



Mozart, la música que no duele

*Idoia Solores **

“...(a la música) en cuanto una de las bellas artes, el espíritu le exige moderar tanto los efectos mismos como también su expresión, a fin de no ser arrastrada al delirio báquico y al turbulento tumulto de las pasiones o quedarse en el desgarramiento de la desesperación, sino ser todavía libre tanto en el júbilo del placer como en el supremo del dolor, y ser feliz en su efusión”. Hegel, 680.

La música de Mozart para Hegel cumple con el requisito de la moderación y la contención. Sin perder el “claro equilibrio”, “el júbilo nunca degenera en delirio disoluto” evitando así que el oyente pierda el “sosiego del alma”, y produ-

* *Doctoranda de la EHU / UPV.*

ciendo en todo momento “apaciguamiento”. Éste es el ideal clásico de la belleza absoluta perseguido por el resto de las artes y tan venerada en el siglo XVIII. El arte es valorado por sí mismo, sin ningún tipo de adoctrinamiento moral, el artista se expresa al margen de sus emociones personales y crea una música contenida, capaz de atemperar el espíritu. El romanticismo, lejos en sus excesos, juzgará esta música como inerte, meramente galante, incapaz de transmitir nada. La música que el artista compone por encargo no está contaminada por ninguna fluctuación anímica y como tal el producto resultante debe de llevar el sello del acabado perfecto, haciendo gala de la armonía universal e imperecedera que de él se espera. Sinfonías, Divertimentos, Operas, Serenatas... todas las formas clásicas cumplen una función: entretener sin violentar. A este respecto es interesante la carta que escribe Mozart a su padre el 26 de septiembre de 1781 cuando está componiendo la música para *El rapto en el serrallo*:

“Las pasiones sean violentas o no, nunca han de ser expresadas hasta el punto de provocar la repugnancia, y la música, incluso en las situaciones más terribles, nunca ha de ofender al oído, sino que ha de gustar al que la escucha”. Rose y Washington 1997: 162.

El mayor propósito de la música es entretener. Kant habla de “músicas de banquete”, músicas que acompañan la vida cotidiana, que no es necesario escuchar. El dolor ya no interesa, ni él ni su representación. Toda la codificación musical de las pasiones realizada por los barrocos cae en desuso. Aquella gama cromática descendente (*passus duriusculus*) que tan bien representaba el sufrimiento no tiene ya cabida en el mundo moderno. *Pourquoi faire?*

El lenguaje musical se ha simplificado de una manera alarmante. Hay que hacer música que guste a todo el mundo. Incluso a aquellos cuyo gusto no ha sido jamás educado. El público ha cambiado y hay que ganárselo. En una carta escrita por Leopoldo Mozart a su hijo, fechada el 11 de diciembre de 1780, deja claro cual debe ser el juego del compositor. Mozart está en Munich escribiendo la que sería su primera gran ópera, *Idomeneo: rey de Creta*:

“Te aconsejo que cuando compongas no sólo tengas en cuenta lo musical, sino también al público no musical. Debes darte cuenta que por cada diez C. –*connaisseurs*– hay cien ignorantes. Por lo que no dejes de lado el llamado estilo popular, que les encanta a las orejas largas”. Rose y Washington, 1997:86.

El público asiste en masa a todos los espectáculos y la música es uno de ellos. Mozart ya había aprendido a hacer este tipo de concesiones a raíz de su estancia en París en 1778, cuando contaba con veintidós años.

“Como yo había oído que aquí todos los últimos *allegros*, como los primeros, comienzan al mismo tiempo y generalmente al unísono con todos los instrumentos, inicié con los dos violines *piano* sólo ocho compases, luego vino enseguida un *forte*, por ende los oyentes, como yo esperaba, callaron en el *piano*. Luego vino el *forte*. En cuanto escucharon el *forte* empezaron a aplaudir”, citado en Paumgartner 1990:235.

Se trata de la Sinfonía K. 297 en re mayor, conocida como la sinfonía *París*. Este tipo de reacciones parecen más adecuadas para un circo que para un concierto de música, sin embargo, es éste el nuevo público que abarrota las salas de conciertos.

