

APUNTES PARA DESCUBRIR A MOZART DENTRO DE LA MÚSICA “CLÁSICA”

Enrique López Aguilar*

A Jelena y a Milena

¿MÚSICA “CLÁSICA”?

El adjetivo *clásico*, que hoy se aplica indistintamente para cuanto quiera ponderarse como paradigma o modelo de algo, y cuya connotación estética parece incuestionable, se difunde desde esa obsesión dieciochesca por ofrecer esquemas de referencia que valieran para fijar, pulir y dar esplendor a todos los órdenes de la actividad artística, los cuales no se consideraban valiosos si no se remitían al equilibrio que la Ilustración creyó encontrar en la cultura grecolatina. Fruto de los afanes clasificatorios y enciclopédicos propios del siglo XVIII, surgió la idea de establecer categorías, muchas veces arbitrarias, para definir grandes etapas históricas: si la Grecia y Roma antiguas parecían ejemplos de equilibrio en todos los órdenes de la vida, a los siglos que abarcaron esas civilizaciones se les consideró llenos de luz y dignos de llamarse *clásicos*, por antonomasia; así, casi parecía natural que a los mil años que

siguieron después de la caída del Imperio Romano se les viera como tiempos de oscuridad, razón por la cual Voltaire no dudó en difundirlos como Edad Media, es decir, como un periodo oscuro que interrumpió la cadena luminosa que, después, se continuaría en el Renacimiento y a la que sobrevendría una nueva etapa oscura: el Barroco. ¿Qué mejor cosa que llamar *neoclásica* a una cultura obstinada en seguir los saludables caminos enseñados por Grecia y Roma?

Contra lo que se cree, la palabra *clásico* no se deriva del latín *classis* ('escuadra'), ni de *classicus* ('trompetero'), ni de *classicum* ('toque de trompeta'), palabras relacionadas con las actividades militares, sino de mecanismos más cívicos y hacendarios implementados por Servio Tulio a mediados del siglo VI a. C., mediante el censo que le permitió determinar un orden fiscal dentro de la sociedad romana para saber quiénes pagarían impuestos y cuántos. Como resultado del censo, se dividió a los romanos en cinco *classes* (cuyo singular es *classis*), de acuerdo con la capacidad de cada una de ellas para pagar un caballo, monturas, armas y escudos (puesto que en esa época no se distinguía aún al ciudadano del soldado) y, de acuerdo con esas

* Departamento de Humanidades, UAM-A.

solvencias financieras, se realizó una escala que iba de la primera a la cuarta clase, las cuales estaban sujetas a un gravamen proporcionalmente gradual; la quinta, la de los *proletarii* sin recursos, debía ser subvencionada por el Estado. La culta palabra *clásico* se originó en una terminología que, en principio, sirvió para diferenciar las clases sociales en Roma de acuerdo a sus recursos económicos.

El segundo momento de la palabra lo determinó Cicerón en *Academica* II, 73, en el siglo I a. C., en un pasaje en el que, hablando de Demócrito y los filósofos que lo antecedieron (Critón, Cleantes...), valora a esos predecesores, tanto por su valor filosófico como literario y declara que, en efecto, hubo otros antes de Demócrito pero, en comparación, todos ellos parecen de quinta clase (*quintæ classis*), con lo cual alude a los resultados del censo realizado por Servio Tulio, pero desplazando el sentido de lo social a un juicio de valor literario y filosófico: cabe decir que cuando actualmente se expresa que algo “es de quinta”, para referirse de manera despectiva al escaso valor que eso tiene, se está repitiendo el marco de ideas en el cual pensaba Cicerón.

El momento definitivo del término ocurrió en el siglo II d. C., cuando Aulo Gelio, en las *Noches áticas* XIX, 8, a propósito de una discusión sobre el buen o mal uso de una palabra, hace que uno de sus personajes invoque la consulta de la autoridad de Julio César (*De analogia*), quien era famoso por la sencillez de su prosa; ante esto, otro de los interlocutores replica: “mejor menciona a algún escritor clásico que no sea proletario”, frase en la que *classicus* tiene un interesante sentido metafórico. De referirse antiguamente a la persona que poseía tierras, con Aulo Gelio pasó a de-

signar al escritor que tenía *un lugar* en la historia literaria; por oposición, el *scriptor proletarius* era aquél que tenía hijos, es decir, obras, pero no un lugar, como quienes pertenecían a la quinta clase en el censo de Servio Tulio. Éste fue, también, el momento en el que *clásico* adquirió su connotación moderna de “modelo”, así fuera de manera muy indirecta.

¿Qué es lo *clásico*? ¿Qué es ser un *clásico*? El origen de una palabra ofrece muchas claridades, pero no esclarece el devenir de la misma ni sus cambios y enriquecimientos (o empobrecimientos) sucesivos. Manoseado hasta el cansancio, el adjetivo *clásico* ahora se emplea para intentar la definición de casi cualquier cosa. En su luminoso ensayo “Sobre los clásicos”, el ya clásico Jorge Luis Borges entiende que la noción de clasicismo cambia de país a país, de época a época, de persona a persona y de circunstancia en circunstancia. Me parece que lo clásico es algo que llega a formar parte tan íntima de nosotros que pareciera integrar nuestra ontología; despojados de eso, perderíamos algo invaluable de nuestra esencia: músicas, libros, ideas, personajes, edificaciones, imágenes que nos habitan aunque no las frecuentemos como, tal vez, quisiéramos, pero que nos construyen cotidianamente. Casi de manera platónica, la recordación de los clásicos (su presencia diaria en nosotros) proporciona a cada individuo una suerte de evidencia arquetípica, de modelo insoslayable.

Además de los amados libros de Borges, desde los cuales realizó la fundación de sus ideas, y transvasando sus certidumbres a otros universos, creo, con él, que “clásico no es un libro [...] que necesariamente posee tales o cuales méritos; es un libro que las generaciones de los hombres, ur-

gidas por diversas razones, leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad".

Gracias al siglo de la Ilustración, que ya había colocado en la palabra *clásico* una certidumbre modélica, se creyó que el raciocinio debía aplicarse a producir obras artísticas equilibradas y armoniosas, atributos que sólo se podían conseguir mediante la fiel aplicación de los principios de aquellos que "sí supieron hacer las cosas": griegos y romanos. Como se contaba con las poéticas de Aristóteles y Horacio, en las cuales se describían y analizaban procedimientos y efectos propios de la tragedia y la poesía, las preceptivas dieciochescas creyeron que en la diligente observación de lo afirmado por ambos autores se encontraba el *quid* para la repetición de una época clásica.

Se dio valor normativo a las descripciones aristotélicas y horacianas y, de manera muy académica, se excluyó de la República de las Artes a quienes no siguieran los preceptos consagrados por la Razón: no hacer teatro ni ópera bajo el esquema de las unidades de acción, tiempo y lugar, en verso, era solicitar que la obra no fuera estrenada; la poesía retomó formas antiguas y resolvió despojarse de experimentos como los emprendidos en el Barroco; y así ocurrió con la arquitectura y otras artes, que contaban con ejemplos provistos desde la Antigüedad, apuntalados con los descubrimientos arqueológicos que revelaban las maravillas de la arquitectura antigua y que grabadores como Piranesi se encargaron de registrar en sus obras. Ante una búsqueda tan obstinada por hacer un nuevo arte clásico, y ante la conciencia epocal de que casi todo se había dicho para siempre en Grecia y Roma, dejando a la posteridad el destino de unas cuantas glosas, no es de extrañar que la

historia del arte no haya titubeado en bautizar dicho periodo creador como *neoclásico*.

