

## PERFIL Y EVOCACIÓN DE MOZART

**L**OS grandes maestros del Arte no son atributos exclusivos de la nación que los engendró, sino que pertenecen a toda la Humanidad. Empero, el querer enjuiciar sus vidas y sus creaciones, desde el punto de vista de un cosmopolitismo inconsciente, es ignorar que el fundamento del Arte verdadero reside en las esencias nacionales. Mozart —como quizá ningún otro artista— ya desde su más tierna infancia se hallaba compenetrado con la música extranjera en el mismo grado —si no en mayor todavía— que con la música alemana. Había viajado por toda Europa, y su labor respondía tanto a encargos alemanes como a encargos italianos. No obstante, siempre se mantuvo como el artista alemán, que supo seguir inpertérritamente sus propias orientaciones. El haberse inspirado en sus obras en las esencias nacionales propias, y el hecho de que esta peculiaridad de su arte haya sido debidamente reconocido en todo el mundo, constituye un rasgo claro de su excelsitud. Así, al conmemorar solemnemente, el Gran Reich alemán, el año de 1941, como «Año de Mozart», por cumplirse, el 5 de diciembre el 150 aniversario de su muerte, se reflejaba al mismo tiempo los honores que el pueblo alemán rendía al gran maestro alemán y a su obra.

Cuando Mozart vió por primera vez la luz, en Salzburgo, el 27 de enero de 1756, toda la vida musical en el espacio alemán —con excepción del arte de los cantores alemanes— sentía poca la preocupación de responder a elementos autóctonos. El gran arte en las cortes de los monarcas se hallaba generalmente en manos de los directores de orquesta italianos. Salzburgo era el bastión de la extranjerización de moda en el campo de la música, contra el cual arremetían, naturalmente, algunos honrados músi-

cos alemanes. El padre de Mozart, Leopoldo, director de conciertos en la corte de Salzburgo, era un acérrimo enemigo de los italianos. Fué de él de quien el joven Mozart recibió las primeras nociones de su instrucción musical, las enseñanzas del severo arte alemán, con las que Leopoldo Mozart se acreditó en sus numerosas composiciones.

Ya, como niño prodigio, el joven Mozart, bajo la dirección de su padre, se puso en contacto con el mundo. Cuando tenía seis años de edad fué, con su hermana María Ana, a Munich, en donde produjo admiración y fué muy festejado, pasando luego a Viena y a Presburgo. Después de hallarse breve tiempo de regreso en Salzburgo, emprendió, en los años sucesivos, el viaje a Bruselas y a París, deteniéndose en el camino en numerosas cortes de los príncipes alemanes. La impresión que al padre le produjo la sociedad parisiense en la época de Luis XV y de la Pompadour le afianzó su sentimiento de alemán, y consideró prudente advertir a sus hijos que debieran observar esta vida «con ojos de alemán honrado».

Cuando Mozart llegó a París, en 1763, debatíase allí la pugna entre la ópera francesa y la italiana. De este modo, el joven Mozart hubo, en tierras extrañas, de enfrentarse con las cuestiones musicales de carácter nacional. Después de haber residido sucesivamente en Londres, donde Juan Sebastián Bach ejerció sobre él una gran influencia, y es los Países Bajos, regresó a su patria de Salzburgo, habiendo transcurrido para él una época pródiga en impresiones de todas clases. Durante este viaje, el niño-compositor produjo numerosas obras —obras juveniles del maestro en formación—. Mas la importancia de estos tres años de viajes no debe buscarse en dichas obras, que se hallan aún sujetas en considerable agrado a influjos precedentes, en particular a los de J. S. Bach, sino en el hecho de haber observado lo extranjero, en el hecho de haber podido contraponer el arte extraño a su propio arte, y en el de haber sentado las bases para una jugénita expresión artística alemana.