En París también da clases de composición. Una alumna suya será la hija del duque de Guines. Para ellos dos compondrá Mozart el célebre concierto para arpa y flauta. En una carta que escribe a su padre en Marzo de 1778 explica cómo enseña la composición. En ella se ponen de relieve la conveniencia de unos ejercicios todavía hoy en día vigentes. Estos son los pasos que Mozart considera oportunos para enseñar el arte de la composición a su alumna:

- Poner el bajo a un canto dado.
- Realizar una variación sobre un tema dado.
- Acabar un tema ya empezado.
- Inventar un tema diferente manteniendo la misma armonía.

Poner el bajo supone detectar los pilares básicos de la melodía, sus funciones tonales. Realizar una variación supone ya aportar un poco de inventiva, tiene que haber ideas. Acabar un tema requiere inventiva y capacidad de análisis para poder continuar en el mismo tono y estilo. Crear un tema diferente es ya aportar ideas completamente nuevas. El siguiente paso sería crear la armonía y el tema al mismo tiempo, y por último ser capaz de desarrollarlo según las pautas del estilo clásico. Todo esto que resultaba tan difícil a su alumna, Mozart era capaz de hacerlo con cuatro años, improvisando al clave.

El estilo clásico es sencillo. Ha simplificado al máximo el lenguaje musical. Se busca una música clara y luminosa, en abierta oposición a la música anterior. El compositor se apoya en unos esquemas sencillos que todo el mundo puede seguir:

“El compositor, en cierta manera, sólo tenía que inventar dos o tres temas, y después dejarse guiar ciegamente por un modo de empleo establecido. Esto es lo que explica que la literatura musical corriente de esta época aparezca frecuentemente falta de diversidad y que los músicos aficionados pudieran elevarse fácilmente a la altura de los profesionales”. Petit 1993:21/22.

El estilo musical de la época era un estilo tan sencillo que personas ajenas a este mundo se atrevieron a hacer sus pinitos. Es el caso de Rousseau y Diderot. Rousseau en su obsesión por combatir la densidad de Rameau, se apresta a componer una pequeña ópera: *Le Devin du village*. Y Diderot es coautor de las *Leciones de clave y principios de armonía* junto con el profesor de clave de su hija, el alemán Bemetzrieder:

“Recordemos una vez más que en 1768, la gramática y la sintaxis musicales eran un bien común para todos los compositores; que todos utilizaban las mismas ‘palabras’ y aun las mismas frases para expresar su pensamiento”. Petit 1993:82.

Se busca una fórmula y todo puede caber en ese molde. Es casi una música hecha por ordenador, de una manera casi mecánica en el que el alma humana poco o nada tiene que decir. Lo difícil no es escribir música, sino saber darle un toque distintivo que la haga diferente del resto. Esto es lo que supo hacer tan bien Mozart, personalizar el esquema, de manera que su música resulta inconfundible. La inventiva es tan importante para la creación como la memoria. La capacidad retentiva de Mozart es inaudita, se cuenta que escuchando una vez el *Miserere* de Allegri en la basílica de San Pedro, fue capaz de transcribirlo nota por nota una vez llegado a casa. Esta anécdota ha trascendido ya que esta pieza era propiedad exclusiva de los cantores de la Capilla Sixtina y estaba prohibida su reproducción. Mozart tiene entonces 14 años y ya es capaz de transcribir mentalmente una obra para dos coros, el primero a cinco voces y el segundo a cuatro en un estilo contrapuntístico que llamaba poderosamente la atención.

Acostumbrado a la improvisación, utiliza todos los recursos que ha ido aprendiendo en sus viajes. Su padre le ha dado clases pero su técnica aun tiene que depurarse. Improvisa fugas pero el Padre Martín le obliga a poner el tema sobre el papel y a trabajarlo desde ahí, con otra perspectiva. Debe ahora acostumbrarse a remendar todos los errores que antes pasaban desapercibidos en el todo improvisado. Esta vez se trata de ir de lo particular a lo general, de escribir a partir de lo mínimo, no de improvisar desde el todo.

