



SINFONÍA VIRTUAL
REVISTA DE MÚSICA Y REFLEXIÓN MUSICAL
ISSN 1886-9505 | Indexada en Latindex
EBSCO, DIALNET, RILM, MIAR, CIRC, REBIUN

www.sinfoniavirtual.com

El elemento demoníaco en las obras de Mozart (1906)*

ALFRED HEUSS

Musicólogo

Traducción de

Dr. Santiago Martín Arnedo

Profesor del Departamento de Filologías Inglesa
y Alemana de la Universidad de Granada

Edición de

Dr. Daniel Martín Sáez

Profesor del Área de Música
de la Universidad de Salamanca

Resumen: Presentamos aquí una pequeña joya de principios del siglo XX hoy prácticamente olvidada, un breve ensayo publicado en 1906, coincidiendo con la conmemoración del 150 del nacimiento de W. A. Mozart, que cambió la forma en que se había interpretado hasta entonces al genio de Salzburgo, no sólo entre los musicólogos, sino también entre los biógrafos, los músicos, los filósofos y los teólogos. Heuss recuperaba una antigua idea de Goethe, anticipada por Hoffmann y desarrollada por Kierkegaard en torno a la ópera *Don Giovanni*, desde el nuevo enfoque de la musicología, heredero de la idea de música absoluta. Esta edición forma parte de una investigación sobre la idea de lo demoníaco en Mozart que se publicará próximamente.**

Palabras clave: Heuss, Mozart, demoníaco, demónico, Beethoven.

Abstract: We present here a small jewel of the early 20th century, a short essay published in 1906, coinciding with the commemoration of the 150th anniversary of the birth of W. A. Mozart, which changed the way in which the genius of Salzburg was interpreted until then, not only among musicologists, but also among biographers, musicians, philosophers, and theologians. Heuss recovered an old idea of Goethe, anticipated by Hoffmann and developed by Kierkegaard around the opera *Don Giovanni*, from the new approach of musicology, heir of the idea of absolute music. This edition is part of a research on the idea of the demonic in Mozart that will be published soon.

Keywords: Heuss, Mozart, demoníaco, demónico, Beethoven.

* Alfred Heuß: “Das dämonische Element in Mozart’s Werken”, *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft*, vol. 7, n° 5 (1906), pp. 175-186. Nota del editor: Aunque “dämonische” puede traducirse también por “demónico”, mantenemos el término demoníaco utilizado en otras lenguas.

** Los primeros resultados de esta investigación se presentaron en la ponencia de Daniel Martín Sáez “La idea de lo demoníaco en Mozart: literatura, filosofía y música”, en el *IV Congreso Internacional de Formación Permanente Nodos del Conocimiento: Innovación, Investigación y Transferencias ante la Era de las IAs*, celebrado los días 23 y 24 de noviembre de 2023.

El elemento demoníaco en las obras de Mozart (1906)

El fin de este artículo es doble: en primer lugar, pretende llamar la atención sobre un aspecto de las obras de Mozart que, si bien ha sido conjeturado por amplios círculos musicales, apenas ha sido percibido con nitidez; en segundo lugar, persigue, junto a este objetivo de índole más bien estética, un fin didáctico, a saber: a través del conocimiento de dicho aspecto de la esencia y del arte mozartianos, se intenta llamar la atención, y de este modo arrojar más luz, sobre la idoneidad de la forma en que son habitualmente presentados. Cuando Mozart se compara sobre todo con Beethoven, es para hacer más comprensible el concepto de «demoníaco» que se utiliza aquí en referencia a Mozart. Que este artículo haya aparecido al mismo tiempo que se celebran las conmemoraciones mozartianas, es producto más de la casualidad que de la intención. Pero ya que aquello sobre lo que hemos de hablar está relacionado con la más íntima esencia mozartiana, este tiempo de conmemoración resulta ser el más apropiado para su publicación.¹