Una vez en la patria, fué cuando empezó a madurar esta actitud artística, que, moldeada por su padre Leopoldo, hizo que

el joven maestro asimilase en sí el severo arte del contrapunto, que desde siglos antes venía imprimiendo a la música alemana su más íntima expresión. Aunque el joven Mozart sintiese alguna inclinación, en ciertos aspectos, por el género galante al estilo francés, ya sus primeras obras de oratorio, como «El deber del primer mandamiento» y «Apolo y Jacinto» se encuentran matizadas por el severo sistema alemán. En el elemento melódico de estas obras, así como, principalmente, en las obras instrumentales que entonces surgieron y en su música sacra, se manifiesta claramente el «melos» folklórico de la Alemania del Sur. Sus serenatas, cassationi, divertimenti y danzas se inspiran en dicho elemento, que a su vez tiene su sustancialidad debido a la labor del padre de Mozart y a la de los músicos de Salzburgo reunidos en torno a Eberlin y a Miguel Haydn. No solamente en sus obras juveniles recurrió Mozart a este elemento folklórico, sino que lo hizo también en las posteriores. La facilidad de inventiva que reflejan sus operetas alemanas procede de esta conexión latente al elemento nacional, cosa que se manifiesta igualmente en el humor recio contenido en sus cartas y en varias de sus composiciones de sociedad.

En el año 1767 el padre del joven Mozart le llevó a Viena, en donde residieron durante dos años. En esta ciudad, aparte de las formas musicales y las óperas italianas, había hecho su aparición la opereta alemana. Lo mismo que en París, el joven Mozart se encontró en Viena de nuevo con la pugna entre diversas formas de manifestación nacional de la música. La «ópera buffa» fué la que, en principio, ejerció más atractivo sobre él. En su primera ópera italiana «La finta semplice», le encontramos como representante de esta corriente artística italiana. Esta obra, hallándose vinculada a consideraciones ajenas a su personalidad, queda eclipsada entre la opereta alemana «Bastien y Bastienne», que es donde llegó a concretizarse su propio afán personal. Fué aquí cuando Mozart esgrimió por primera vez aquella modalidad que debía conducir a una caracterización profunda de su personalidad.

Como intercalación en esta línea de conducta, hay que mencio-

nar su estancia en Italia, de 1769 a 1771, que sirvió para dar mayor claridad y su actitud artística. Este viaje fué una serie de triunfos para el joven artista, y, sin embargo, no pudo encontrar, como alemán que era, ningún punto de conexión con el manierismo de ópera italiana entonces de moda. Sobre todo después de haber pasado breves estancias en su patria, en 1771 y en 1772-73, cuando volvió de nuevo a Italia fué cuando se aclaró su posición respecto al arte musical italiano que a la sazón dominaba en casi toda Europa. «Stile antico» y «stile moderno», así como el método empleado entre los italianos para la voz cantante hubieron de ejercer un influjo decisivo en sus creaciones. Sin embargo, no se dejó arrastrar por completo por la corriente de la música italiana. Fué, principalmente, en los cuatro años subsiguientes, que los pasó en Salzburgo, cuando llegó a su madurez artística, pues a causa de su constante contacto con el arte extranjero, su propia personalidad alemana debía de destacarse cada vez más. La sensibilidad alemana, tal como a mediados de siglo matizaba la especialidad musical de los sinfónicos de Mannheim, temas folklóricos y una severa labor de contrapunto, tal como la desarrollaba la escuela vienesa de Monn y de Wagenseil, fueron los elementos que predominan en sus divertimenti, sinfonías y conciertos. Ante Haydn y la escuela vienesa, con los cuales Mozart estuvo en relación durante su nueva estancia en Viena, palidecen pronto todas las influencias italianas. Esto lo hallamos patente en sus cuartetos de 1772 a 1773. La severa labor de contrapunto, así como los temas folklóricos y los rasgos humorísticos son los factores que indican el nuevo camino emprendido por Mozart de acuerdo con su propia personalidad.