Las simplificaciones para entender el clasicismo son frecuentes; baste cotejar a Luis Monreal y Tejada quien, de la mano de Reginald G. Haggard, en su prudente *Diccionario de términos de arte clásico*, además de definir lo *clásico* como lo perteneciente a la producción grecolatina realizada entre 530 a. C. y 330 d. C. (cálculo cronológico ante cuya precisa simetría sólo puedo declararme estupefacto), y lo producido durante la Ilustración, declara que es un adjetivo que califica "la obra de arte de suprema calidad, universalmente reconocida y por ello ya carente de crítica". Aparte de los sobresalientes valores retóricos para entender el adjetivo *clásico*, es indudable que la "definición" de Monreal y Haggard, no obstante las inconsistencias conceptuales y la recargada adjetivación de la misma, tiende a apuntalar el sentido de modelo que el siglo XVIII entendía en el término. Sin embargo, la idea de calidad suprema no deja de tener sus riesgos polémicos, lo mismo aquello de creer que algo está universalmente reconocido, y cabe preguntarse si la revisión permanente de los clásicos no es una manera de ponerlos en crisis.

Un poco antes, los mismos autores afirman que el arte clásico es "esencialmente humanístico, ordenado, bien proporcionado, con formas simétricas lúcidamente definidas y sutiles refinamientos; un arte que dirige su atracción hacia la mente del contemplador y es por completo racional e intelectualmente satisfactorio". La debacle de esta definición permite entender lo difícil que es tratar de poner en otras palabras aquellos conceptos que consideramos bien asimilados a fuerza de emplearlos indiscriminadamente, y la exhibe como un

lugar común hecho con frases ampulosas: algunas intuiciones que son ciertas, sumadas a otras que lo parecen, más unas en las que se refuerza lo inane, son muestra de lo que, en cierta manera, muchas personas presienten de lo *clásico*. Como contrajemplo está *Edipo rey*, de Sófocles (obra y autor clásicos, si los hubiere); medítese en la catarsis que la obra provoca mediante el horror de los hechos presentados en escena, según el análisis de Aristóteles (filósofo clásico, si los hubiere): ¿cabe pensar que el impacto producido por la obra está sostenido en la atracción que la mente del espectador siente ante lo que mira? ¿No dice el mismo filósofo que la catarsis se produce por horror o por compasión, es decir, mediante reacciones emocionales y anímicas (no inmediatamente racionales) del espectador?

Por otro lado, hay una tentación de dotar a lo relacionado con el clasicismo de aureolas estatuarias, como si cada obra y autor fueran, simultáneamente, su posteridad y su monumento fúnebre, lo cual hace olvidar que lo verdaderamente clásico debería ser un acontecimiento sutilmente cotidiano, casi imperceptible, pero con una presencia aglutinadora: el sentimiento clásico de la vida tolera intuir lo edípico sin haber leído a Sófocles, o entender los adjetivos *quijotesco* y *kafkiano* sin el conocimiento directo de Cervantes ni del escritor praguense; me parece que esta clase de apropiación inconsciente es una de las porciones más claras del meollo donde se encuentran los contenidos de la palabra *clásico*.

En la entrada de una *Guía del lenguaje musical*, de Wendy Munro, se puede leer: *música clásica* que es la “posterior al periodo barroco, escrita entre 1750 y 1830, por compositores como Haydn y Mozart,

quienes crearon y desarrollaron la sinfonía, el concierto y el cuarteto de cuerdas. La música clásica precedió a la música romántica”. Al margen de los acuerdos o desacuerdos con las fechas y otras atribuciones de la música del llamado periodo clásico (que coincide con el neoclasicismo dieciochesco), no deja de ser curioso percibir el doble uso del adjetivo *clásico* en música: se emplea para describir un periodo determinado de su historia, o como adjetivo general para definir un cierto tipo de obra que se opone, desde el prejuicio común, a la considerada vernácula: desde luego, el adjetivo es dudoso e inexacto en ambos casos, pero tiene una enorme, arraigada difusión.

La música conocida como del período clásico es contemporánea del arte producido durante la Ilustración y sus límites cronológicos no son demasiado claros, pues la misma crítica musical ha considerado “preclásicos” a Bach y Händel, no ubica muy bien a compositores como Lully, Rameau, Charpentier y Couperin (¿barrocos?, ¿clásicos?), a quienes les tocó vivir la formación del espíritu academista e ilustrado francés y fueron contemporáneos de Corneille, Racine, la *Poétique* de Boileau y la fundación de la Academia Francesa de la Lengua; por otro lado, aun concediendo que *clásicos* son quienes compusieron entre 1700 y 1830, parecen quedar de lado los compositores de la Escuela de Mannheim (que ya no fueron barrocos) y no se toma en consideración la influencia del *Sturm und Drang* en la música de Haydn y Mozart, corto movimiento intelectual y artístico en Alemania que algunos han querido entender como un prerromanticismo y que, de alguna manera, interrumpió brevemente el desarrollo “lineal” del clasicismo; que Beethoven y Schubert

también pudieran ser clásicos ha sido motivo de otras discusiones, pues no han faltado los comentaristas que ya los consideran románticos (o, en el caso del primero, prefieren decir de él que es el último clásico y el primer romántico).

A nadie escapa que se habla de arte neoclásico, pero no se adjetiva de la misma manera la música, y la razón salta a la vista: lo poco que se conocía de las antiguas composiciones grecolatinas no permitía establecer ningún parámetro para remitirse a esquemas de la Antigüedad, como sí ocurría con casi todas las demás artes (con excepción, tal vez, de la pintura): si se le pudo colocar la etiqueta de Neoclasicismo al arte producido durante un período que inició desde la segunda mitad del siglo XVII y llegó hasta un poco más allá del primer tercio del siglo XIX, hubiera sido insensato hacer lo mismo con la música: en ella se aspiró a componer de acuerdo con una estética epocal, pero sin la intención de remitirse a modelos grecolatinos inexistentes. La adjetivación de *clásico* para definir la música compuesta durante ese lapso sólo refleja una simetría de conceptos, una pachorra crítica que pretende envolver con la misma etiqueta a cuanto haya sido contemporáneo: Goethe, Racine, Haydn, Mozart, Boucher, Watteau, Versailles y Schönbrunn... desde esta basta perspectiva, cuanto se encuentre englobado dentro de ciertas fechas resulta (neo)clásico.