Pese a la correspondencia y al testimonio de numerosos coetáneos, apenas sabemos nada sobre la vida espiritual de Mozart. En las cartas donde se encuentran referencias a los aspectos más personales de Mozart, nunca habla el compositor de sí mismo de forma que nos revele su interior, que nos informe sobre cómo se encuentra en su ánimo más íntimo. Tomemos como ejemplo, por mor de la claridad, la lectura de las cartas de su sufrida época parisina, especialmente de la primera carta, donde se refiere a la muerte de su madre. En ningún lugar encontramos declaración alguna que nos posibilite obtener una visión clara sobre el ánimo que, por entonces, embargaba a Mozart, que debía

¹ Nota del editor: En 1906, año de publicación de este artículo, se celebró el 150 aniversario del nacimiento de Mozart.

haber sido terrible en una situación tan sumamente precaria, cuando no frecuentemente desesperada. «Este fue el día más triste de mi vida»: poco más nos dice Mozart sobre sí mismo en la carta del 3 de julio de 1778 remitida a Bullinger, y en ningún otro lugar hallamos declaraciones insólitas acerca de su estado emocional.² Probablemente el compositor también fue así en su propia vida, en su relación con los demás.³ No dejaba traslucir su interior, consideraba totalmente innecesario compartirlo con otros; pese a tener un carácter abierto –no se me ocurre otra suposición–, prefería librar consigo mismo sus luchas intestinas. En el fondo, Mozart fue quizá una persona de naturaleza afable y alegre, al menos así hemos de presumirlo a partir de numerosos gestos de su vida exterior; ahora bien, cómo los vivió en su interior, sólo podemos colegirlo a partir de muchas de sus obras. De este modo se nos presenta el enigma Mozart, precisamente porque, por así decir, no sabemos nada sobre su vida interior. Se nos aparecería igual que Goethe, con quien Mozart comparte numerosísimas analogías en el terreno de lo artístico, si lo conociéramos exclusivamente a partir de su vida exterior, sobre la que un mundo –ya desfasado– se basó para formular sus juicios sobre el artista. Aquel que ignore por cuántas penalidades tuvo que pasar

² Nota del editor: a juzgar por la cita siguiente, Heuss debió consultar esta carta en *Mozart's Briefe*, ed. de Ludwig Nohl, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1877, p. 154.

³ Quizá el lugar donde con más detalle se expresa Mozart sobre esto fue en la carta dirigida a su padre el 4 de abril de 1787 (*Mozart's Briefe*, ed. de Nohl, p. 422), donde dice: «nunca me voy a la cama sin recordar que posiblemente al día siguiente –pese a lo joven que soy– pudiera ya no estar vivo; y ningún hombre, de aquellos que me conocen, podrá decir que en mi trato con ellos me presente adusto o triste, y cada día doy gracias a mi Creador por esta alegría, que deseo de corazón para todos mis semejantes». La razón por la que esta efusividad deba referirse a la masonería, como apunta Nohl, no resulta fácil de ver.

Goethe, cuánto tuvo que sufrir, y cómo, ya siendo mayor, continuaba trabajando sobre su vehemente temperamento, en el fondo desequilibrado, sin alcanzar seguridad a pesar de todo,⁴ este mismo ignorante también verá entonces en Mozart a un hombre con un interior alegre y cándido y, en sus obras, el testimonio de ese gayo temperamento. De Goethe, afortunadamente, poseemos suficientes confesiones sobre sí mismo desvelándonos su interior, si es que éste no emergiera ya de un modo ostensible, para aquellos que realmente saben leer, en sus propias obras. En el caso de Mozart, sólo contamos con la referencia de sus obras. Solamente ellas pueden mostrarnos aquello que este maestro llevaba dentro de sí.

Es muy significativo que, en la época de Mozart, y en el tiempo inmediatamente posterior, no se viera en la figura de Mozart a ese maestro meloso, de formas perfectas, tal como hoy en día se le contempla. Juicios como los de Nägeli no son una excepción.⁵ Éste no sólo calificó a Mozart bajo el reproche de la amalgama de estilos reunidos bajo un carácter cantáble, como «el más cursi de todos los más grandes compositores», sino que también le atribuyó muchas más cosas.⁶ El momento álgido en las composiciones de Mozart, que fue interpretado frecuentemente como bizarro y paradójico, fue percibido en su tiempo con bastante contundencia. A este respecto, el romanticismo introdujo un

⁴ Quien quiera saber sobre esto, sin rodeos y aun sirviéndose de los recuerdos de Goethe, haría bien en consultar la obra de ROBERT SAITSCHICK: *Goethes Charakter*, Stuttgart, 1898.