Cuando Mozart regresó de nuevo a Salzburgo su estilo sinfónico respondía ya a dicho sentido, hallándose además caracterizado por un afán de expresión que radica en el fondo del alma alemana y que crea nuevos medios de expresión. Esta particularidad nos lo muestra claramente su sinfonía en sol menor, que es una obra rebosante de demoníaca pasión y que se nos presenta como precursora del típico romanticismo alemán. Aquí es donde nos encontramos frente a frente por primera vez en la labor de Mo-

zart con el rasgo demoníaco, que sirvió para caracterizar al convidado de piedra en el «Don Juan». La acentuación con que se imprime el sentido humano en esta obra sirvió para profundizar más su estilo dramático, llegando en la «Finta giardiniera» (1775) a superar en diversos aspectos la caracterización típica del género «buffo». Tanto en sus numerosas serenatas y divertimenti de esta época como en sus conciertos de violín y de piano, se manifiesta en virtud del contrapunto y de los temas folklóricos, y a veces humorísticos, una irrupción del modo de expresión propia- mente alemán en detrimento de las formas italianas.

En estos cuatro años transcurridos en Salzburgo, después de los diferentes viajes a Italia, fué el arte de José Haydn el que mayor influencia ejerció sobre la evolución de Mozart. En plena madurez artística, y afianzado ya en su prestigio de músico alemán, volvió Mozart a emprender un nuevo viaje al extranjero en 1777. Pasando previamente por Munich y Augsburgo llegó a Mannheim. Desde 1770 la corte del gran duque (elector) Carlos Teodoro, cuya vida musical y teatral se encontrara hasta entonces sometida por completo a las influencias francesas, se convirtió en uno de los centros del movimiento nacionalista alemán. Este carácter quedó consolidado con la representación de la ópera de Holzbauer «Günther von Schwarzburg». La idea de una ópera nacional alemana, que aquí en Fannheim se perfiló ya como una realidad, ya no pudo separarse de la mente de Mozart. Así, en una de sus cartas escribe lo siguiente: «Cada nación tiene su ópera propia, ¿por qué nosotros, alemanas, no deberíamos también tenerla?». Y después escribió, en otra ocasión, disgustado por el estado en que se encontraba el género de ópera: «Si en el teatro existiese un solo patriota, entonces adquiriría seguramente otro aspecto. Pero entonces si el teatro nacional, que ya empieza a florecer de modo tan halagüeño, llegase a su pleno florecimiento, esto sería, claro, un eterno baldón para Alemania; si nosotros, alemanes, empezásemos de una vez seriamente a pensar en alemán, a obrar en alemán e incluso a cantar en alemán». En el «Rapto» (1782) y en «La flauta encantada» (1791) Mozart pudo llevar estas líneas a la realidad, dándole al mismo tiempo la solución

más completa y estableciendo de este modo el camino que debería seguir la ópera alemana, desligada ya del arte latino.

Fué en Mannheim donde quedaron fijamente arraigadas en Mozart sus ideas relativas a un arte alemán. Cuando en 1778 volvió de nuevo a París, ya contempló la vida musical de la capital francesa con otros ojos que cuando de niño se trasladara por primera vez allí en compañía de su padre. La lucha entre Puccini y Gluck se hallaba en su punto álgido. Mozart se sentía alemán, y por eso llegaron incluso a enfriarse sus relaciones con personas tales como Grimm, que anteriormente, cuando aún era niño, le prestaron su apoyo, y que querían ahora que él se adhiriese a sus aspiraciones políticas y político-artísticas. Con sentimiento de horror escribe a su padre lo siguiente sobre Grimm: «Pertenece al partido de los latinos —lo cual no era verdad— y hace todo lo posible por rebajarme a tal categoría», y en otra ocasión escribe con orgullo alemán: «Cuando frecuentemente pienso que mis óperas se ajustan a lo correcto, entonces siento como una llamarada dentro de mi cuerpo, y mis manos tiemblan de afán de enseñar a los franceses a que conozcan a los alemanes, los estimen y los teman». Este modo de sentir lo nacional en tierras extranjeras, a lo cual no hay que omitir también el dolor de haber tenido que enterrar a su madre, que le acompañó en esta ocasión, en París, en tierra extraña, matizó su labor de un tono más profundo, reflejándose esto principalmente en las sonatas para piano que entonces compuso y que suponen una evolución de aquella época de galante gracia de Salzburgo hacia una intensificación de lo interno de la persona.