No está por demás recordar que las categorías mencionadas poseen valor europeo, pero en Hispanoamérica las cronologías tienden a dislocarse. El Neoclasicismo ingresó a España con la muerte de Carlos II, el hechizado: después del último Habsburgo español, Luis XIV tuvo la oportunidad de someter a España e impu-

so la nueva dinastía de los Borbones con Felipe V, lo cual afrancesó la cultura española y la llenó de Academias y repudio por el Barroco. En México, la edificación de la iglesia de la Enseñanza Antigua se considera la última obra barroca, y eso ocurrió bien entrado el siglo XVIII, cuando en España ya no se toleraba ese tipo de arquitectura. Y si es cierto que el espíritu ilustrado puede apreciarse en el estilo dieciochesco mexicano de todas las artes, resulta difícil considerar que muere hacia 1830. Joaquín Arcadio Pagaza, el obispo poeta, natural de Valle de Bravo, murió en 1918 y, tal vez, con él desapareció el último representante del neoclasicismo. De aceptar que éste invade a México desde 1760, con las primeras reformas borbónicas, la cronología neoclásica se dilata en un horizonte que va desde ese año hasta 1920: ciento sesenta años de una corriente que convivió con el Romanticismo, el Realismo, el Costumbrismo, el Naturalismo y el Modernismo... convivencias difíciles de pensar en Europa, con sus secuencias tan ordenadas, consecutivas, incontaminadas.

Todo esto quiere decir que la colocación de etiquetas para definir horizontes culturales no deja de ser un esfuerzo arduo y arbitrario: el espíritu neoclásico no arranca en 1700 y no termina en 1830. Debe revisarse lo ocurrido en Francia, en la segunda mitad del siglo XVII, cuando el Barroco dominaba en otros países europeos y americanos, y debe explorarse hasta 1920, por lo menos, con la muerte de Pagaza. Dentro del horizonte europeo, es cierto, se produjo una música distinta a la barroca, que exploró formas nuevas y distintas ornamentaciones, y es cierto que Haydn pareciera representar una suerte de espíritu enciclopédico en música, pero es justo

admitir que, al margen de los nuevos equilibrios que hayan explorado la música dieciochesca y parte de la decimonónica, el adjetivo *clásico* para definir a este período ha sido empleado como resultado de una mera simetría conceptual para igualarlo con la etiqueta otorgada al resto de las artes producidas durante la Ilustración, pero no por búsquedas inherentes a un arte que hubiera perseguido la condición modélica del clasicismo, pues no toda la música *clásica* posee un espíritu “de tranquilidad lúcida, de reposo y sencillez”, como lo demuestra buena parte de la obra más importante de Mozart.

Que los riesgos de etiquetación son muchos, se comprueba con la multitud de prefijos para matizar los rubros: *preclásico* tardío, *postclásico* temprano, *neoclásico* *postromántico* (resulta extremadamente divertido descubrir que un crítico de principios del siglo xx dijo de Richard Strauss que era un compositor “neoclásico”); por otro lado, al escuchar a Rameau, Carlos Felipe Emmanuel Bach, Stamitz, Gluck, Boccherini, Haydn, Mozart, Beethoven y Schubert, se percibe una sustancia diferente a la música barroca, pero cabría preguntarse si el periodo que les tocó vivir como compositores les dio la certeza teórica de eso que viajó de Servio Tulio a Cicerón a Aulo Gelio y a la Ilustración: los hizo sentir partícipes de un proyecto *clásico* del arte.

Si el adjetivo *clásico* resulta confuso en música para designar un período de su historia, por no provenir de la crítica musical sino de otros campos del arte, cuando se emplea para diferenciar la música “cultura” de la “vernácula” sólo se convierte en fuente de mayores equívocos, confusiones y torpezas. Entendida la música *clásica* como toda aquella que goza de respe-

tabilidad y reconocimiento, documentada en las historias del caso y analizada por su importancia y calidad artísticas, independientemente del período al que se pretende aludir, resulta que clásicos son desde Perotin hasta Olivier Messiaen, pasando por Palestrina, Buxtehude, Purcell, Schumann, Puccini, Stravinski... además, la música antigua también se engloba en el adjetivo, sin importar que haya sido cortesana o popular, pues en el rubro “música *clásica*” se amontonan Alfonso el Sabio, las danzas y canciones anónimas medievales y renacentistas, el canto gregoriano, la música juglaresca y trovadoresca, Tielmann Susato y John Dowland.

Hay una *contradictio in adjecto*: ¿por qué el término abarca tanto la música popular medieval y renacentista, como la compuesta por compositores “serios”, “profesionales”, y sólo a partir de cierto momento se establecieron diferencias terminológicas? Una respuesta es que todas las artes, después del Renacimiento, hacia el fin de los mecenazgos, comenzaron a sufrir un fenómeno de especialización simétrico al que la incipiente burguesía impulsó en otros campos de las actividades humanas, como la filosofía, la ciencia y la tecnología. A esa especialidad de los artistas, que comenzaron a colocar su obra en el mercado cultural, se agregó una mayor conciencia evolutiva del lenguaje estético, la idea histórica de que las cosas no permanecían iguales ni inmóviles sino que cada autor, en cada obra, podía esforzarse por superar lenguajes y logros previos.

Esta idea se acuñó notablemente en el Romanticismo y tuvo que ver con la complicación de los instrumentos, posibilidades y lenguajes propios de las artes: no se trataba de que un artista fuera mejor que los anteriores, como si se tratara de un

objeto tecnológico o una competencia deportiva, sino de que pudiera llevar más lejos las capacidades formales y expresivas de su trabajo. Entre finales del siglo XVIII y principios del XIX, esto propició un alejamiento cada vez mayor entre los autores y su público. Es posible que alrededor de ese “desencuentro” haya comenzado a hablarse de música *clásica* para diferenciarla de la otra, más accesible y fácil de asimilar.

La historia del arte muestra la manera como las complicaciones experimentales y expresivas de los autores fueron provocando la separación comentada: en algún momento, Stendhal declaró: “mi obra será comprendida dentro de un siglo”; y luego, Mahler: “mi día llegará”. La posteridad les dio la razón: igual, las últimas obras de Beethoven no gozaron del favor popular, sino hasta años después, de la misma manera que, en su momento, el Impresionismo pictórico fue condenado por crítica y público. El fenómeno parece evidente, pero no es muy claro que el término *clásico* sea el mejor para distinguir ese tipo de música, y lo mismo ocurre con adjetivos como *culta* y *buena*, pues parecieran sugerir que la otra es inculta y mala.

La palabra *culto*, que tiene que ver con “cultivo” y “cultivado”, con eso que se cuida para que dé buenos frutos (intelectuales y artísticos, en este caso), no es un adjetivo exclusivo de la música, pero el de *buena*, con connotaciones tan amplias, resbaladizas y subjetivas, no es el idóneo. Para el caso, musicalmente y en lo suyo, tan cultos fueron Francisco Gabilondo Soler, María Grever y John Lennon, como Bruckner, Carl Nilssen o Manuel M. Ponce; la diferencia estriba, desde luego, en los frutos que dieron sus respectivos cultivos; asimismo, no obstante la amistad habida entre Johann Strauss y Johannes Brahms, no faltará quien

se escandalice si se afirma que ambos eran igual de “buenos”. Lo eran, si se piensa en su destreza musical, pero ambos dirigieron sus bondades hacia direcciones distintas, pues no sólo no parecen sino que no resultan igual de importantes *An der schönen blauen Donau* que *Ein Deutsches Requiem*.

Si en música existen muchas variantes terminológicas para definir sus diversas manifestaciones, como rock, blues, jazz, bolero, flamenco, pop, ópera, *lied*, cuarteto, sinfonía, ¿por qué no hablar sólo de *música*? Cuando en las demás artes se habla de literatura, pintura o arquitectura, el adjetivo *clásico* remite a connotaciones precisas: a un período concreto, a un autor particularmente consagrado, pero el término no se emplea para diferenciarlas de las que no se consideran “cultas” o “buenas”.