⁵ HANS GEORG NÄGELI: *Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung de Dilettanten*, Stuttgart y Tubinga, 1826.

⁶ No deja de ser interesante para nuestro tiempo el reproche de la fea proporción, mientras que para nosotros precisamente a este respecto Mozart es considerado como ideal (p. 158).

viraje, por el cual escuchamos las antiguas obras maestras con un sentimiento que muchas veces nos es extraño. Cuando Schumann califica la *Sinfonía en sol menor* como «henchida de gracia helena», muestra tener poco que decir sobre Mozart —por la razón de que con él todo estaba muy claro—, lo que muestra a todas luces que a Mozart, como también a Haydn, se le relegaba al grupo de los compositores catalogados bajo una sencilla etiqueta; de modo que juicios como los de E. T. A. Hoffmann⁷ o el filósofo nórdico Kierkegaard sobre Mozart,⁸ son excepciones. Nuestra época se adhiere casi siempre a la opinión de Schumann, y en general, ciertamente, no se puede extraer otra concepción de las contribuciones actuales sobre la obra mozartiana.

Pero el tema de este trabajo versa sobre Mozart, sobre su música, que posee unas propiedades capaces de conmover en grado sumo a aquellos oyentes cuyas disposiciones espirituales están vinculadas con esta forma singular de su música. En general, no ocurre que haya mucha gente así, si bien muchos pueden tener la experiencia de que Mozart, bien interpretado, se abre rápidamente, precisamente gracias a ese vínculo. De ahí entonces que hoy se pueda comprender por qué el susodicho Nägeli lo califica de «pastor y guerrero, de adulator y artillero»

⁷ *Gesammelten Schriften*, Reklam, p. 130. (Nota del editor: La obra se puede hallar en español en E. T. A. HOFFMANN: *Cuentos de música y músicos*, ed. de José Sánchez López, Akal, Madrid, 2003, pp. 80-1.)

⁸ Cfr. el altamente interesante tratado sobre *Don Juan*, «Los estadios eróticos inmediatos o el erotismo musical», del libro *Entweder-Oder*, un trabajo especulativo, del que sin embargo puede deducirse algo más sustantivo que de las fantasías de Hoffmann sobre esa misma obra. (Nota del editor: La obra se puede hallar en español en SOREN KIERKEGAARD: *O lo uno o lo otro. Un fragmento de vida I*, ed. de Begonya Saez Tajarforce y Darío González, Trotta, Madrid, 2006.)

en cuya música «se intercalan frecuentemente dulces melodías con modulaciones ásperas y bruscas, la gracia del movimiento con la fogosidad». En estas palabras hallamos la indicación que nos permitirá aclarar y definir, en la medida en que algo de tal naturaleza se pueda definir, el concepto de lo demoníaco. Mozart tiene una naturaleza demoníaca extremadamente acentuada, y los signos de tal disposición natural se encuentran en tal cantidad en sus obras que produce asombro que no se haya hablado hasta ahora de este aspecto. Que obras como el *Quinteto en sol menor* [KV. 516], el *Cuarteto en sol menor* [KV. 478] o la *Sinfonía en sol menor* [KV. 550], poseen un apasionamiento muy singular, probablemente lo admitirá la mayoría; pero aceptar que dicha pasión se encuentra también en otras muchas obras, en parte bien conocidas, es algo que se recibe con reticencia; en tales obras y tales pasajes se escucha al acostumbrado Mozart, dulce y encantador, tal como nos lo presentaban en nuestra juventud los profesores de piano, y con esa caracterización general trabaja la mayoría el resto de sus vidas.⁹

Una característica primordial de esta disposición natural mozartiana hacia el apasionamiento la encuentro en aquellos pasajes que, sin levantar en absoluto sospecha sobre sí mismos, o que no parecen apasionados según su propia naturaleza, están sin embargo transidos de profunda pasión. Pero esto pertenece precisamente al concepto de lo

