

M O Z A R T A H O R A

p o r

*Aurelio de la Vega*¹

Cuando José II moría en 1790 Europa se preparaba ya para el advenimiento del Romanticismo. Aquel había sido, sin duda, un siglo espléndido, nacido entre los resplandores del cartesianismo y despedido por una Revolución que, como la Francesa, constituía en su parte externa un cambio sangriento de régimen, pero en lo interior denotaba una nueva postura del hombre frente a las circunstancias vitales que lo conformaban como tal. Aquel siglo, que había conocido el esplendor mayúsculo de las cortes europeas, que había sido testigo de la *Critica de la Razón Pura*, que había visto nacer en su seno a un estilo como el Rococó —el cual representaba en sí toda la gracia y fantasía creativa elevada a planos de una clásica y clara objetividad—, que había suplantado un Barroco que miraba al pasado con nostalgia por una nueva forma plasmativa llena de regusto, elegancia y sabrosa ingenuidad, sería nada menos, asimismo, el incubador de las ideas novísimas que abjuraban de las castas predestinadas y omnímodas, las cuales vendrían a ser sustituidas por el hombre común —por aquel hombre de todos los días que Mozart presintió, y que aparece tan deliciosamente delineado en *Las Bodas de Figaro* y en el *Così fan Tutte*.

Mozart iba a morir nueve años antes de nacer el siglo XIX. Secretamente, nuevos fermentos se agitaban y se ordenaban indistintivamente, en lógica sucesión orgánica. El arte y la vida misma iban a cambiar de rumbo, o mejor, de signo: lo externo replegándose a lo interno; el paisaje interior, volcándose en rito laico al exterior del teatro para las grandes masas. De todo esto, y con todo esto, se va a tejer la vida nueva, juvenil, elástica, interrogante, inocente y vibrante con que se topan Beethoven y Schubert, Goethe y Napoleón. Y así cada cosa, cada brizna de tiempo, sorprenderá al hombre que nace como un ciego anhelante, inmenso, ansioso, con las manos extendidas no en súplica sino en descubrimiento, otorgándole el supremo don de todo un mundo viejo ofrendado con luz mágica de cosa nueva. Con Mozart concluía toda una época, no ya musical, sino también política y social. Menos revolucionario que Haydn o que Delacroix, pero mucho más perfecto que ambos, Mo-

¹ Aurelio de la Vega es actualmente Profesor Asociado de Música en el San Fernando Valley State College, Northridge, California, Estados Unidos.

zart vendría a ser la poesía de un resumen, el último estrato de perfección a que puede llegar una corriente estética, y al tiempo, el profeta o heraldo que con las campanillas de su *Flauta Mágica*, en medio del simbolismo orientalista de esta ópera, preludiaba, de modo casi visionario, los campos ensimismados de *Oberón* y los ensueños en tono de raptó de Schumann y de Hoffmann. Si Haydn había inventado la sinfonía y el cuarteto como las formas más puras e ideales de la música del XVIII, y si estas maneras de expresarse iban a transformarse en manos de Beethoven en vastas y cíclopeas construcciones de enorme poder dramático, Mozart será, no obstante, quien dote a ambas fórmulas de expresión de la más increíble perfección, del más sutil balance, del más claro y emocionante verbo, de la más misteriosa flexibilidad instrumental y de la más transparente intimidad.

Poseedor de todos los secretos de un arte que, como el de la música, se capacita a sí mismo para penetrar la esencia de cada época histórica, devolviendo, analizando e idealmente estructurando, el espíritu de cada modo estético, social, político y espiritual del hombre, Mozart podrá traducir su siglo con más exactitud que Montesquieu, con mayor legitimidad que Rousseau, con superior penetración que la que posibilitan las pinturas realistas de Bernardino de Sain-Pierre. Frente a las sensiblerías del arte pictórico dirigido del XVIII, destinado a minorías selectas y hastiadas, más allá del recoleto estatismo de los retratos de Madame Vigés-Lebrun, de la epidérmica concepción ninfesca y salonesca de Boucher o de Fragonard, la sinfonía y la ópera mozarteanas fijarán lo mejor, lo más hondo, lo más genuino de toda una época con una transcendente realización de propósitos que no rehuirá la moda graciosa de su tiempo, pero que unirá al color agradable o a la palabra fácil y hábil una mágica y a la par dramática visión de la eterna problemática del cosmos, superándose en tales obras lo terreno y lo mutable mediante una acción estructural de primer orden. Y va a ser Mozart, precisamente, de modo curioso, en quien el Renacimiento va a encontrar su última consecuencia más elegante y su final expresión más acabada. Así, con Mozart, las formas que habían nacido doscientos años antes, logran —entre sonrisas y balbuceos, en medio de pelucas empolvadas y cajas de rapé, en una escena donde una comedia de enredos se realiza, o en el ámbito de la música instrumental, donde la orquesta va a expresarse con gloria hasta entonces desconocida— situarse en plano intemporal y ascético, sin perder, no obstante, ni un sólo adarme de gracia y dulzura, y sin caer jamás en estereotipaciones de