La manera de componer de Mozart no se asemeja a los clichés que hoy podemos tener sobre el acto creativo. El artista encerrado, luchando contra la materia para darle una forma estética. A Mozart los ruidos que a otra persona distraerían de su trabajo, no sólo no le perturban sino que podríamos decir que le inspiran un buen caudal de ideas. No busca el silencio ni la tranquilidad, cuanto más vivo se siente más veloces le llegan las ideas. Es el modo en que ha forjado su carácter, siempre en constante movimiento, siempre en contacto con realidades cambian-

tes. De todo este carrusel de imágenes, que ha ido almacenando desde su infancia, puede tomar ideas. Y es ésta su manera de estar en el mundo, frente a la quietud la búsqueda del movimiento, frente al silencio el bullicio y frente a la sobriedad el humor más desenfadado. Este es Mozart.

Mozart pasa por una infancia completamente diferente del resto de los humanos. No frecuenta la escuela, su padre es su amigo e instructor. Su escuela son los viajes, los conciertos, el éxito. Es con 18 años en el viaje que realiza con su madre a París cuando empieza a sentir la necesidad de volar por sí solo. La sombra de su padre, que ha debido permanecer en Salzburgo, se extiende a donde quiera que vaya a través de sus densas y opresivas cartas. Leopoldo no quiere soltar cuerda y no duda en utilizar todo tipo de chantajes emocionales para conservar a su hijo bien atado en corto. Su madre poco puede hacer, la mayor parte del tiempo sola en las posadas, pasando frío y cada vez más desganada.

“Hoy, Wolfgang come en casa del señor Wendling, y yo estoy sola en la casa, como siempre, con un frío terrible, que incluso cuando hay un fuego, en cuanto se apaga, la habitación se queda de nuevo tan fría como antes”. Fragmento de la carta que el 6 de diciembre de 1777 escribe Ana María a su esposo Leopoldo desde Mannheim. Citada en Massin, 2003: 274.

Nuestro joven músico disfruta en todas las etapas del viaje, especialmente en Mannheim donde entra en contacto con los músicos de la que era la mejor orquesta de la época. Aprende y se divierte, libre por primera vez de la feroz mirada de su padre y guardián.

“Todas las páginas compuestas en Mannheim, hasta la partida de Wolfgang con dirección a París, estarán teñidas de esta alegría de vivir que responde sobre todo al ambiente sonoro que tejían en esta ciudad los más célebres músicos alemanes”. Petit, 1993:168.

Allí también se enamora por primera vez de una muchacha que está destinada a los escenarios de ópera y parece dispuesto a todo, quiere emprender su propio viaje pero su padre sabe bien como inmovilizarlo. No en vano ha contraído cuantiosas deudas que espera poder solventar con el dinero que le vaya enviando su hijo. No duda un instante en presionarlo con todo tipo de argumentos de precariedad y chantajes afectivos para obligarlo a continuar con el proyecto paternal.

Pese a sus reticencias, Mozart cede y continúa con el viaje proyectado por su progenitor y es así como el 23 de marzo de 1778, llega a París con su madre Ana María. En la capital francesa Mozart no es acogido como esperaba. Siente la indiferencia de las clases aristocráticas, que son totalmente superficiales y estúpidas e irritan con facilidad a nuestro joven músico. En sus cartas nuestro joven músico

contrapone la seriedad alemana a la ligereza francesa. Leopoldo era de la misma opinión. De hecho en el viaje que habían realizado a la capital francesa en 1763, el padre había afirmado:

“Tout ce qui devait ressembler à un air était vide, glacé et miserable, c’est à dire bien français”. Citado en Cantagrel, 32.

(Todo lo que debía parecerse a un aria era vacío, gélido y miserable, es decir muy francés)

En una carta explica a su padre la importancia que tiene, para él, el sentirse escuchado, reconociendo así que no hay arte sin receptor. En París el interés musical está polarizado en torno a dos figuras musicales, Gluck y Piccini y lo demás poco importa al público parisino. Mozart se desespera, sigue soñando con su amor de Mannheim, Aloysia, y le escribe cartas de enamorado, y también escribe al padre, al señor Weber, al que también quiere conquistar para poder casarse con su hija. Poco se imagina el golpe que le tiene deparado el destino. Su madre, que constantemente se queja en sus cartas del abandono de su hijo y de los terribles días de soledad en un apartamento húmedo y oscuro, enferma gravemente y muere el 3 de julio de ese mismo año. La angustia de Mozart es estremecedora no se atreve ni a comunicárselo a su padre y opta por pedir la mediación a un prelado amigo de la familia, el abate Bullinger. Su padre no duda entonces en emplearse a fondo en todo tipo de artimañas para lograr que su hijo (la gallina de los huevos de oro) no se le escape y escribe unas cartas donde el patetismo no puede ser mayor.