⁹ Así se expresaba, por dar sólo un ejemplo, el crítico de uno de los diarios sajones de más tirada, el 6 de diciembre de 1905, sobre el conocido *Cuarteto en re menor*: «de modo que el cuarteto mozartiano en re menor, que siguió como segunda obra del programa, fue recibido como una liberación. El conjunto tiene el efecto de un Minueto al atardecer sobre la verde hierba bajo ornamentados árboles rocó y un cielo pálido vespertino, de gracia infinita y de una suave melancolía y sólo como música».

demoníaco, cuya principal característica es lo absolutamente imprevisible, lo desconcertante, aquello que escapa al control del entendimiento. Es propio de la esencia demoníaca manifestarse especialmente en hombres vehementes, hombres como Lutero o Goethe, que tuvieron que padecer mucho bajo la tiranía de su esencia demoníaca.¹⁰ Lo demoníaco es algo puramente innato, contra lo que sólo cabe luchar y encauzarlo, tal como hizo Goethe, sin poder jamás alejarse de ello. Sería absurdo querer atribuir a Mozart una fáustica disposición natural en virtud de la comparación que hemos hecho antes con Goethe, pues hay que admitir ciertamente que Mozart, en virtud de su alegre temperamento, en el fondo era de naturaleza contenta. Pero que en su interior tuvo que padecer mucho, lo corroboran los mejores testigos: sus obras. Sobre todo, ha de tenerse en cuenta que no existe arte en el que mejor se manifieste lo demoníaco como en la música, que pasa por ser el arte genuinamente demoníaco, dependiendo de cómo se la conciba. El hecho de que la música fuera expulsada de la Iglesia en tiempos de pronunciada severidad espiritual porque los fanáticos de la palabra, del intelecto, veían en ella algo perturbador, temiendo su fuerza demoníaca, entraña un sentido más profundo de lo que suele suponerse. La razón de esto reside en que el entendimiento no puede controlar del todo el efecto de la música sobre el ánimo, como en buena medida ocurre en el

¹⁰ Sobre Goethe pueden resultar orientativas, entre otras, estas palabras escogidas de una carta a Auguste v. Stolberg: «¿Podrá mi corazón alguna vez gozar de la felicidad que le fue permitida a los hombres gozar, acogerla con verdadero deleite y pasión y no estar siempre a merced del empuje tumultuoso de la imaginación y de la sensibilidad sobreexcitada, siempre entre el cielo y el infierno?». El «feliz» Goethe escribió a Bürger estas palabras: «Aquello que la naturaleza humana puede recolectar de las nudas contradicciones, me lo regaló el hada buena o mala en el Año Nuevo de 1775, en verdad, tan excelente predisposición venía ya como regalo del padrino».

caso de las demás artes, de modo que se veía en la música una herramienta del diablo. También en los dichos populares se encuentran muchas veces referencias al poder demoníaco de la música, y si en los últimos años un ejemplo modernizado, el *Hexenlied* de [Ernst von] Wildenbruch, ha ejercido tamaña influencia, es signo de que todavía dormita en la conciencia del hombre actual el misterioso poder demoníaco de la música. Seguramente, fue una suerte para Mozart que precisamente este lado demoníaco de su naturaleza pudiera encontrar expresión en la música, que se convirtió en el mejor instrumento para tal fin. Dicho de modo más preciso: lo demoníaco, que pertenece a la esencia de Mozart, sólo en la música pudo encontrar su óptima expresión y conformación. De manera que, desde el interior de Mozart, lo demoníaco asomaba con frecuencia subitánea y desafortadamente, como un proceso espiritual sobre el que Mozart no tenía control, pero al que acogía amorosamente, consciente de lo fructífero que era para sus creaciones. Desde este punto de vista, podrá entonces entenderse cómo llegó Mozart a escribir obras con un carácter tan diferente al que, según su disposición anímica, se esperaba. Se podrá comprender por qué, en composiciones que fueron creadas por encargo y sin mayores pretensiones, irrumpía de pronto el carácter singularmente demoníaco, en un maestro que (y esto puede parecer aún más extraño) se sometía a tan férreo control y procedía de manera tan crítica. Cuando Mozart utiliza en una obra como *Don Juan* el horripilante tono fantasmagórico de forma tan sorprendente, hay que hacer notar que lo interesante radica exclusivamente en «cómo» lo utiliza; pues, en escenas parecidas, ya los compositores de ópera desde Monteverdi, como Cavalli, Rameau o Gluck, habían producido también un efecto asombroso. Dominar lo «terrible-de-