Al pensar en música *clásica* como aquella que tiene un lugar en la historia del arte, según la sugerencia de Aulo Gelio, el término parece feliz, pero extremadamente general; si el adjetivo se entiende como “modelo”, eso puede ser cierto, pero se corre el riesgo de la limitada categorización dieciochesca; habría que pensar que música *clásica* es más la que cuenta con la urgencia del auditor, con esa misteriosa lealtad que propone Borges, lo cual hace que tan clásico sea Sibelius como Los Beatles, Agustín Lara o Louis Armstrong. Además, en esa masa informe llamada música *clásica* tendrían que coexistir estaturas y calidades dispares, pues junto a Franck, Wagner y Busoni habría que tolerar la convivencia de trivialidades como las de Meyerbeer, Offenbach o Massenet, lo cual corrobora la falta de matices en el adjetivo. Definitivamente, en la música *clásica* ni están todos los que son, ni son todos los

que están; y no es la opuesta a la vernácula, sino la elegida y frecuentada instintivamente por la fidelidad y el gusto de las diversas generaciones.

Para resolver las difíciles cuestiones terminológicas, sugiero una nomenclatura derivada del *doctor honoris causæ* que la Universidad de Breslau otorgó a Johannes Brahms, el cual dice: “*artis musicæ severioris in Germania nunc princeps*”, lo que resuelve la difícil traducción de “música clásica” al latín: *musica severior*.

HAYDN Y EL ENCICLOPEDISMO

La palabra *enciclopedia* (“educación cíclica”), de origen griego, se encuentra emparentada con *encíclica* (“circular”), pero está lejos de aludir al mismo campo de referencias: para los griegos, la *enciclopedia* era un concepto que encadenaba al conjunto de nociones que debía poseer un hombre libre en su educación, quien, por principio, no debía ignorar nada de cuanto le fuera concerniente. Sin embargo, la idea de *enciclopedismo* se remonta al esfuerzo de Diderot y D’Alembert quienes edificaron, junto con otros autores, el primer gran diccionario enciclopédico del mundo, la *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, en treinta y cinco volúmenes publicados entre 1751 y 1780, obra de gran influencia en el espíritu europeo y cuya contribución ayudó a desencadenar la Revolución Francesa, influencia superior a la de la *Encyclopædia Britannica*, cuya primera edición fue de 1768.

Diecinueve años antes de los trabajos emprendidos por Diderot y D’Alembert, Franz Joseph Haydn nació en Rohrau; murió en Viena en 1809 y fue contemporáneo

de Bach y Händel, de Mozart, Beethoven y Schubert, así sea por mera coincidencia cronológica. Su trabajo como Maestro de Capilla del príncipe Esterházy le permitió fundar, ahondar, innovar y experimentar con muchas formas musicales dentro de un espíritu humanístico cercano al que Goethe ejercía desde la literatura, el dibujo, la botánica, las ciencias naturales, la óptica y la filosofía. Mucho más horizontal que otros compositores, su trabajo le permitió abordar casi todos los géneros considerados “clásicos”; su amistad con Mozart, durante un intenso periodo de diez años, fue mutuamente influyente y creativa para ambos autores, no obstante la diferencia de edades y, asimismo, fue maestro de Beethoven cuando éste se vio en la necesidad de perfeccionar sus nociones de contrapunto para componer su primer ciclo de cuartetos, *opus 16*. Junto con Mozart y gracias a éste, perteneció a la logia “Estrella del Gran Oriente”, antes de que el estallido de la Revolución Francesa desatara una represión continental contra la masonería.

Hablar de un espíritu enciclopedista en Haydn es suponerlo pleno habitante del siglo XVIII, pero debe entenderse que dicho espíritu es absolutamente musical ya que él lo expresó en ese lenguaje. Una revisión del vasto catálogo de su obra (aún incompleto), así como de los géneros abordados por él, ya es indicio de su enciclopedismo musical; verificar la curiosa obsesión por colocar títulos a sus obras permite asomarse al deseo de jugar con lo enunciativo para sumarlo a la abstracción musical (no debe olvidarse que, todavía, Gluck consideraba que la música era una lujosa sirvienta del texto poético): será difícil volver a encontrar en otros compositores algún interés por ponerle música a libretos con el título de *Il mondo della luna* (1777), que recuerda los

títulos de las obras de Cyrano de Bergerac y es complemento temático de los seis cuartetos para cuerdas *opus* 20, los llamados "Cuartetos del Sol".

De sus cerca de ciento siete sinfonías, muchas de ellas cuentan con un título no programático, pues la idea de Haydn era que sólo uno de los cuatro movimientos se asociara con él, humorística, seria o descriptivamente. Al discernir una estructura programática debe pensarse en títulos como el de "Pastoral", para la Sexta de Beethoven; de "Fantástica", para la compuesta por Berlioz; o de "Doméstica", para la de Richard Strauss, pues en ellas todo el texto sinfónico obedece a un programa no musical sugerido en el título: una serie de escenas campestres, una historia amorosa y fantástica, o, como dijo el mismo Strauss para explicar su "Doméstica": 'encuentro tan apasionante mi vida en casa como la vida de Napoleón'. El programa supone un referente discursivo y conceptual desarrollado dentro de la música (no necesariamente imitativo), un deseo de concretar tangiblemente la abstracción propia del hecho musical.

En el caso de Haydn, una muestra incompleta de sus títulos sinfónicos exhibe a un compositor dieciochesco regocijado al pretender decirle algo más a su auditor a través de los títulos que agregaba. Como ejemplo, piénsese en veintisiete de sus sinfonías (lo cual tan sólo representa el 25.47% de su producción sinfónica conocida): 6, "La mañana"; 7, "El mediodía"; 8, "La tarde"; 22, "El filósofo"; 26, "Lamentación"; 43, "Mercurio"; 44, "Fúnebre"; 45, "Los adioses"; 48, "María Teresa"; 49, "La pasión"; 53, "La imperial"; 60, "El distraído"; 63, "Roxelane"; 64, "*Tempora mutantur*"; 82, "El oso"; 83, "La gallina"; 85, "La reina"; 92, "Oxford"; 94, "Sor-

presa"; 96, "El milagro"; 100, "Militar"; 101, "El reloj"; 103, "El redoble de tambor"; 104, "Londres"; "Del fuego" (1766-1768), "La caza" (1781), "El profesor"...

La idea de circularidad enciclopédica no debe entenderse a la manera de una serie monótona de catálogos o índices alfabéticos, como si se tratara de un diccionario, pues en la obra de Haydn tal circulación se cumple por distintos caminos: en el nivel más obvio, los títulos de sus sinfonías y otras obras permiten que muchos públicos hayan podido asomarse a grandes trazos de lo que era la vida cotidiana para espectadores y participantes del siglo XVIII (aristocracias, burguesías y proletariados): referencias pragmáticas, políticas, costumbristas o "filosóficas" (entendida la palabra "filósofo" en su sentido dieciochesco: el adjetivo para una persona que pone su inteligencia en vivir la vida ampliamente, tratando de interpretarla), de manera que osos, cacerías, milicias, relojes y alusiones mercuriales permiten el atisbo a diversiones de gente rica, a sociedades secretas, a invenciones mecánicas perfeccionadas o al nombre de nobles relativamente conocidos por el universo austriaco; en esta dirección, la amistad juguetona producida entre títulos y lenguaje musical supone un recorrido por el ámbito del mundo dieciochesco, mismo que, inevitablemente, no desdeña las afinidades electivas cuya responsabilidad es de Haydn.