sesgo académico. Porque a Mozart le estuvo reservado el fascinante poder de reunir, en forma ideal, contenido y expresión, palabra e idea, color y estructura, trama y calidad abstracta.

Aquel final de época a quien Mozart, con vida triste y maltrecha, despedía con la suma elegancia que caracterizó toda su producción, quedaría grabado dentro de la historia como un capítulo del tiempo en el cual el hombre, sin perder su dignidad y su compostura, fue capaz de expresarse en la forma más íntima y tierna, con la más genuina alegría frente a la adversidad, con el más comedido gesto ante el exceso, con la más sutil eternidad frente a lo efímero y con la más gentil disposición para vencer el tumultuoso caudal de la imaginación febril e inquieta de los creadores. Tal grado de perfección no volvería a ser alcanzado después. En el dominio de la forma sólo Brahms podrá comparársele; en el ámbito del teatro sólo Wagner logrará, por rumbos bien distintos, de permanencia dudosa, cambios fundamentales y decisivos; en el campo de la flexibilidad imaginativa, sólo Strauss, cien años después, obtendrá, por medios opuestos, parecida magia. Pero en creatividad melódica, en facilidad de inversión, y, sobre todo, en perfección total y general, Mozart no tendrá continuador. Porque fue la suya una inspiración dudosamente humana, situada más allá de toda posibilidad racional, que se proyectó con una fuerza de facilidad tan increíble como para transformar en lenguaje usual lo que a tantos otros grandes creadores costaba, y cuesta, esfuerzos y desgarramientos. De ahí que se le recuerde hoy, doscientos años después de su nacimiento, con tal asombro y regocijo, con tal dificultad respetuosa para penetrar en su misterio y con igual contento y satisfacción como si su música viviera en ideal inmortalidad, con nosotros, junto a nosotros y para nosotros.

Para Mozart, la inspiración fue como la muerte: lo esperaba en todo —en un movimiento de cuarteto, en una Fantasía de piano, en un aria de Leoporello o de Pamina, en un fragmento de misa, en un minueto de sinfonía, en el *Lacrymosa* del *Requiem*, en el final del *Don Juan*, o en los compases iniciales de uno de sus múltiples conciertos. Esa inspiración, que tantos buscan rezando a Dios mientras otros la hallan enlazando un cuerpo femenino, le fue dada a Mozart encontrarla en muchos lados y en cada instante de su propia música. Porque para Mozart, como fiel amante, todos los objetos, todos los medios, todos los instrumentos, todas las voces, no reflejaban sino el color de un mismo y único rostro: aquel que le sonreía desde el alba hasta la noche y que no le abandonaría durante su corta y trágica vida. ¡Cuántas vibracio-

nes escondidas, cuántas sinfonías misteriosas habrá en Doña Ana, en Idamante, en Cherubino, en la orquesta de la propia Sinfonía en Sol menor, en el tiempo lento de una de sus *Serenatas*, en la gracia infinita de cualquiera de las Sonatas de piano, en los coros e himnos de *La Flauta Mágica!* Para Mozart, la inspiración musical va a ser no una brusca evasión de delirio pítico sino un trabajo cotidiano, fácil, proyectado con continuidad y sin sensible esfuerzo, que se hacía, que se gestaba, que crecía casi a pesar de él mismo, y que le obsesionaba y lo poseía como el amor. Porque en Mozart, el amor, en todas sus formas, con más ingenuidad que sensualismo, va a convertirse en tópico generador inagotable. Amó los crepúsculos de cada día, pequeños y descalzos o espléndidos y dorados; amó las noches maduras, en sus horas suntuosas o solitarias; amó la verde madrugada, cuando las miradas de sus personajes eran felinas, mientras el corazón de Leoporello o de Fígaro se volvía prieto de melancolía, a media asta en el pecho. Amó el rojo con Don Juan, las ciudades con Belmonte, los hombres con Constanza, el misterio de la muerte con el *Requiem*, el de la vida con el *Júpiter*. Por sobre todo amó la música, a pesar de sí mismo, por sí mismo, y más allá de sí mismo, moldeando su barro confuso y enseñando al pulso de toda época a manejar cuerdas y metales, engalanando los sonidos con sílabas frescas, sueltas al galope, con frases raudas y relucientes como perlas de mercurio, con melodías que cazaban lunas y soles y los trasladaban al papel en blanco con mano que pulsaba siempre las cuerdas de sangre más generosa.