En una carta fechada el 31 de agosto de 1778 le escribe:

“Ahora todo depende únicamente de saber si crees que yo me preocupo de lo que es lo mejor para ti; si quieres salvarme la vida o verme morir”. Citada en Petit, 1993:195.

Mozart cree todavía que su amada Aloysia le espera, vuelve por Mannheim pero la diva está ya triunfando en Munich. Cuando Mozart llega a Munich recibe el segundo gran varapalo, la soprano ha triunfado sin su ayuda, ya no lo necesita, luego ya no lo ama. Destrozado emprende el camino de vuelta a Salzburgo, sabe que lo que le espera es una vida de vejaciones y humillaciones ante un príncipe arzobispo que le detesta. Pero su padre sabe jugar bien sus cartas y haciéndole responsable de todos los males acaecidos a su familia logra que Wolfgang renuncie a su “derecho a la vida”. No le importa asfixiarlo quiere explotarlo para poder pagar así todas las deudas contraídas. Si bien es cierto que este dinero fue invertido en los viajes para dar a conocer a su hijo como músico por todas las cortes europeas, también lo es que él también se beneficiaba de los viajes y que el hijo no le

pidió nada de todo aquel entramado que él organizó. Lo tiene, pues, bien atado. Mozart está más que deprimido y apenas puede escribir una nota. Aprovecha un viaje a Viena para descolgarse definitivamente de esa atmósfera asfixiante creada en Salzburgo por el padre y el arzobispo Colloredo. La capital austriaca le abre los ojos. Esa es la vida que él quiere vivir y no la de humillado sirviente que debe sentarse a la mesa con el resto de criados. En Viena, como en Munich, como en Mannheim su música es apreciada y su talento está fuera de toda duda.

El despegue no será fácil. El arzobispo pretende mantenerlo como un lacayo y emplearlo en todo tipo de funciones extramusicales y su padre ferviente servidor del orden, acostumbrado a inclinarse una y otra vez, se pone, cómo no, del lado del tirano. Mozart es injuriado gravemente por el Arzobispo e incluso agredido con un puntapié por el conde Arco y su padre continúa pidiéndole que se reconcilie y vuelva a Salzburgo. Aquí empieza el gran distanciamiento entre padre e hijo, que lejos de ayudar a Mozart a construirse como persona le hará arrastrar todo tipo de remordimientos que le acompañarán hasta el final de sus días.

Empieza pues una nueva vida para Mozart, la vida que le corresponde, y es, todo hay que decirlo, el primer músico que se atreve a dar este paso hacia la libertad. El camino está abierto y Beethoven no dudará en enfrentarse y será él el que insulte a príncipes y reyes.

Wolfgang toma las riendas de su propia vida, pero sigue siendo un chiquillo. Quiere ser libre, pero no quiere perder el cariño de su padre. Y éste, zorro viejo, sigue presionándolo para que vuelva a esa pequeña ciudad provinciana que aniquila por completo al genio. Felizmente encuentra el amor en Viena y funda su propia familia. Se casa precisamente con Constanza Weber, una de las hermanas de su antigua amada. Pero las cargas familiares son quizá demasiado para este pequeño genio tan inmaduro y lo que parece ser un futuro prometedor acaba pronto convirtiéndose en una pesadilla ruinosa de la que nuestro talentoso músico no podrá escapar. Pasa del éxito al fracaso. La ópera de *Las bodas de Fígaro* es acogida por los vieneses en 1786 con grandes ovaciones, pero después de ocho representaciones es sustituida por otra ópera *La cosa rara* del músico español V. Martín y Soler. La clamorosa acogida que el público concede a esta nueva comedia va a barrer por completo el éxito precedentemente cosechado por Mozart. Viven en la pobreza y apenas nadie les ayuda. Su padre hace tiempo que le ha dado la espalda. La muerte de éste afecta también a este pobre ser desamparado y la depresión lo acecha. El mundo es difícil, más cuando se ha conseguido el éxito y luego las cosas han venido del revés. La personalidad de Mozart es frágil, como su salud y en 1791, cuando sólo tiene 35 años, su vida se apaga como una vela.