moníaco» constituye, por así decir, un requisito necesario para un compositor de ópera. Pero con Mozart nunca estamos seguros de encontrar ese carácter en una obra, pues aparece allí donde no sólo no se lo espera, sino donde no parece pertinente en absoluto. Desde esta perspectiva, la *Serenata en do menor para viento KV. 388* es una obra extraordinariamente singular. No tiene ni por asomo el carácter de una serenata, pues una pieza que ya en el tema hace resonar los ásperos tonos del destino, que en el compás 9 adquiere un carácter todavía más amenazante, que difícilmente puede desarrollarse en una tonalidad menor, pero que, sorprendentemente, en la breve fase de desarrollo y en toda la reexposición se entrega tan unívocamente a la pasión más otoñal, tal pieza será siempre algo extraordinario como objeto de veneración para todos los tiempos. Este fenómeno difícilmente se podría explicar con los medios acostumbrados. Existen seguramente poderosas razones por las que Mozart reelaboró esta obra posteriormente en su *Quinteto de cuerda* [nº 2, KV. 406/516b], como se suele conocer hoy. Verosímilmente, Mozart se dio cuenta de que, como serenata, era una pieza totalmente fallida. Fue muy consciente de que la reelaboración fue una suerte de penitencia.¹¹ Ahora me gustaría someter a una breve discusión, puesto que se trata de un ejemplo típicamente mozartiano, el último movimiento, el tema con variaciones. La configuración del tema es ya de hecho muy característica de Mozart. La tonalidad relativa en las dos partes del tema, cada una de ocho compases, se evita por completo; la primera parte

¹¹ OTTO JAHN, *Mozart* (3ª ed.), II, p. 266 y ss., aunque subraya el escaso carácter de serenata que tiene la obra, omite sin embargo indicar el especial significado que tiene esta obra respecto a las demás de su mismo género. Simplemente por el mero hecho de ser la única obra en su género escrita en modo menor ya basta para resultar sorprendente.

modula a sol menor, la segunda vuelve a la tonalidad inicial pasando por fa menor. En este obstinado bloqueo de la tonalidad mayor, en esa contundente primacía del tono menor, reside en buena medida el secreto de los movimientos en modo menor mozartianos. En esto se diferencia profundamente de Beethoven. En este sentido son interesantes, junto a las grandes obras en sol menor, los dos conciertos para piano que tiene en modo menor —en re menor y en do menor—,¹² en los que Mozart, con su habitual introducción orquestal (aunque desmedidamente prolongada), parece subrayar el carácter modal de una forma, por así decir, algo exagerada. Si se comparan ambos conciertos con el *Concierto en do menor* [nº 3] de Beethoven, influido por aquéllos de forma tan decisiva, podrá observarse con qué celeridad modula Beethoven el tema A al modo mayor, y de qué forma el tema B aparece en modo mayor. Si se compara el desarrollo de ambas obras, llamará la atención que Mozart, según su modo de proceder, presente el tema B en la reexposición en el tono principal, consiguiendo de este modo imprimir un ímpetu poderoso al carácter modal. Beethoven presenta la repetición del segundo tema en el modo mayor. Tales signos podrían parecer de poca importancia, pero la adquieren cuando se los contempla en su contexto. No hace falta decir que Beethoven también escribió largos periodos en modo menor. Después veremos de qué modo se diferencian éstos de los mozartianos. De momento sólo diremos que Mozart, en movimientos específicos en modo menor, se entierra con obstinación fatalista en tal modo (valga, como el ejemplo más conocido, el primer movimiento del *Quinteto en sol menor* [nº 4, KV. 516]).

¹² Nota del editor: Concierto en re menor nº 20 (KV. 466) y concierto en do menor nº 24 (KV. 491).