Pasando por Estrasburgo, Mozart regresó a Mannheim, en donde, aparte de haber podido admirar la ópera nacional alemana, gozó de los deleites de su primer amor. Su nueva estancia en Mannheim se halla por completo caracterizada por la impresión que le produjo el teatro de estilo alemán y por los melodramas alemanes de Benda. Los efectos de este nuevo arte dramático de Benda se aprecian en la música de el «Rey Thamos» y de «Zaide». En 1779 volvió de nuevo Mozart a Salzburgo, en donde obtuvo el empleo de director de conciertos y de organista de la corte. La

atmósfera rara de Salzburgo, y el trato indigno que le dispensó el arzobispo le obligaron a abandonar definitivamente Salzburgo en 1781.

La gran obra que compuso durante este tiempo fué «Idomeneo», dedicada a la ciudad de Munich. Su padre, el cual no había llegado todavía a vislumbrar la orientación del nuevo arte del hijo, le aconsejó al componer esta obra «que no pensara exclusivamente en el público versado en música, sino que tuviese en cuenta también al público ignorante de dicho arte», es decir, que compusiese al estilo italiano. Mozart, empero, supo hacer prevalecer su propia personalidad, sin haber tenido por esto que seguir inflexiblemente las normas de la «ópera seria». En sus coros, que son una unión de recital y de la aria en la escena, y sobre todo, en todo el modo de manifestación instrumental, así como en la manifestación del carácter se puso a una altura superior que la de la ópera italiana corriente. «Idomeneo» fué una ópera italiana, pero rebosante de espíritu alemán. Esta íntima incompatibilidad fué la que motivó que esta ópera no obtuviese un éxito duradero.

Viena se convirtió en la nueva esfera de acción de Mozart. En esta ciudad imperaba también la ópera italiana, y el drama reformista de Gluck la única finalidad que perseguía era darle a aquélla un carácter más profundo. Pero aparte de ello, dentro de la vida musical en esa ciudad se reservó también cierto espacio para el arte alemán, tanto en forma de concierto y de música sacra, como, sobre todo en forma de la opereta alemana. De este modo Mozart no sólo encontró aquí el ambiente propicio para una labor de tipo alemán, sino que abrigó también la ilusión de poder encontrar un empleo de alto rango que le asegurase su pan cotidiano. Pero en este aspecto la fortuna no le favoreció tampoco. «Si Alemania, mi querida patria, no quiere darme su apoyo, entonces, y Dios mediante, Francia o Inglaterra se verán de nuevo enriquecidas de un hábil alemán más», vióse precisado a escribir bajo el agobio de la situación en que se encontraba. En calidad de concertista logró pronto abrirse camino en Viena; fué festejado en los recitales que dió en Praga, Dresden, Leipzig,

Frankfurt y Berlín; mas las necesidades aumentaban cada vez más en su familia que había llegado a ser numerosa. Al morir Mozart el 5 de diciembre de 1791, a sus restos mortales les fueron dado un enterramiento de pobre.

Durante los años de apogeo musical en Viena la misión alemana que se había propuesto Mozart logró su cometido, a pesar de todas las trabas y dificultades que encontrara. El punto neurálgico de sus afanes fué la ópera nacional alemana, y con ello una música alemana que nos hace percibir en forma de tonos toda la profundidad del alma alemana. Para lograr esto hubo de orientarse primero hacia Haydn y luego hacia Bach y Haendel, lo que le condujo al severo arte alemán del contrapunto que era lo opuesto a la música de interpretación italiana de moda. En casa de van Swietens se deleitó con el magistral arte de la época del barroco alemán, que en la vida musical de aquella época se había llegado casi a olvidar. El estilo de fuga, al modo de J. S. Bach, se halla reencarnado en numerosas de sus obras como en la Misa cantada en Do menor, así como en la célebre fuga de la Sinfonía de Júpiter. En cambio en los cuartetos dedicados a Haydn se aprecia una unión del arte del contrapunto con una armonía de nuevo estilo, y esta orientación armónica se refleja también en sus obras posteriores. Con esta nueva armonía de carácter expresionista, Mozart da las normas orientadoras que más tarde debía seguir la música alemana. En las obras para piano, en las composiciones de música de cámara y en las sinfonías de los últimos tiempos, existe esa unión entre contrapunto y armonía, que no sólo demuestra claramente la total desvinculación entre el arte mozartiano y la música italiana, sino que significa la base en que debían de descansar la técnica de composición y el estilo de la música alemana de Beethoven y de los románticos. Fué en el «Requiem» en donde sus medios estilísticos nos reflejan la expresión más profunda y más seria del gran Maestro. En esta obra, Mozart, siguiendo un método nuevo y personalísimo, ha sabido dar a los coros y a los solos la misma fuerza expresiva que la que Haendel supo imprimir a sus «Oratorios». El hecho de que Haendel volviese a resurgir dentro de la vida musical alemana, des-