“Se dijo entonces que la causa de su muerte fue una fiebre reumática inflamatoria, pero posteriormente expertos médicos han sugerido que murió de un fallo renal, posiblemente debido a sus enfermedades anteriores”. Steptoe, 1996:164

El acto de componer para Mozart no es difícil, todas las ideas ya procesadas instrumentalmente afloran a su mente, él se limita a escribirlo, no hay proceso de elaboración, como no hay tampoco reflexión previa. Hay que escribir música, pues se escribe. Cuando hay palabras de por medio, se impone un pequeño esfuerzo reflexivo, para poder captar el sentido de éstas y poder así dar con el tono que corresponde a la pieza, pero a partir de ahí el intelecto no toma parte. A decir de los especialistas se trata de un acto entre mecánico e intuitivo en el que la razón no interviene.

Mozart necesita dar clases para mantener a su familia, pero mientras trabaja no puede escribir música y también necesita hacer vida social, de lo contrario su ánimo se vendría abajo y tampoco podría componer. Sus obras son siempre inspiradas, es a partir del contacto con el padre Martini cuando trabaja algo más seriamente el contrapunto pero su modo de hacerlo no tiene nada que ver con la capacidad de trabajo de un Bach imaginando todas las posibilidades fugadas de un tema endiabladamente enrevesado. La música de Mozart nace sin esfuerzo y es esa la vida que él ha decidido llevar, una vida fácil sin complicaciones, pero la suerte le da la espalda y su pequeño mundo se viene abajo.

La ruptura con su padre, liberadora por una parte, debió de abrir en Mozart una seria brecha emocional. En su última obra que dejó inacabada es curioso cómo se presiente el miedo, el miedo al juicio, el miedo a las llamas. Los fantasmas de su conciencia se agigantan y no puede contenerlos.

Mozart emprende, pues, una nueva vida en Viena. Durante estos años compone a destajo. Primero disfruta de las mieles del éxito y luego va quedando relegado del círculo musical vienés. Mientras en Praga es aplaudido y acogido como un verdadero genio, en Viena su imagen es cada vez más deplorable, llegando a men-digar a los amigos, tal era su desesperación. Escribe a su amigo y “hermano” másón, Puchberg, el 12 de julio de 1789:

“¡Dios mío! ¡Heme aquí en una situación tal que no puedo deseársela ni a mi peor enemigo!”. Citado en Massin, 1970:669.

Cinco días más tarde el discurso no puede ser más estremecedor:

“En el nombre de Dios, os ruego encarecidamente que me concedáis el inmediato socorro que os plazca, así como un consejo y un consuelo”. Citado en Massin, 1970:671.

Mozart está completamente desmoralizado, su padre había muerto en 1787 sin perdonarlo, su música era demasiado innovadora para el conservador oído vienés, pierde a cuatro hijos, las preocupaciones van dañando seriamente su precaria salud y para colmo de todos los males en febrero de 1790 su protector el emperador José II desaparece. Haciendo frente a la adversidad Mozart sigue componiendo y parece que su suerte empieza a cambiar cuando recibe diferentes encargos: un *singspiel* alemán, una ópera de coronación y un réquiem que serán bien retribuidos, pero parece que la suerte ya está echada y el 5 de diciembre de 1791 muere sin acabar el *Réquiem* a la una de la madrugada.

En ese último año a pesar de las dolencias tuvo fuerzas para componer su de sobra conocido *Concierto para clarinete*, así como una cantata para la hermandad masona, acompañada de un *lied* cuya música es a día de hoy utilizada como himno austriaco.

Su mujer, así como los que le rodeaban, no debió de ser consciente de la altura musical de Mozart. El hecho de que escribiera con esa facilidad, mientras escuchaba historias que no tenían nada que ver con lo que estaba componiendo, parece que restaba mérito a su trabajo.