Las variaciones de la *Serenata en do menor* [KV. 388] son también muy características de Mozart. Tienen como objetivo elevar, por un lado, el carácter apasionado del tema, y, por otro, su carácter inquietante. En sus variaciones, Mozart se deja guiar por principios muy diferentes a los de Beethoven. Éste utiliza con más libertad la forma, y no está tan interesado en elevar el carácter primordial del tema como en descubrir nuevas facetas del mismo.

La primera y cuarta variación desgarran impetuosamente el tema con



y con  hacia lo alto,

mientras que las variaciones segunda y tercera para piano, especialmente con sus síncopas



producen una impresión inquietante, cuando son interpretadas adecuadamente. La variación en modo mayor interesa menos aquí que la súbita transición hacia el menor. Las trompas interpretan una vez más su cálido



Y entonces los clarinetes presentan inesperadamente el tema en do menor, y de pronto toda la situación ha cambiado, apareciendo de nuevo el tema, sin más, en su forma fundamental; gracias a tales virajes, tan inmediatamente producidos y sólo con medios propios, es decir, sin la más mínima ayuda de contrastes dinámicos, se pone de manifiesto el

lado más misterioso de la tonalidad. El desarrollo posterior también trae sorpresas. Un inquietante juego comienza sobre todo cuando los contornos melódicos desaparecen del tema y aparece solamente su contenido armónico en notas prolongadas, un pasaje que transcurre muy suavemente (Mozart prescribe *pp* y *mf* en los acentos), y entonces en



comienza a desfallecer, alcanza de nuevo la dominante de do menor con algunos acordes secos y tensos y de pronto irrumpe el tema en do mayor de forma muy impactante. ¿Es éste un final alegre, «liberador»? Usualmente, estos pasajes se interpretan de esa forma. Esta animosidad aparentemente forzada no es en absoluto alegre o liberadora, pues más bien el desnudo modo mayor actúa aquí como un golpe, de manera más contundente que cualquier modo menor. Es un pasaje donde la modalidad mayor es realmente adusta, entrañando en sí algo de amargura. Tales pasajes quizá sean interpretados en Mozart como signo de candidez infantil. Serían la prueba de que Mozart, una vez más, pone al mal tiempo buena cara, y que cierra las más sombrías y apasionadas de sus obras con un último y jocoso baile. En realidad, estos pasajes no son muy frecuentes en Mozart; lo acostumbrado es que mantenga el modo menor hasta el final, a diferencia de Beethoven, quien en la mayoría de los casos agoniza hasta llegar a un modo mayor realmente liberador.

El ejemplo más pregnante del inquietante uso que hace Mozart del modo mayor se encuentra al final del *Don Juan*, algo que debe resultar extremadamente sorprendente y poco apropiado a quienes desconozcan el carácter inquietante del modo mayor. Tras la larga escena del espíritu, que se desarrolla en su mayor parte en el modo menor, y

que conduce la pasión demoníaca hasta sus consecuencias más extremas, el culmen para Mozart reside en la introducción súbita de un «luminoso» re mayor, que uno puede darse cuenta de cómo resuena en el preciso instante en que Don Juan grita su último «¡Ah!», cuando los espíritus del infierno triunfan, es decir, en el momento de la aniquilación. A partir de este pasaje, se podrán entender casos análogos en obras no tan dramáticas, como la citada *Serenata en do menor*, y cómo esta obra es también una prueba de semejante utilización del modo mayor.¹³ Como prueba de que tales pasajes también aparecen en obras menores, baste recordar las variaciones en re menor de la *Sonata para violín y piano en fa mayor* KV. 377. El tema sincopado es muy característico de Mozart, quien desde su juventud suele utilizar las síncopas en los pasajes más expresivos. La sinfonía de juventud en sol menor KV. 183 del año 1773, muestra precisamente con toda claridad este aspecto de la música de Mozart. La importancia de esta sinfonía reside en que muestra y nos ofrece una prueba de que este matiz anidaba ya desde el principio en el espíritu mozartiano, pues en el tiempo de su composición Mozart no había tenido experiencias vitales tan duras de las que esta sinfonía pudiera dar cuenta de forma natural. También puede hallarse aquí y allá en sus obras de juventud este tono pasional, quizá sobre todo en sus sonatas para violín y piano en do menor y mi menor, KV. 59 y 60.¹⁴

¹³ En referencia a Mozart, se ha llamado la atención sobre pasajes parecidos en la obra de un maestro antiguo, Claudio Monteverdi (*Sammelbände d. IMG*, año IV, p. 203).