pués de haber caído en el olvido ya en la segunda mitad del siglo XVIII, es algo que se debe agradecer a Mozart en primer término, quien al hacer las debidas adaptaciones de las obras de Haendel logró con ello un resurgimiento de las mismas. De este modo cumplió una importante misión dentro de la música alemana, restableciendo una continuidad entre el desarrollo de la música clásica y el arte del barroco alemán y haciendo revivir la obra que nos legaron Bach y Haendel. Así fué que las tendencias de músicos alemanes, que durante la segunda mitad del siglo XVIII se habían adherido al estilo musical italiano, quedasen eliminadas y que Mozart pudiese realizar la integración natural de lo peculiar del desarrollo musical alemán dentro de la gran tradición musical alemana.

Mozart consideraba que la creación de un arte dramático-musical nacional era una misión especial alemana, visto que en este terreno el predominio de los italianos era casi unánimemente admitido. La orientación tomada por Mozart no se caracteriza precisamente por una oposición sistemática a los medios de expresión que se empleaban en la ópera italiana, sino que toma aquellos que pudiesen ser útiles y compatibles con el modo de expresión alemán. Después de haber logrado un gran éxito con la ópera nacional alemana «El rapto del serrallo», se inclina de nuevo hacia la «ópera buffa» en «Las bodas de Fígaro». Motivos ajenos a su persona, fueron los que le impulsaron a ello. No le fué, de ningún modo, fácil. Preparó para ello cerca de 100 «libretti», sin que llegase a encontrar lo conveniente. Tanto Paisiello como Rossini habían configurado el drama de Beaumarchais, que es el que sirve de base a «Fígaro», como pura «buffa», con sus consiguientes personajes típicos y desfiles. Mozart, empero, logró crear una caracterización dramática, tanto en lo que respecta a las personas como a la acción, con personas de cuerpo y de alma que se mueven en escena como individuos tanto en el «ser» como en el «obrar», y que se hallan muy distanciados de ese tipo parecido a muñecos que son los que intervienen en la «buffa» italiana. El método alemán de la expresión instrumental fué empleado por Mozart para dar a la expresión-«buffa» nue-

vas posibilidades. Esta ética dramática de Mozart es la que determina que de un «libretto-buffo» de poca monta como es el de «Cosi fan tutte» (1790), surgiese una obra de arte de caracterización dramático-musical, e igualmente sirvió para dar un mayor realce a «Titus», convencionalmente admitida como «ópera seria», y que es una ópera de oportunidad, escrita en pocos días en 1791.

La «ópera giocosa» «Don Juan» (1787), se desenvuelve también dentro de este efluvio dramático mozartiano. El argumento de «Don Juan» es bastante antiguo, y ha dado lugar ya a diversos dramas. Mozart supo encontrar en el interior de la trama dramática de esta obra y en los claros contornos que dió al carácter y a la acción de la misma el medio para desarrollar una nueva y original forma de la «ópera giocosa», imbuída, no obstante, de lo profundo de la música dramática alemana. Por encima de la caracterización individual llega a interpretar musicalmente el sentido de toda la escena y de la trama dramática en general. De este modo los medios artísticos empleados en el «Don Juan» sirvieron de pauta para el desarrollo de la ópera alemana durante todo un siglo. A pesar de ser el texto del «Don Juan» —lo mismo que el de «Fígaro»—italiano, esta obra exhala un espíritu fundamentalmente alemán.

