

Introducción

la fe cristiana.¹¹ Expresándolo en palabras de von Balthasar, diríamos que el corazón creador de Mozart anhelaba e intuía, de manera oscura y velada, «la suprema belleza, coronada de espinas y crucificada»,¹² es decir, la belleza del Amor misericordioso.¹³

• Nuestra hipótesis, planteada en estos términos, no implica hacer de Mozart un teólogo, ni mucho menos un santo. Tampoco queremos decir que haya traducido musicalmente ideas o dogmas cristianos. Mozart «pensaba en música».¹⁴ Por lo tanto, la relación entre su pensamiento musical y la fe cristiana —entre el acto de crear y el acto de creer— debe ser planteada en un registro diverso al de la traducción de ideas, que pudieron ser conocidas y aceptadas por él fuera del ámbito de la creación musical. Diremos, entonces, que se trató de un conocimiento intuitivo, experimentado en el ejercicio de su actividad creadora musical. Y agregamos que esa experiencia configuró en él, de manera progresiva, un modo cristiano de pensar.

Retomando uno de los ejemplos anteriores, el de la Condesa Rosina de Almaviva en *Las bodas de Fígaro*, podemos formular nuestra idea de la siguiente manera: ¿qué sentido adquiere la acción dramática de esta ópera a partir de la caracterización de la protagonista —según hemos visto— con los

11 Entre las escasas pertenencias dejadas por Mozart en este mundo (además, naturalmente, de su música) figura una *Biblia sacra* del año 1679. Gracias al proceso verbal del inventario de sus bienes llevado a cabo después de su muerte, sabemos que su Biblia había sido «muy usada». Cf. C. de Nys, *La musique religieuse de Mozart*, París, PUF, 1991, p. 98.

12 H. U. von Balthasar, *Gloria. Una estética teológica, vol. I: La percepción de la forma*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1985, p. 35.

13 Esta afirmación parece desmesurada. Sin embargo, se puede decir que es el corazón vivo de la fe de todo bautizado.

14 J.-V. Hocquard, *Mozart l'unique*, París, Librairie Séguier, 1989, p. 141.

rasgos musicales del *Agnus Dei*? Parece que este hecho podría manifestar una manera cristiana de pensar la problemática conyugal y social presente en el argumento de su ópera. Tal vez haya quienes piensen de otro modo. En todo caso, resulta difícil sostener que la evocación de *dos Agnus Dei* se haya debido a una mera casualidad. Por otra parte, al analizar el papel desempeñado por la Condesa en la acción dramática profunda de la ópera —la acción interior— y, sobre todo, al escuchar la música que le inspiró a Mozart el perdón de Rosina a su marido infiel —música que, como señala Hocquard, evoca de manera anticipada el *Ave verum Corpus*— pocas dudas nos quedan de que pensó musicalmente su ópera, teniendo viva en su espíritu creador *la experiencia de la misericordia y de la redención*.

Planteando de esta manera la presencia del simbolismo cristiano en el pensamiento mozartiano, evitamos dos posibles extremos interpretativos: por una parte, el de una hermenéutica de tipo romántico, que pretendía acceder a la intención del autor, conociéndolo mejor de lo que él se conocía a sí mismo; y por otra, el de una hermenéutica de tipo estructuralista, que termina por eliminar la referencia al autor en la cuestión del sentido de un texto. No nos interesa, por lo tanto, concluir nuestro ensayo diciendo: «He aquí lo que Mozart quiso decir en realidad», pero sí entrar en el sentido profundo de su música sin olvidarnos del sujeto concreto que la concibió, como señalamos con anterioridad, al referirnos a su experiencia personal de la Misericordia.

- Lo que está en juego, entonces, es la captación de un sentido, el del pensamiento mozartiano: su inspiración y su aspiración. Dicho sentido no se agota en el análisis meramente técnico-musical ni en el análisis histórico-cultural. Sin olvidar jamás que el lenguaje mozartiano es un lenguaje musical y no conceptual, afirmamos que no por ello deja de hacer referencia a un pensamiento y, por lo tanto, a un *logos*, siendo precisamen-

Introducción

te la búsqueda contemplativa de ese *logos* lo que motiva estas reflexiones. Para ello, hay que recorrer la totalidad del itinerario estético mozartiano de la madurez, tratando de discernir su orientación fundamental.

Ese es el objetivo del presente libro, que se apoya en el esfuerzo realizado por Hocquard desde *La pensée de Mozart* (1958) hasta *Mozart dans ses Airs de concert* (1990). El fruto de sus estudios consiste en haber logrado establecer, como rasgo sobresaliente del pensamiento mozartiano, la presencia de una apasionada y constante *aspiración* interrogativa, centrada en torno a la realidad de la muerte.¹⁵ Este cuestionamiento continuo habría llevado a Mozart a buscar respuestas más allá de la institución católica, esto es, en el ámbito de la masonería. A lo largo de sus últimos años, el músico abordó una interrogación cada vez más esencial. El enfoque aquí expuesto agrega un elemento novedoso: su continua y siempre recomenzada búsqueda interrogativa podría tener su razón de ser no solo en la insuficiencia de las respuestas que encontraba, sino también en la eminencia de la belleza que lo *inspiraba* y a la que tendía su aspiración. Quizá, de esta manera, podrían entenderse de un modo diferente las palabras escritas a su mujer cinco meses antes de morir: «[...] no puedo explicarte lo que siento... es una cierta aspiración que no puede ser satisfecha y que, por lo tanto, no termina jamás [...] que permanece siempre y hasta crece día a día [...]» (7 de julio de 1791).

A partir de tan incontenible *aspiración* se ha diseñado la primera parte del ensayo: «El Dios de Mozart». En ella se realizará un recorrido por los años de la madurez del músico (1779-1791), en una visión conjunta de su vida y de su obra, que

15 Cf. J.-V. Hocquard, *Mozart: l'amour, la mort*, París, Librairie Séguier, 1987, pp. 10, 19, 20, 64, 377 y 730. A partir de ahora esta obra estará referenciada con las siglas MAM.

posibilitará una introducción en el dinamismo de la aspiración interrogativa mozartiana, sembrada de luces y sombras, en la que se intentarán vislumbrar los rasgos principales de su imagen de Dios. El punto final de ese recorrido diacrónico será la Misa de réquiem, cuya interrupción, a causa de la muerte del músico, le otorgó el valor simbólico de «una tumba entreabierta».¹⁶ A través de esa estrecha puerta transitaremos hacia la segunda parte: «El Mozart de Dios». Allí se explorará —con la debida discreción— la progresiva metamorfosis del alma mozartiana como fruto de la acción *inspiradora* del Espíritu creador en su pensamiento musical. Se contemplará así, en tres momentos (Cristo, el padre, el amor), el sobrio y sereno triunfo de esa Fuente silenciosa de la que parece manar la dicha última —y primera— del canto mozartiano:

En los otros músicos [...] el silencio es punto de llegada y no, como en Mozart, punto de partida.¹⁷

Para comenzar nuestra búsqueda necesitamos, pues, el silencio, ya que representa el sentido mismo de la música mozartiana:

Cuando se hace el silencio, es entonces que se escucha cada sonido en su esencia.¹⁸

16 MAM, p. 582.

17 D. Raymond, *Mozart. Une folie de l'allégresse*, París, Mercure de France, 1990, p. 19.

18 F. Cheng, *De l'âme, op. cit.*, p. 82.