“Attwood, uno de sus alumnos preferidos, cuenta que algunas veces Mozart, en lugar de darle su lección, le invitaba a jugar una partida de billar con él. Otras veces arrastraba a su alumno al jardín, le instalaba en una mesa cerca de un juego de bolos, se ponía a jugar a los bolos (...) y, haciendo todo esto, explicaba a sus alumnos los rudimentos de la composición; en el intervalo entre los golpes, volvía al cuaderno del alumno, mostrándole con el dedo los pasajes que no estaban bien”. Massin, 1970:598.

Su comportamiento infantil tampoco contribuía a dar la imagen de músico inmortal. Y posiblemente no fue hasta que el segundo marido de Constanza, el consejero de la embajada danesa en Viena, Georg von Nissen, mostró su interés en compilar las informaciones de primera mano que hacían referencia al músico con la intención de escribir su primera biografía, que su viuda se percató de la grandeza del que había sido su primer marido.

Podríamos imaginar a Bach artesano, trabajando sentado a la mesa, reflexionando seriamente sobre su música, sobre la armonía, el contrapunto y la interpretación en un mundo todavía gremial, frente a un Mozart heredero de la Ilustración, con ideas liberales, improvisador, irreflexivo, amante la libertad, de la espontaneidad y de la risa. Improvisador intuitivo, que no conoce el esfuerzo y a quien todo le sale a pedir de boca. Su trabajo inconsciente, no necesita concentración puede hacer otras cosas al mismo tiempo. El acto de componer no pasa por su inte-

lecto, no hay conciencia la música se escribe para que los demás la toquen o la canten, si no ni la escribiría. Él no necesita partitura todo está en su cabeza.

El contacto con la música de Bach, lo confronta, sin embargo, a una dura realidad. Cuando Mozart descubre las fugas de Bach se da cuenta que el nivel contrapuntístico alcanzado por el maestro de capilla poco tiene que ver con las fugas que él ha escrito hasta entonces. La música de Mozart, fruto de la improvisación más que de la reflexión, jamás podrá concebir una obra como la *Ofrenda musical*, el *Arte de la fuga* o sin ir más lejos el *Clave bien temperado*. Obras que son fruto de una especulación casi matemática.

Es el barón van Swieten, consejero del emperador, el que abre los ojos al músico salzburgoés. Este aristócrata, nacido en 1734, había desempeñado el cargo de embajador imperial de Viena en la corte de Prusia de 1770 a 1777. Allí descubrió la música de J. S. Bach que con tanto celo había conservado el rey Federico el Grande. Cuando este diplomático vuelve a Viena trae consigo abundantes copias de la música para órgano del maestro de capilla, así como del *Clave bien temperado* e incluso del *Arte de la fuga*. Mozart acude todos los días a las *matinéas* musicales que este barón ofrece en su casa y es ahí donde se produce el impacto. Esa música no puede ser imitada de una manera espontánea, necesita horas de profundas cavilaciones para que todo pueda encajar de una manera prodigiosa. Mozart, con su peculiar estilo compositivo, jamás podrá alcanzar la maestría excelsa de Bach.

“El conocimiento de esas obra condujo a Mozart a una revolución y una crisis en su creación...”. Einstein, 2006:173.

Dice Hildesheimer al comparar la música de Mozart con la de Bach, que en los tiempos antiguos

“Reinaba una objetividad que nos velaba el impulso creador”. Hildesheimer, 2005:52.

Se refiere al componente matemático de la fuga. El autor judío-alemán está contraponiendo aquí el trabajo artesanal de cálculo a la inspiración del genio. Genio en el sentido de monstruo capaz de transgredir las leyes de la naturaleza. Según está teoría toda la historia de la música no sería sino un camino que se va completando y desarrollando para alumbrar, al fin, una figura portentosa como la de Beethoven. Habría que explicar entonces porqué los dos maestros de la sinfonía clásica caen rendidos ante la fuerza lógico-matemática de Bach, y por qué en sus últimas obras se esfuerzan en emular ese espíritu que el ángel de la Historia se había empeñado en hacer desaparecer de los cielos musicales.

El *Réquiem* de Mozart, la obra que más se acerca a este espíritu, queda inacabado. La fuga no es tarea fácil, necesita tiempo, ese tiempo que sí tiene Beethoven para trabajar su novena sinfonía, sus últimas sonatas y sus últimos cuartetos donde su obsesión contrapuntística parece dar cuenta de la deuda contraída por todos los músicos con los grandes maestros barrocos. Esa objetividad matemática que según Hildesheimer vela el impulso creador, parece hacernos olvidar la parte creativa que encierra todo trabajo compositivo aunque esté sujeto a las leyes contrapuntísticas más férreas.