En el nivel más profundo, el enciclopedismo haydniano se manifiesta en su manera tan natural de pasearse por todos los géneros musicales y combinaciones instrumentales que el falso clasicismo, en ruptura con el Barroco, permitía a los nuevos temperamentos estéticos. Si no fue el inventor de cada forma abordada por él, sus decisivas aportaciones lo convirtieron

en creador de la sinfonía y el cuarteto de cuerdas (los primeros recibieron el pudoroso nombre inicial de “divertimentos”), desde una libertad dieciochesca que resulta extraña para el público contemporáneo. La sensibilidad ilustrada podía compaginar el humorismo y la ironía con la seriedad, la experimentación con la búsqueda de formas exactas, la mesura con atisbos de convulsiones emotivas... Tal vez, esa contradictoria serenidad del “(neo)clasicismo” haga parecer tan extraño ese periodo de la cultura: el siglo XVIII prohibió, por igual, amplios erotismos como los que se pueden palpar en la pintura de Boucher y Fragonard, novelas sentimentales como *Manon Lescaut* o experimentos de verdadera anticipación como *Tristram Shandy*, de Lawrence Sterne; *Jacques, el fatalista*, de Diderot; *Las amistades peligrosas*, de Choderlos de Laclos; o *Justine*, de Sade: surrealismo, *nouveau roman*, Cabrera Infante y Cortázar no son poco deudores de esas inauguraciones.

El caso de Haydn, como el de otros ilustrados, ejemplifica sus paradójicas aptitudes: ese amable Voltaire musical (el cínico francés inventó la imagen de la manzana cayendo sobre la cabeza de Newton para explicar la fulguración del genio al descubrir una idea científica) aceptó lecciones de un salzburgués legendario. El 14 de diciembre de 1784, introducido por el barón Otto von Gemminger-Hombag, Mozart ingresó en la *Logie zur Wohltätigkeit*, de Viena, con el grado de Aprendiz; al año siguiente, ya era Gran Maestro. Gracias a su amor por la masonería, también ingresaron Leopoldo, su padre, en marzo de 1785, y Haydn, el 11 de febrero del mismo año. Encerrado en el territorio de los Esterházy, casi impedido de viajar por Austria y Europa durante gran parte de su

vida (de no ser hacia sus últimos años, cuando pudo conocer París y Londres), Franz Joseph es lo más parecido a Kant, filósofo totalizador cuyo Universo parece arraigado en Königsberg, obsesionado por comportamientos *metódicos*: esa amplitud “en cautiverio” provocó las críticas de la ambiciosa esposa del compositor, quien le reclamaba la futilidad de unas experimentaciones que no parecían materializarse en dinero y bienestar más abundantes.

Como muchos otros autores del siglo XVIII, Haydn fue un fruto de la lentitud, tan longevo como Bach y Händel, pero a diferencia de ellos, sus obras maestras son más resultado de la perseverancia que del genio. Frente a los prodigios de Mozart y Schubert, o frente a la insólita maduración de Beethoven, Haydn fue un Moisés tardío que reveló los senderos de la Tierra Prometida a futuros y talentosos Josués: no la llegó a pisar, pero la intuyó, y en algo de eso radica su condición dieciochesca, por tratarse de un hombre colocado entre varios mundos y dispuesto a fusionar, desde muchos enfoques, posibilidades “raras” (ejemplo epocal sería ese poema de Goethe, dramático y novelesco, llamado *Fausto*). A la edad de la muerte de Mozart y Schubert, Haydn aún no había construido nada equivalente a esas precocidades; a la edad de la muerte de Beethoven, no había vislumbrado el abismo de una revelación parecida, pero su trabajo resultó fundacional y enciclopédico, así parecían menos deslumbrante que el de sus célebres sucesores.

EL LLENO DE GRACIA

Borges, quien posteriormente lo tradujo y no negó la influencia que el escritor pra-

guense ejerció sobre él, admitió haber leído a Kafka, en alemán, durante su adolescencia ginebrina: no le gustó. También posteriormente, admitió: “la maravilla pasó junto a mí y no supe verla”. Que a un lector tan competente como Borges le haya ocurrido eso parece atenuar los errores de perspectiva, prejuicio o ignorancia cometidos por aquellos que, en algún momento, han desdeñado a un autor o una obra: allí estuvo Miguel Ángel Asturias vilipendiando *Cien años de soledad*, casi recién publicada esa obra mayor de la literatura hispanoamericana, o los muchos críticos mexicanos que se equivocaron con *Pedro Páramo* antes de que la novela fuera reconocida por el resto de la crítica como piedra de toque de la literatura mexicana del siglo xx. Tales errores de perspectiva lo hacen respirar a Uno con el tonto alivio de los extraviados después de haber proferido opiniones erróneas, aunque el alivio sea vano, pues en materias así sólo es Uno quien se pierde del disfrute de obras y autores sometidos a prejuicios desdeñosos.

Ignoro si a una parte de mi generación le correspondió ser pretenciosa en cuestiones musicales, o tal vez fuéramos pesados —en el sentido kunderiano de la palabra—, pero cuando manifestábamos nuestras opiniones en materia musical, recién abandonada la adolescencia, lo frecuente era que habláramos de Beethoven y Bach; tal vez Mahler apareciera en boca de los más enterados o de quienes iban a los conciertos dirigidos por Eduardo Mata; los más vanguardistas se atrevían con *Los himnos*, de Stockhausen, la música para piano de John Cage o las densidades de Bruckner... Aparte de compartir la euforia por el rock, el jazz, el blues, la nueva trova y la música sudamericana, mirábamos con displicencia cosas como Abba, Bee Gees y la música

disco, pues buscábamos la solidez en Who, el Jacques Loussier Trio y John Lee Hooker. Eran tiempos en que hablar de Hermann Hesse en la prepa y estar leyendo a Sartre permitían diferenciaciones entre Nosotros y Ellos, lo *In* y lo *Out*, lo Profundo y lo Superficial, pues traer *Demian* bajo el brazo dejaba suponer que, por lo menos, Uno escuchaba los últimos cuartetos de Ludwig van y apreciaba *Quadrophenia*. Eran tiempos.

En ese contexto no parecía haber cosa más ridícula que la música de Haydn, un peso pluma, autor de sinfonías bobaliconas con títulos como La Gallina, El Reloj o La Sorpresa, obras sin densidad que difícilmente competían con la Novena (la de Beethoven, *of course*) pues, para colmo, no había nada memorable (nada, por “ésta”) en el resto de su obra. Qué difícil era tener dieciocho años en los años setenta: Uno se atrevía a despreciar, más que a Haydn, a Mozart, bajo sesudos análisis donde se demostraba que la dudosa fama del salzburgoense era como la de Abba, igualita, pues su música era simplista; las melodías, ramplonas; y, lo peor de todo, era dueño de un facilismo dirigido hacia la proliferación, además de que “eso de ser niño prodigio es una babosada”: no hay manera de saber quién es peor, si Chaikovski o Mozart, “me cae, nada más oye la *Pequeña serenata nocturna*”, una verdadera mamada (tal vez la erudición mozartiana se redujera a un par de serenatas, danzas alemanas y obra de salón, pero no importaba la ignorancia del resto): Mozart era ligero, insoportablemente leve. No cabe duda, qué difícil era tener dieciocho años durante los setenta.