Pero asimismo, y contrariamente a ese propio amor —tantas veces burla del inspirado— en Mozart nunca existía otra línea directriz inspiracional que no fuese la más recta, inmutable y decisiva acción creciente y fehaciente puesta al servicio de un arte de sonidos manejados, a la par, con reverencia y facilidad, con ironía y dulzura, con suavidad y dramatismo, con fantasía y construcción. A veces, una mañana cualquiera, Mozart escribía una melodía, y la materia se convertía en sinfonía o en acto de ópera; una tarde partía con la intención de escribir una música de escena, y regresaba con tres *minuets* bajo el brazo. Pero lo que era cierto, más allá del misterio de la risa secreta, es que Mozart, de vida externa tan dolorosa y de naturaleza interna tan aparentemente infantil, plasmaba todo lo que, de un modo u otro, real o imaginativamente, vivía y sentía. ¡De ahí que naciera, pese a Mozart mismo, una música dulce o violenta, una música llena de amor o vehemencia, una música que cantaba o gritaba; pero una música que era siempre sangre

nueva, gesto sellado, perfume desconocido, pájaro en perpetuo vuelo. Una música que iba a quedar en la historia como altar o misa, o astro, o cruz, o canto, o risa, o picardía, o gesto, o dolor, o expresión lírica; una música que expresaría el fin de los tiempos, la ubicuidad, los misterios, las situaciones más festivas del hombre, los cantos y narraciones, los más inocentes y suaves delirios, las más delicadas transparencias y los más hondos acentos de la pluralidad anímica de Don Juan, la frívola galantería de Dorabella, o la audaz burguesía del Fígaro eterno. Todo, revestido de una suprema calidad etérea, de una gracia imperecedera sin límites, de una ciencia conocedora de todos los misterios de la orquesta, de todas las posibles situaciones de la escena, de toda la ironía más sana y más caprichosamente fantasiosa.

Mozart fue capaz, en medida ideal, de realizar una difícil dualidad: la de ser fiel a su época histórica, y, al mismo tiempo, permanecer ajeno a modas y estructuras por la sublimación de los propios materiales que manejaba. Para Mozart la música fue una descripción de la realidad, por abstracta que ésta fuese; pero fue, al mismo tiempo, la extensión de la realidad como una posibilidad de límites abiertos. Fue la suya una imaginación que evidenciaba que la vida, tal y como los hombres la viven, es, en parte, un producto de su propia invención. De este modo, en Mozart, la expresión era la creación, no sólo la representación, de una idea a la vez fija y mutable, la cual se sumaba a la forma inseparable de las construcciones que evocaba. Su música, con más fuerza que la novela y el teatro del xvii, y con mayor materialización que el pensamiento filosófico kantiano, podrá proveer para siempre al hombre de la certeza de que la desesperación, la alegría, la fe, el dolor, la belleza, el sufrimiento y la risa, son todos factores necesarios, y que la vida, en sí misma, idealizada en la creación de un hombre, es rica, misteriosa, posible, individual y obligatoria. Su propia biografía fue en verdad una combinación de gloria y de tragedia, regada toda ella, en cada momento, por melodías y contrapuntos, por las armonías y colores de su orquesta, por las voces individuales de sus instrumentos, por las líneas que señalaban a cada uno de sus personajes escénicos. Esta sublimación de su propio y oscuro dolor, esa réplica de su imaginación a los momentos más graves y duros de su existencia, fue, en verdad, su triunfo más decisivo, su enseñanza más noble, su calidad más asombrosa. Hoy, como hace doscientos años, el mundo continúa regocijándose con sus creaciones, reviviendo con ánimo decidido todos y cada uno de sus personajes, escuchando con complacencia aquellas mismas melo-

días que representan la síntesis de un tiempo ya ido, pero, a la par, la eternidad de las mejores esencias que le han sido dadas al hombre para fijarse con alta postura frente a la vida y a la muerte.