A la hora de enfrentar el tema de la muerte, Mozart pone en funcionamiento el mismo mecanismo compositivo que para sus obras dramáticas. Debe pensar el texto, esto le obliga a poner en marcha el intelecto, pero una vez ha aprehendido el sentido de las palabras, ha descifrado su significado profundo, el funcionamiento de la máquina es automático. Sabe lo que quiere transmitir y ya no necesita pensar más, la música emerge desde dentro dando cuerpo a todo ese amasijo de imágenes que se han ido creando en su cabeza.

Su modo de actuar, fruto de la improvisación, huyendo siempre de las situaciones agobiantes, le llevó a una vida poco convencional, no ajustada a las normas y esto debió de causarle más de un problema de conciencia. Conciencia que emerge en el momento de enfrentarse a la muerte. En el *Réquiem*, su gran obra inacabada, cunde el pánico: el juicio final está cerca, el fuego eterno...

“De la doctrina religiosa Mozart sólo se queda con el aspecto temible del juicio final; no se queda más que con el lado consolador, basado en la confianza en la misericordia divina”. Hocquard, 1991:824.

Los textos que trabaja no dejan lugar a dudas:

Kyrie eleison - Señor, ten piedad.

Dies Irae - Día de cólera.

Rex tremendae majestatis - Rey de la terrible majestad

Confutatis maledictis - Aterrados los malditos

Lacrimosa Die - Día de lágrimas

Frente a la muerte, momentos de espanto, de dudas, de tinieblas... que poco a poco dejan paso un rayo de luz, un refugio para la esperanza. En el *Offertorium* dice:

“*Sed signifer sanctus Michael repraesentet eas in lucem sanctam, quam olim Abrahae promisti et semine ejus*”.

(Deja a san Miguel con su estandarte guiarlos hacia la santa luz que tu prometiste a Abraham y a su descendencia).

Aquí el coro comienza con una fuga radiante de color y de esperanza repitiendo hasta la saciedad: *quam olim Abrahae promisti*. Hace hincapié en la promesa que Dios hizo a Abraham y que para la humanidad debe ser motivo de esperanza. Dios cumple sus promesas. El *Réquiem* se cierra con la repetición del texto del *réquiem* propiamente dicho:

“*Requiem aeternam dona eis Domine, et lux perpetua luceat eis*”.

(Dales, Señor, el eterno reposo y que la luz perpetua brille sobre ellos).

“...mediante el retorno del *Réquiem* a las palabras *Lux aeterna* se redime la obra para Mozart y se supera en parte la contradicción intrínseca del conjunto. Queda la impresión general: la muerte no es ninguna imagen terrorífica, sino amiga”. Einstein, 2006:382.

La muerte prematura de Mozart a los 35 años, podría quizá plantear la duda de si su talento musical había ya dado todo de sí o de si todavía podía seguir produciendo obras de gran trascendencia. Es cierto que hay una gran diferencia entre sus últimas sinfonías o conciertos y los de su primera época. No en vano el compositor estaba constantemente aprendiendo e iba almacenando conocimientos que indudablemente enriquecían su trabajo, de este hecho podríamos deducir que aún le quedaba mucho por ofrecer. El contacto con los maestros del barroco marcará la evolución de su lenguaje. A partir de 1788 se realiza la fusión entre los dos tipos de lenguaje: el temático y el contrapuntístico. Y en sus últimas sinfonías se anticipa ya ese impulso, ese ritmo imparable que Beethoven llevará en un crescendo hasta el fortísimo a partir de su tercera sinfonía. Para muchos el *Réquiem* marca el cenit de su evolución y si pensamos que nuestro músico llevaba componiendo desde los cuatro años a un ritmo trepidante también sería posible aventurar que quizá su cerebro se había agotado. Con todo nos queda un impresionante legado capaz de hacer las delicias de millones de aficionados de todas las lugares y épocas.

