correspondientes al santo predicador de los tiempos anteriores a la alta edad media, el tercero un santo de culto local en Salzburgo y el cuarto —posteriormente traducido al latín como Amadeus— para encomendarlo directamente a Dios o tal vez en honor al padrino Johann Theophilus Pergmayr, un funcionario

municipal y próspero comerciante. Tal vez el catolicismo de los Mozart fue el típico de los austríacos en la época (recordemos que el catolicismo en Austria fue, y es aún, muy extendido).

Wolfgang nació bajo el reinado de María Teresa, emperatriz ultracatólica, sumamente virtuosa y de excepcional inteligencia, que sin embargo es el personaje que está detrás de la "reina de la noche" (*La flauta mágica*), "enemiga de la verdad y de la luz y por ende de la regeneración de la humanidad por medios morales", ideales de la francmasonería a la que Mozart y Schikaneder (el libretista de *La flauta mágica*) se adhirieron seriamente. Después de la muerte de María Teresa, que no toleró a las logias, su hijo José II y luego Leopoldo II fueron totalmente tolerantes. Mozart se hizo masón después de la muerte de María Teresa.

No es extraño que a partir de 1780 la música religiosa aparezca con menos frecuencia que antes. Entre 1776 y 1780 Mozart compone alrededor de cincuenta obras para la iglesia. A partir de 1781, un *Kyrie*, una *Misa inconclusa* –ambas obras en modo menor–, dos *lieder* y el último año de su vida el *Ave Verum Corpus* KV 618 y el *Réquiem en Re menor* KV 626. En 1780 concluye la serie de obras religiosas triunfales, al gusto rococó, con las *Vísperas solemnes del confesor* KV 339 y la *Misa de la coronación* KV 317.

El anticlericalismo masónico y el propio de Mozart, sustentado, más que en ideas, en los caprichos del arzobispo Colloredo –el prelado a quién sirvió tantos años– y la antipatía que le inspiraba, distanciaron a Mozart de la composición de música para la iglesia. Sin embargo, el último año, con el bellísimo *Ave Verum*, parece reencontrar en forma sublime y añorante un profundo sentimiento religioso.

Es posible hablar de una "instrumentación masónica" con colores opacos y lúgubres, como el de la trágicamente sombría *Maurerische Trauermusic* KV 477 (1785), con sus corni di bassetto y la *Eine kleine Freimaurer-kantate* KV 623 (1791), con texto de Schikaneder, el *Requiem en Re menor*, los ya referidos momentos de *La flauta mágica* y el inicio de la *Sinfonía Nº 39*, sobre el cual ya hemos hablado, que presentan un misticismo y una grave seriedad que hacen presumir un fondo masónico. Es posible que las audacias armónicas de esta sinfonía y otras obras de

este período, obedezcan a un simbolismo musical de igual origen. Como Bach y Rameau, Mozart vuelve a una concepción de fondo pitagórico pero, a diferencia del primero –que la sustenta en un agustinianismo luterano– y del segundo –en la física y en la acústica–, Mozart parte del esoterismo críptico de los pretendidos sucesores de los albañiles que construyeron las iglesias góticas y de una “tradición espiritual” que intenta remontarse a la sabiduría numerológica de los egipcios, cuanto menos. No creemos que Mozart conociera muy a fondo la “filosofía masónica”, pero al menos manejaba algunas ideas y algunos temas frecuentes en las logias de aquella secta.

En conclusión: masonería, disonancias, modo menor, sentimientos que se expresan en música, enfrentamiento entre escepticismo y racionalismo, iluminismo y romanticismo y una poca profunda formación religiosa, aunada a una intuición muy peculiar de lo místico, se resolvieron en ideas musicales excepcionales. Los *Conciertos para piano N° 20 en Re menor* KV 466 y *N° 24 en Do menor* KV 491, los tiempos lentos de los *Conciertos N° 22* KV 482 y *N° 23* KV 448, la *Sinfonía N° 40 en Sol menor* KV 550, la música fúnebre masónica y el *Réquiem* ya citados, son una expresión valiosísima de estas contradicciones, estos cambios y esta síntesis musical.

La autoridad exagerada del padre, la rivalidad con Salieri, son anécdotas; más aún, el envenenamiento tramado o ejecutado por el compositor italiano, invento de Pushkin. Es más comprobable la presencia de un extraño personaje que encarga una misa de difuntos y la idea obsesiva de que la obra será su propio réquiem. La extinción paulatina y el agotamiento físico en una verdadera fiebre creativa que hace aparecer tantas obras maestras en los últimos meses de su vida, parecen hechos inexplicables, pero estas obras en las que Mozart se inmoló están ahí probando la veracidad de lo inexplicable.

Mozart pasó apenas treintaiséis años por la tierra, viviendo una existencia humana transitoria y contingente. Las ideas y conflictos de su época y los suyos propios se volvieron música pura y absoluta, excelsa e inigualable. Desde allí, hace doscientos años y en tanto la música y nuestra cultura existan como tales, Mozart es un mito, un Orfeo: la armonía eterna de las esferas.