Y ocurrió que Uno iba a la Facultad y viajaba alrededor de las nueve de la mañana para llegar a clases los martes y jueves, días en que se ofrecían programas con obras

concertísticas en XELA, la estación radiofónica donde todos abrevamos en música, autores y repertorio cuando lo “clásico” no era de fácil acceso. Uno viajaba en coche con amigos que compartían los luminosos prejuicios descritos líneas arriba y XELA, alevosamente, soltó una obra inesperada, un concierto para piano, pero habíamos sintonizado el programa después de su inicio. Si el primer movimiento era de una brillante seriedad, el segundo resultaba de un lirismo diáfano pero denso y conducía a fronteras espirituales inesperadas en conciertos para piano. Después del elegantísimo final del segundo movimiento, en tono menor, llegaba el tercero, radiante y descomunal. Cuando nos preguntábamos qué había sido eso, la voz del locutor nos informó del *concierto 23*, de Wolfgang Amadeus Mozart: era Mozart y la música había descendido sobre nosotros.

Toda obra aguarda a su público, a veces bajo la azarosa manera de un hallazgo radiofónico; otras, a la vuelta de una maduración personal que auspicia la posibilidad del encuentro. Puede ocurrir que libros engullidos durante la infancia, como los de Salgari, no resistan una relectura veinte años después, al contrario de los de Verne, pero cajas chinas como *Las mil y una noches* nunca terminarán de atrapar la curiosidad de cualquier lector, en cualquier edad, no sólo porque superan el caprichoso encajonamiento de literatura “infantil” sino porque son una muestra de lo que Forster consideraba la fascinación producida por el relato: aquello que no cesa de atizar la curiosidad del espectador y su deseo de saber más acerca de los hechos contados en el mismo.

¿Por qué auditores llenos de postromanticismo desdeñábamos a Mozart? Por una petulancia no exenta de ignorancia juvenil. El encuentro con alguno de los muchos

Mozart que es Mozart podía producirse mediante las danzas y divertimentos, obras circunstanciales condenadas por quienes creían que la música se mide exclusivamente desde la densidad de las nueve sinfonías mahlerianas o brucknerianas, cánones donde parece elevarse una categórica reprobación de las “frivolidades” del salón (no ajenas a Beethoven, Schubert y Brahms, por cierto). Bajo el agobio de una pesadez conceptual, propia de la adolescencia, eran reprobables los guiños ofrecidos en el gusto por la danza, en el coqueteo de una reunión informal y en las irreverencias propias de la levedad del ser y el gusto por la vida. ¡Qué fácil era ignorar lo difícil que era la escritura de la *Sonata fácil*, para piano! ¡Qué difícil creer que la encantadora audición de esa sonata mozartiana surgiera de una compleja elaboración musical!

La crítica y el público del arte tienden a esculturizar a un artista y reducirlo a un gesto, como el sombrero de Sabina, en *La insoportable levedad del ser*, o como a Rimbaud envuelto en su feroz adolescencia. Para el público puede ser arduo romper la cáscara escultórica en que se convierten un artista y su obra para conseguir lo más importante: el disfrute de la obra y el diálogo con el autor, pues sólo se aprende a querer a éste a través de su legado, no por los metatextos que lo rodean. Si Mozart descendió a ti con el *Concierto 23*, no te sorprenderá descubrir que es en sus conciertos para piano donde se encuentran su apuesta lírica más personal y su pesquisa constructiva en el orden sinfónico, no en las sinfonías, de las cuales sólo las últimas siete manifiestan el interés que el género comenzaba a despertar en ese salzburgués dispuesto a conquistar Viena de manera más contundente que los turcos.

Mozart era alburero, buen amigo y ojo alegre; disfrutaba la vida social, le gustaba Constanze y el amor con otras mujeres; en muchos sentidos era glamorosamente dieciochesco y, en otros, tenía el ojo puesto delante de su tiempo (el de Forman, en *Amadeus*, sólo es uno de los posibles Mozart). Componía para ser querido y deseaba hacer felices a sus amigos con la música, era masón y creyente, serio y festivo, niño prodigio y adulto en apogeo: era imprevisible y estaba tan lleno de sorpresas como su amor por la vida en pleno 1791.

Puede pasar que estés en una reunión donde se quiten el papel de aluminio y el alambre que protege el gollote de una botella de champaña. Alguien recuerda de manera casual a Mozart y comenta algo acerca de los muchos Mozart en Mozart. No sería extraño si, en ese momento, el corcho saliera disparado sin intervención de ninguno de los presentes y cayera rodando por ahí, en el escote de alguna de las comensales o en la cabeza del más reacio a entender los milagros. Sin lugar para las sorpresas, la maravilla acaba de llegar con ustedes y Mozart se ha incorporado a la fiesta, divertido con esa travesura.

Lo que sigue es conversar con él y escuchar algo suyo, poner un disco compacto con algo de su música de cámara, de sus conciertos para piano y, ¿por qué no?, uno de los divertimentos o la *Serenata 10*, en si bemol mayor, "*Gran partita*" (en la misma tonalidad que una de las sonatas mayores de Schubert), para entender de una vez por todas que la mano maestra se manifiesta en cada trabajo, en el postre o la botana, en el plato fuerte y la sopa. Mozart se sienta junto a ti y platicará contigo. Sirves la champaña y todos brindamos por la felicidad del *locus amenus*, un

paraíso posible gracias a la intermediación de Mozart, nuestro amigo.

"Creo en Dios Padre, en Mozart y en Beethoven...", dijo Wagner en su Credo personal, cuando fundaba sus ideas en obras ensayísticas a la vez provocadoras y visionarias. En esa creencia deslizó una peligrosa divinización del ser artístico, casi inherente de los mundos romántico y postromántico, iconoclastas en un sentido y propensos a monumentalizar a los iconos de su gusto. De las afinidades electivas de Wagner (más cercano a Beethoven que a Mozart, me parece) puede deducirse un síntoma fascinante del compositor salzburgués: su capacidad para seducir hasta a los más reacios y la posesión de un aura donde se supone la absoluta universalidad de su obra (que si su música es la más adecuada para los bebés nonatos, que si es la que más fácilmente escuchan los niños, que si es la que supera fronteras de tiempo y espacio y es capaz de ser aceptada por africanos, chinos y europeos, que si relaja y cura... Todo lo cual se dice sin tomar en cuenta la lucha, hasta el fin de su joven vida, por el reconocimiento de una capacidad que muchas veces le fue negada por intrigas cortesanas, la incipiente burocracia cultural o la falta de alcances intelectuales del público vienés).