Bibliografía

- ANDRÉS, Ramón. *Mozart*. Colección “Ma non troppo”. Barcelona, Ediciones Robinbook, 2003.
- BALCELLS, P. A. *Autorretrato de Mozart*. Barcelona, Acantilado, 2000.
- BÖTTGER, Dirk (2003). *Mozart: una biografía*. Madrid, Alianza Editorial. 2006.
- CANTAGREL, Gilles. *Les plus beaux manuscrits de Mozart*. París, Éditions de la Marinière, 2005.

- EISEN, Clift, y SADIE, Stanley. *Wolfgang Amadeus Mozart*. Grove on Line.
- CHIANTORE, Luca. *Historia de la técnica pianística*. Madrid, Alianza Música 77, 2001.
- DOWNS, Philip G (1992). *La música clásica. La era de Haydn, Mozart y Beethoven*. Madrid, Akal Música, 1998.
- EINSTEIN, Alfred. *Mozart (1945)*. Madrid, Editorial Espasa Calpe, 2006.
- ELIAS, Norberto. “Mozart. Sociología de un genio”. *La ortiga. Revista cuatrimestral de arte, literatura y pensamiento*. N° 62/64. Editorial Límite. Primavera 2006.
- GARCIA LABORDA, José M^a. *En torno a Mozart: Reflexiones desde la Universidad*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 2008.
- HEGEL, G.W.F (1842). *Lecciones sobre la estética*. Madrid, Akal, Arte y Estética, 2007.
- HILDESHEIMER, Wolfgang (1956). *Mozart*. Barcelona, Ediciones Destino. Colección Imago Mundi. Volumen 84, 2005.
- HOCQUARD, Jean-Victor (1989). *Mozart: The piano sonatas*. Deutsche Grammophon, 1991.
- HOCQUARD, Jean-Victor (1987). *Mozart: Una biografía musical*. Madrid, Biografías Espasa. Espasa-Calpe, SA, 1991.
- KEEFE, Simon P. *The Cambridge companion to Mozart*. Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- LIPPMAN, Edward (1992). *A History of Western Musical Aesthetics*. Nebraska, University of Nebraska Press, 1994.
- MARTINEZ-VAL, Juan. *Mozart hoy... ¿Imposible? ¿Qué podemos aprender hoy de Mozart?* Madrid, Ediciones Pergamino, 2006.
- MASSIN, Jean y MASSIN, Brigitte (1970). *Wolfgang Amadeus Mozart*. Madrid, Editorial Turner, 2003.
- MOZART, Wolfgang Amadeus. *Cartas*. Atajos. Muchnik Editores 1997.
- PAUMGARTNER, Bernhard (1927). *Mozart*. Madrid, Alianza Música 50, 1990.
- PESTELLI, Giorgio (1977). *La época de Mozart y Beethoven*. Madrid, Turner Música. Historia de la música, 7, 1986.
- PETIT, Pierre (1991). *Mozart o la música instantánea*. Madrid, Libros de Música Rialp, 1993.
- POGGI, Amedeo y VALLORA, Edgar. *Mozart. Repertorio completo*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1994.
- REVERTER, Arturo. *Mozart. Obra completa comentada*. Madrid, Guías Scherzo, 1995.
- ROBBINS LANDON, H. C. *Mozart. El último año de Mozart, 1791*. Madrid, Ediciones Siruela 1989.
- ROBBINS LANDON, H. C. *Mozart. Los años dorados*. Barcelona, Ediciones Destino, 1990.
- ROSE, Michael y WASHINGTON, Peter. *Mozart. Las cartas*. Madrid, Guías Musicales

Acento-Emi,1997.

ROSEN, Charles (1971). *El estilo clásico Haydn, Mozart, Beethoven*. Madrid, Alianza Música 29,1986.

SADIE, Stanley (1989). *Mozart: The piano sonatas*. Deutsche Grammophon 1991.

SCHOENBERG, Harold C. *Los grandes compositores (I) De Claudio Monteverdi a Hugo Wolf*. Ma non troppo. Barcelona, Ediciones Robinbook, 2004.

STEPTOE, Andrew. *Mozart*. Madrid, Guías Musicales Acento-Emi,1996.

VIEUILLE, Marie-Françoise. *Mozart. La libertad indómita*. Barcelona, Ediciones Píados, 2006.