¹⁴ Köchel sitúa la composición de estas sonatas ya en el año 1768. A mí me parece erróneo, pues estas sonatas, debido a su marcado carácter modal (en la *Sonata en mi menor*, sus tres movimientos están en modo menor), no cuadran en esta época. Se trata de sus primeras obras instrumentales en tono menor, y su carácter es bien diferente. Especialmente el Allegro de la *Sonata en mi menor* tiene un impulso de tan altos

La quinta variación sobre el tema en re menor de la *Sonata para violín en fa mayor* [KV. 377] está igualmente escrita en modo mayor. En relación a las variaciones que la preceden, de carácter más bien seco, no posee un efecto liberador, sino frío y desconcertante, debido precisamente a su aparente tranquilidad. El regreso al modo menor en la sexta y última variación resulta muy interesante. Precisamente en esta variación, escrita como una *siciliana*, se puede observar claramente la frecuente y singular naturaleza explosiva de Mozart, mostrando al mismo tiempo cómo se suele malinterpretar al compositor en este punto. Mozart ha escrito en esta variación numerosas indicaciones de interpretación, sobre todo en la segunda parte. En la primera parte hay un *piano*, en el cuarto compás se halla un *forte* súbito sobre el acorde completo, y sin mediar palabra, vuelve a *piano*, y el último acorde de nuevo en *forte*. Este es uno de esos pasajes en los que no cabe imaginar ningún *crescendo*. El *forte* sobre el acorde completo, de súbito, debe aparecer como el rayo en mitad de un cielo oscuro y nublado, presentándose de pronto como el convidado de piedra. La vehemente energía incrementa aún más su expresividad en la segunda parte. Aquí cambia la dinámica de forma abrupta. Encontramos un breve *crescendo* y acentos sobre determinadas notas. Beethoven nunca anotó sus obras con tanta precisión como lo hace Mozart aquí y en otras muchas de sus obras. Someter la dinámica de Mozart a una discusión más detallada

vuelos, como no se encuentra en otros movimientos en modo menor, como los Minuettos o tiempos lentos que había compuesto hasta entonces. Sería un trabajo muy meritorio estudiar las obras tempranas de Mozart con detenimiento y relacionarlas con las de madurez, tal y como ha procedido Jahn. Un inicio en este sentido ha sido la obra de DETLEF SCHULTZ, *Mozart's Jugendsinfonien*, Leipzig, 1897. (Nota del editor: actualmente, se duda que las sonatas KV. 59 y KV. 60, atribuidas a Mozart en el primer catálogo Köchel, sean suyas.)

sería un trabajo muy necesario. Podría arrojar luz sobre aquellos lugares en los que las indicaciones de Mozart son parcas. Sin embargo, cuando observamos las indicaciones incorporadas por ciertas ediciones de interpretación, nos percatamos de cuán mal se entienden casos como el citado más arriba. Así, por ejemplo, Ferdinand David¹⁵ ha escrito de manera arbitraria la indicación *grazioso* sobre la última variación, quizá porque una *siciliana* tiene que ser necesariamente algo bello y en Mozart algo aún más tierno todavía. Y de esta guisa son interpretadas las obras o partituras de Mozart. Y se censura a quien pretende interpretarlas de otra manera, acusándolo de no entender bien la música de Mozart. Sin embargo, no deja de ser interesante que la variación de la *siciliana* aparezca de manera similar al tema del movimiento final del conocido *Cuarteto en re menor* que compusiera Mozart años más tarde. En sus secciones en menor, este cuarteto tiene el mismo carácter apasionado y sombrío que la parte central de la sonata. Precisamente en las sonatas para piano, y en las de piano y violín, se encuentran muchos de los pasajes más conmovedores que muestran a Mozart desde una perspectiva que intentamos subrayar aquí con la ayuda de numerosos ejemplos. Pero las más indicativas son precisamente aquellas frases en las que no se espera en absoluto ese carácter. Así, por aportar otro ejemplo, podríamos traer a colación la *Fantasia para un órgano mecánico* (KV. 608) —conocida como una obra para cuatro manos— que demuestra cómo Mozart escribía la música más apasionada para ocasiones totalmente circunstanciales, siempre que interiormente sintiera ese impulso; de hecho, tales rasgos tienen que ver en la obra de Mozart con su musicalidad demoníaca;