Hoy —ahora— es difícil hablar de Mozart, porque, en cierto modo, a pesar de su profunda humanidad, de su vida repleta de aciertos creativos, nos encontramos frente a él en la misma relación que ante los grandes misterios de la existencia. Por mucho que nos esforcemos, no aparecerán las palabras apropiadas para revelar, aunque fuese de modo sólo aproximado, el interior de su genio y el inefable misterio de sus obras. Su arte no será nunca popular, en igual medida en que siempre será exquisitamente refinado y aristocrático. En realidad, la aristocracia de su música no estará siempre en otra cosa más que en la idea de la real distancia que existe entre el alma de las muchedumbres y la suprema belleza. Así sucede siempre: la captación de la belleza ideal es invariablemente, en principio, patrimonio de una percepción afinada hasta tal grado que logre sintonía, en igual o parecida capacidad, con el sentimiento que animó a su creador.

Porque en todos los órdenes de su creación fue perfecto y único, porque sus personajes fueron, a pasar de su realidad y de su vigencia humana, figuras ideales que pasaban por la escena transfigurados por la gracia de su ironía, porque sus sinfonías resultaron ser la cima de todo el arte prebeethoveniano —quizás la cima de todo el arte sinfónico— es por lo que en realidad el arte de Mozart se hace difícil en su total percepción, al transformarse en puertas de oro de un gran templo amurallado ante las cuales cesa la moda, el gusto momentáneo, el atractivo de lo epidérmico, la facilidad de lo común. Sólo queda como realidad de lo que fue Mozart —de lo que fue la época de Mozart, de lo que representó vivencialmente el arte de Mozart— su mundo de sonidos, apresado para siempre en las páginas de una sinfonía, de una ópera, o de un concierto. Hemos ganado con la perspectiva de los años mayor apreciación para su perfección en la misma medida que hemos olvidado la realidad de su arte en relación con la época en que vivió. Si nos quedan sus músicas, hemos perdido, por el contrario, la realidad del momento en que nacieron.

La evocación que hoy podamos hacer de Mozart, es, en cierto modo, irónica como la vida misma, y se transforma en un intento paradójico por trascender las propias limitaciones sin las cuales la existencia humana es imposible. El mundo ha cambiado mucho de Mozart a nuestros días, y si bien ya no podemos entender, por no ser capaces de vi-

Allegro. *Requiem.* *Vino 19. Adagio.*

Vcllo
 Vcllo
 2. Violoncello
 1. Violoncello
 Bassi
 Organo
 Cello
 Viola
 Fagotto
 Clarin.
 Tromba
 Organo
 Organo

Primeros compases del "Requiem". Facsimil del manuscrito original

virilas, épocas pretéritas ya muy lejanas, podemos, por el contrario, asistir asombrados al espectáculo de esta música mozartiana, invariable en su calidad, prístina, en su presencia, que hoy y siempre nos hablará con la alegría que nace de la comprobación de lo que es capaz el hombre como creador, a la par que del dolor que surge ante la imposibilidad de apresar estáticamente momento tan alto como fue el de Mozart dentro de la creación musical. Al recrear su música, asistimos, sólo como espectadores temporales, al prodigioso esfuerzo creativo del cual Mozart fue instrumento, el cual, por encima de la muerte y de la liquidación, queda como verdad y símbolo de fe. Cuando nosotros desaparezamos y otros doscientos años más reposen sobre la obra de Mozart, las gentes de entonces seguirán admirando, con igual objetividad con que hoy lo hacemos, todo aquel mundo de formas y sonidos, de personajes y de construcciones que una corta vida humana de treinta y seis años fue capaz de plasmar a finales del siglo XVIII. Todos quisiéramos apresar para siempre —para transformarnos también, en cierto modo, en inmortales— la maravilla de la música de Mozart, y aunque tratamos de vencer en este empeño conocemos de antemano la imposibilidad de realización de semejante deseo. Estas ansias de evocación vienen a ser un modo de fijarnos dentro de la historia. Pero, al igual que Mozart, también sabemos que la vida y la muerte forman una entidad indivisible, y que ambas situaciones son facetas de toda posibilidad ética. Sólo en la medida en que seamos capaces de evocar con hondura estremecida las glorias y las grandezas de la obra de Mozart, poseeremos la clave de nuestra fórmula de eternidad, formaremos también parte fundamental de la dulce ironía de la música de Mozart, y nos convertiremos, mientras honramos, en honrados, transformándonos, bajo el mítico ensueño de su música, en factores fundamentales de la ironía de nuestra propia vida.

Los Angeles, California, abril de 1962