Ahora que la obra de Mozart pertenece al Cónon de Occidente es difícil suponer que le ocurriera lo mismo que a casi todos los artistas: esforzarse para ser reconocido cuando decir "Mozart" sólo era un grupo de sonidos indiscernible de López o ¿cómo dijo usted que se llama? Ahora, decir el Nombre es "entender" los juegos, reconocer la peculiaridad ornamental y saber eruditamente acerca de los instrumentos elegidos por el autor dieciochesco, y es extraño suponer que alguna vez Salieri hubiera

parecido superior a él, como Ludwig Spohr a Beethoven. La obra de Mozart, en sus inicios, salvada la pesadez de la imagen de niño prodigio fomentada por Leopold, su padre, nunca vio que por ella se elevaran los espíritus ni se produjera la unánime luz para quienes fueran tocados por su trascendencia. La fama posterior sugiere la magia en cada nota mozartiana pero, como a los enanos, a Mozart también le correspondió empezar desde pequeño la construcción de un lenguaje propio y adecuarlo a las necesidades de su temperamento, de eso que el Romanticismo entendió como el “genio”.

Una lectura más atenta de Mozart deja entender cómo ocurrió que se agregaran elementos extramusicales a la cristalización personal de un estilo (su condición innata para la interpretación desde la infancia; la anécdota del hombre de gris enviado por el conde von Walsegg, plagario profesional, que encargó al autor maduro su obra más lírica —una misa de muertos, su propio réquiem— y el hecho de que nunca hubiera corregido ningún manuscrito), a la cristalización de una manera que, en Alemania y Austria, se venía desarrollando desde la Escuela de Mannheim, sin ser ajeno a cuanto se hacía en Italia y Francia. Mozart tomó un camino de los posibles a su alcance (no fue Boccherini, no fue Haydn) y, en éste, alcanzó una voz personalísima y tuvo descendientes ilustres, pero nunca fue ni más ni menos dieciochesco que los demás: sólo fue extremadamente Mozart, así pasara por el *Sturm und Drang*, como Haydn, y por las ráfagas afrancesadas e italianizantes que soplaban por las calles de Viena.

(¿Cuál es la mejor de sus obras? ¿Está por encima de Bach, Beethoven y Brahms? ¿Influyó en Stravinski y Penderecki? Intuyo

dónde está lo mejor de su obra y no estoy seguro de que alguien se coloque por encima de los demás; tampoco me interesa si influyó en Penderecki o Schumann, sino por haber sido Mozart.)

De Mozart he leído muchas de sus biografías, he revisado abundante crítica sobre su obra y he frecuentado su música desde que encontré mi camino a Damasco a bordo de un auto que me llevaba, junto con otros amigos, a la Facultad de Filosofía y Letras. Allí entendí que *gracia* es belleza, autoridad y buen gusto (no, por cierto, en el sentido dieciochesco del término), como el de los mejores vinos, y que provoca gratitud y reconocimiento. También supe que, como la Virgen María, Mozart está lleno de gracia. No lo conocí personalmente, pero lo conozco mejor que a muchas personas con las que me he resignado a tropezar cotidianamente en la vida; no fui su amigo en Viena: lo soy en México por la intermediación de su música y desde aquí, entre las zozobras de un mundo cada vez más confuso, sé que nos saludaremos como viejos conocidos cuando nos encontremos en alguno de los senderos bifurcados de este Jardín misterioso.

MOZART Y LA NOVELA MOZARTIANA

No obstante ser uno de los compositores conspicuos del periodo ilustrado, Mozart está envuelto en leyendas que no dejan ver a la persona detrás de la obra ni a la obra dentro de la tradición donde se inscribe: la precocidad, su carácter alegre y desenfadado, el tumulto de las composiciones, la misteriosa persona vestida de gris que le pidió un réquiem, la enfermedad, la temprana muerte inexplicable y el entierro en una fosa común, sirvieron

para que la personalidad de Mozart saliera de los trasfondos de una vida normal y se inscribiera en lo novelesco bajo el aura del genio.

Muchos dirán: “la vida de Mozart no fue normal”; si se piensa en su condición innata para la música, las calidades de su precocidad, inteligencia y talento, así como la rápida maduración de su expresividad como autor, es seguro que no, pero se trata de la vida de una persona dedicada a ejercer un oficio por el que buscaba prestigio, dinero y estabilidad; de alguien que quiso ser feliz, se casó, tuvo hijos, luchó contra las intrigas de los colegas, el desdén de los patronos y la figura autoritaria del padre; que padeció deudas desde su matrimonio con Constanze y pretendió consolidar su situación financiera obteniendo trabajo fijo, arriesgándose a colocar su obra en el mercado mediante la organización de “academias” (audiciones de obra personal que permitía a los compositores la casi total recaudación de la taquilla); que enfermó y murió.

Lo excepcional en Mozart es el valor y trascendencia de su obra, que convoca el deseo de mirar al autor e interpretar su biografía: caer en el error de que la vida de todo genio es apasionante, genera sobresaltos casi inexistentes en las de, por ejemplo, Stevenson, Cézanne y Shostakovich: las venturas y desventuras de muchos fueron intelectuales, pues no todos tuvieron historias cinematografiables como la de Wilde. ¿No se sublima una vida común desde el espejo del acto creativo, como con Kafka, cuya obra, igual que la de Mozart, nos hace visitar la vida del autor?

Convocar a Antonio Salieri (Legnano, 1750–Viena, 1825), quien melancólicamente llega a nosotros desde las escasas grabaciones y las noticias biográficas, ayuda

a mirar a Mozart. Cuando éste se instaló en Viena, en 1781, llegó precedido por una justa fama, después de haber roto su relación laboral con Colloredo, príncipe-arzobispo de Salzburgo; antes, infructuosamente, había buscado un puesto en algunas cortes europeas. Salieri, seis años mayor, intrigó contra Mozart, a quien consideraba un rival peligroso, pero esa conducta era usual entre competidores. Comparar lo que Mozart y Salieri produjeron en el terreno de la ópera durante la parte final de esa década, la última de Mozart, es constatar el olvido del autor de Legnano: mientras el salzburgués compuso sus óperas mayores con un dotadísimo instinto teatral, *Le nozze di Figaro* (1786), *Don Giovanni* (1787), *Così fan tutte* (1789), *Die Zauberflöte* (1791) y *La Clemenza di Tito* (1791), Salieri escribió las ya arrumbadas y herrumbrosas *Prima le musica e poi le parole* (1786), *Les Horaces* (1786), *Tarare* (1787) e *Il pastor fido* (1789).

Salieri se dedicó a la docencia, actividad que Mozart no tuvo mucho tiempo para cultivar, tal vez en el ejercicio del *dictum* goethiano: “el que sabe hacer una cosa, la hace; el que no sabe, la enseña”. Entre los alumnos del primero se contaron Beethoven (1792), quien le dedicó las tres *Sonatas para violín y piano, op. 12*; Franz Schubert (1813) y Franz Liszt (1821). Treinta y dos años después de la muerte de Mozart, durante un ataque de locura, Salieri se declaró culpable del envenenamiento de su “adversario” y, a punto de morir, repitió la misma ocurrencia. Cuando comenzó el deterioro final, Mozart dijo que “alguien lo había envenenado”, pero no se sabe que, antes de las dos declaraciones de Salieri, los vieneses ni Constanze hubieran sospechado de éste como asesino de su colega: la viuda del compositor se metió entre las

sábanas donde murió Wolfgang para contagiarse, pues creía que la causa del fallecimiento había sido una enfermedad infecciosa; sin embargo, aunque Mozart y Salieri compartieron Viena durante diez años, la leyenda se había desatado: ante la inexplicable muerte del primero, las palabras de Salieri llegaron hasta el poeta ruso Alexander Pushkin, quien, sin saber mayor cosa de ambos compositores, escribió en 1830 el drama versificado *Mozart y Salieri*, parte de su ciclo de cuatro “pequeñas tragedias” (cuya tema central es el crimen de Caín), que luego inspiró la ópera homónima de Rimski-Kórsakov (1898).