Sus afanes por una ópera nacional alemana se vieron realizados con el «Rapto del serallo» (1782) y la «Flauta encantada» (1791). El libreto de Bretzner para el «Rapto del serallo» corresponde al tipo de la ópera vienesa. Mozart supo dar a la acción vida, expresión sutil y un humor de tipo popular. La música que se adapta con gracia a todos los cambios en la disposición de ánimo de los personajes de la obra sirvió para elevar a ésta a un nivel superior a la de las óperas entonces en boga.

Después del «Rapto del serallo» la ópera alemana de Viena se halló de nuevo en el trance de verse postergada por la ópera italiana. De un modo secundario, gozaban de cierto favor entre el público las obras de costumbrismo local y el género mágico. El inteligente empresario y poeta Schikaneder vió en la ópera mágica el medio para lograr nuevos éxitos y pudo hacerse con

algunos músicos que se interesasen por sus poesías sainetescas para óperas mágicas. Mozart se vió designado para componer la «Flauta encantada». Mas lo que creó no fué, tal como se esperaba, un sainete mágico al estilo de Wranitzki. La inmensa riqueza musical, el dramático desenvolvimiento a que se hallan sometidos el armazón sinfónico e instrumental, así como los cantos de solo y de coro responden en esta obra de tal modo a la configuración e interpretación musical mozartiana, que se llegó a un olvido del género mágico a que debía de atenerse. La grandiosidad de su música es, aparte de todos los medios de expresión que contiene, lo que llegó a configurar esta obra como una ópera alemana, pues, es alemana en su modo de manifestarse musicalmente, y es alemana también en la exteriorización de sus sentimientos. Mozart practicó aquí un nuevo y severo sistema en la composición que dió en particular a las escenas de conjunto una nueva expresión. Por encima de la caracterización personal coloca la caracterización musical de toda la escena, y al unir la expresión vocal con la instrumental resuelve y materializa el problema principal del drama musical alemán. Las formas de expresión italianas, en particular el «bel canto» y el recital, fueron germanizadas. Mas con ello Mozart no proporcionó a la música alemana, tal como lo hicieron muchos de los músicos contemporáneos suyos, la forma puramente externa de los italianos, sino lo que aportó fué el sentido íntimo de las formas artísticas italianas. La vocalización de la reina de la noche, como el recital, que surge en forma de diálogo del proceso de adaptación musical de la lengua alemana, eran nuevas formas de expresión hasta entonces ignoradas en la opereta alemana. Mozart, con estilo alemán, sentó los fundamentos del puente que debía de conducir al arte italiano, arte del cual sus contemporáneos sólo habían adoptado las formas puramente externas. Al lograr eliminar el manierismo italiano, pudo al mismo tiempo robustecer en Alemania el sentido para comprender la verdadera esencia de la música italiana.

Intimamente compenetrado con su pueblo, rebosante de fe en Alemania y en la pujanza alemana, tanto en calidad de artista como de hombre, como paladín de la justa comprensión del es-

píritu y de los límites de la música italiana, como mediador respecto al antiguo arte de Bach y de Haendel, y, sobre todo, como portador de una voluntad para dar una nueva configuración alemana a la música a lo largo de toda su obra, Mozart cumplió su misión patriótica. En una de sus cartas escribe lo siguiente: «Todos los días suplico a Dios, que me conceda el favor, de que yo, así como toda la nación alemana, se sienta orgullosa de mí». Esta idea sale a relucir a lo largo de toda su obra. En toda su labor tuvo siempre presente la idea de su misión alemana. Su obra acabó con el predominio de los italianos en la vida musical alemana y desbrozó, al mismo tiempo, el camino por el cual debía de discurrir más tarde la corriente de la música alemana. Mozart no fué el joven apolíneo, sonriente y conquistador, tal como quisieron hacer de él ciertas concepciones románticas y una determinada literatura de carácter sensacionalista, sino que es el impenoso Maestro que en sus actuaciones y en sus creaciones supo con un criterio fijo enfrentarse con las corrientes artísticas de su tiempo, y en particular supo oponer de un modo consciente a lo largo de toda su obra la música alemana a la italiana, que entonces se hallaba de moda. Mozart, prematuramente artista y prematuramente muerto, figura entre los genios del arte y entre las notabilidades del pueblo alemán.

Profesor Dr. K. G. FELLERER