Haydn inició una honda amistad con Mozart en 1781, marcada por la mutua admiración, pero no detestó particularmente a Salieri; en la correspondencia y obra de Mozart resulta más estimulante la figura del compositor de Rohrau que las posibles diferencias con el de Legnano, pues en una carta fechada en septiembre de 1785 le dedica los *Cuartetos 14-19*, conocidos como “Haydn” (que incluyen “La caza” y el “De las disonancias”), cuyo inicio es el siguiente: *Un padre, habiendo decidido enviar a sus hijos al gran mundo, estimó que debía confiarlos a la protección y conducta de un hombre muy célebre, el cual, por fortuna, además era su mejor amigo. He aquí, pues, igualmente hombre célebre y queridísimo amigo mío, a mis seis hijos...* Cuando Mozart murió, el 5 de diciembre de 1791, Haydn se encontraba en Londres, contratado por el empresario Johann Peter Salomon. En abril de 1791, Haydn ya había incluido en el *Finale. Vivace* de la *Sinfonía 95* un desarrollo temático basado en el último movimiento de la *Sinfonía “Júpiter”* (1788); cuando se enteró de la muerte de su amigo, compuso el

Adagio de la *Sinfonía 98*, empleando como tema principal el *Andante cantabile* de la *Sinfonía 41*, con una alusión al himno inglés en el primer sujeto de la frase de apertura: “Dios salve al Rey”, homenaje nada inconsciente para el difunto.

El 14 de diciembre de 1784, Mozart ingresó a la logia *Zur Wohltätigkeit* de Viena (“De la beneficencia”), con el grado de Aprendiz. Fue introducido por el Barón Otto von Gemminger-Hombag, a quien conoció en Mannheim. Mozart dijo en sus cartas que componía para ser querido y dar felicidad a sus amigos, que había encontrado en la masonería un remanso de paz y libertad no experimentados en la década anterior ni en su relación con los aristócratas. Las reuniones eran para él un lugar de opinión libre y encuentro con sus compañeros de logia, con quienes se sentía en un ambiente de igualdad y respeto; su entusiasmo fue tal que, en poco tiempo, llegó a ser Maestro e invitó a su padre y a Haydn, a quien introdujo personalmente, si bien no estuvo presente en su iniciación por hallarse en la Mehlgrabe de Viena, estrenando su *Concierto para piano 20*, K. 466, el que más apreciaba Beethoven y para el que éste compuso las cadencias del primero y tercer movimientos.

Aunque la vida le deparó ser masón durante sólo siete años, Mozart compuso un respetable *corpus* con ese signo, donde sobresale la *Música funeral masónica*, K. 479; asimismo, la influencia de la simbología masona se refleja en algunos procesos estructurales que Mozart empleó con verdadero ingenio: en el K. 479 aprovechó el tritono, que más tarde emplearía en el *Requiem*. Como en la masonería es significativo el número 3, Mozart lo usó en varias de sus obras: en *Die Zauberflöte* aparecen

tres acordes mayores en la obertura, tres hadas, tres niños que conducen al protagonista por el bosque, tres instrumentos mágicos, tres pruebas, tres cualidades del protagonista, tres templos; igualmente, el empleo de los trombones es un guiño masónico en la citada *Música funeral*, en la *Misa* en do menor, K. 417a y en la última escena de *Don Giovanni*.

Mozart fue admirado y respetado por la tradición posterior, pero eso no significó una cabal comprensión de su personalidad musical. El siglo XIX, tan dado a modernizarlo todo, transcribió la música clavecinística de Bach al piano (innovación inevitablemente schumanniana), corrigió las orquestaciones de Mozart y eliminó repeticiones (tal vez, la música de cámara fue la que menos daño sufrió por causa de esos procedimientos). Las modernas interpretaciones filológicas son relecturas para acercarse a la fuente original y a un sonido cercano a lo que Mozart escuchó y concibió, lo cual se opone a los ímpetus arbitrarios de directores como Leonard Bernstein: una de sus versiones del *Requiem* es contraejemplo de lo que debe hacerse en música (el prolongado *amen* final en *deminuendo* más parece el final de una canción rocanrolera en *fade out* que una verdadera interpretación mozartiana).

Beethoven permite apreciar otras diferencias. Mozart incluía en sus obras operísticas acentos eróticos y compuso un *canon* al que tituló, citando a Goethe: "*Leck mich im Arsch*" ("Lámeme el culo"), en un alarde de desenfado y humorismo dieciochescos. Beethoven conoció a Mozart a los dieciséis años, durante el invierno de 1786. Fuentes no confirmadas (recuérdese que, desde Anton Schindler hasta Romain Rolland, se tuvo la costumbre de reinventar

constantemente la biografía beethoveniana) dicen que Mozart, después de escuchar a Beethoven, exclamó: "*escuchen a este joven, que alguna vez hará ruido en el mundo*". Si Beethoven hubiera muerto a la edad de Mozart, en 1805, sería un buen compositor de segunda línea, pues había escrito muy pocas de sus obras importantes: la *Sinfonía 3*, las *Sonatas "Pathétique"*, "*Claro de luna*", "*Appassionata*" y "*Kreutzer*", más los *Cuartetos op. 18*. Aunque Beethoven parece haber guardado un aprecio cariñoso hacia Mozart, nunca le perdonó haber dedicado su talento a componer música para un tema licencioso como el de *Don Giovanni* (la comparación entre los argumentos de ésta y *Fidelio* es elocuente). Si el juicio de Beethoven choca por moralizante, el de Wagner, expuesto en *La poesía y la música en el drama del futuro*, lo es por nacionalista: ni en Gluck, Mozart ni Beethoven reconoce antecedentes de la ópera alemana, sino en von Weber, autor prolífico e inocuo, salvo por *Der Freischütz*...

Entre 1791 y 1831, Süßmayr concluyó el *Requiem*, K. 626, bajo indicaciones especificadas por el compositor; Haydn murió en Viena en 1809; Constanze, atenta al legado musical de Wolfgang, convivió con Georg Nikolaus Nissen en 1798, se casó con él en 1809 y enviudó por segunda vez en 1826; Karl Thomas y Franz Xaver Wolfgang, los hijos de Mozart, se mostraron incompetentes para la música y murieron sin descendencia; Beethoven concluyó el periodo ilustrado en música, junto con Schubert, entre 1827-1828; el olvidado Salieri unió su nombre al del compositor salzburgués inventando la historia del envenenamiento, con bastante éxito: gracias a eso, muchos conocen el nombre de

Salieri; Pushkin recogió el mensaje y lo plasmó en una pequeña obra de teatro; la crítica y los compositores posteriores reconocieron la grandeza de Mozart y, paralelamente, comenzó a escribirse la novela mozartiana...

Se quiere a Mozart porque la audición de su obra conduce a la biografía: dejemos la novela para viajar a la música, de la mano de Ludwig van: *O Freunde! Nicht diese Töne...!*■