¹⁵ Nota del editor: Ferdinand David (1810-1873) fue un virtuoso del violín y compositor alemán que trabajó como editor de obras para violín (e. g., de Ludwig van Beethoven, Niccolò Paganini y Johann Sebastian Bach).

tienen el mismo significado a pequeña y a gran escala. Mozart era capaz de convertir un género consagrado y férreamente normativizado en algo radicalmente distinto, como por ejemplo la ópera cómica italiana se transformó en algo totalmente diferente en el *Don Juan*, algo inédito hasta entonces. He aquí la auténtica grandeza de Mozart.

Nada puede ser más ilustrativo para esta investigación que comparar a Mozart con Beethoven a partir de sus pasajes en modo menor. Así se llegará a ver cómo Beethoven, partiendo de Mozart, solamente tras una prolongada evolución pudo llegar, en este asunto, a expresar su personalidad de forma original. Ante todo, se ha de llamar la atención sobre el modo en que Beethoven utiliza o reconfigura los temas mozartianos, sobre todo aquellos escritos en modo menor. El tema mozartiano de la conclusión de su sinfonía en sol menor es un conocido ejemplo que Beethoven utilizó inicialmente en su *Sonata en fa menor* op. 2 y posteriormente en su *Quinta sinfonía*. En el fondo, el tema de la *Sonata en do menor* op. 10, n° 1, también se basa en dicho tema, que prescindiendo de la figuración da que pensar, a saber:



La característica figuración en terceras, que vuelve a repetirse con el acorde de séptima disminuida en función de dominante, se halla en ambos casos; así como la introducción en ambos temas de una sección central, de naturaleza muy diferente, nos invita a pensar en analogías. Ahora bien, no sólo es radicalmente distinta la configuración, sino también el carácter de sonata, especialmente la que está en fa menor. En

Beethoven, surge algo totalmente heterogéneo respecto al tema mozartiano, pese a su incontestable fundamentación. En sus movimientos, no se encuentra nada de la sombría e inquietante energía que impera en el final de la sinfonía mozartiana. Donde se muestran con más aristas los contrastes es en el desarrollo. Al final de la exposición, Mozart incorpora también el acostumbrado relativo tonal, comenzando así el desarrollo. Sin embargo, ya el segundo compás camina hacia tonalidades muy lejanas, que a lo largo de esta sección son cada vez más audaces e imprevisibles. Beethoven, sin embargo, subraya el carácter afable del La bemol mayor con mucho cuidado, preocupándose muy poco por desarrollar el tema en su sentido genuino; en sus manos, tal proceder resulta todavía un arma bastante inocua.

Sería absurdo querer comparar ambas obras, puesto que son muy diferentes en su significado. Sólo quiero indicar que, por entonces, Beethoven no está en disposición de dominar por completo los medios utilizados por sus predecesores y que él, en una rápida evolución espiritual, llega a una forma diferente de hacer música, en comparación con la que suena en el tema. Que Beethoven quisiera atenerse precisamente al carácter de este tema, tal como lo expuso Mozart, es patente en la *Sonata en do menor* y posteriormente, sobre todo, en el tercer movimiento de la *Sinfonía en do menor*. Ya en la *Sonata* op. 10, Beethoven desarrolla un carácter marcadamente apasionado, si bien todavía falta por completo lo inquietante. En la música domina un *pathos* absolutamente apasionado. La diferencia con las primeras sonatas resulta aquí especialmente gráfica en el desarrollo, que Beethoven inicia en la tonalidad de fa menor (dominante),¹⁶ de la que no se aleja demasiado. Lo que Beethoven

¹⁶ Los antiguos tratados de armonía ven en el comienzo un do mayor, cfr. también tal afirmación en Nagel (*Beethoven's Klaviersonaten*, I, p. 84).

hace a partir del tema mozartiano en su *Quinta Sinfonía* constituye uno de los más espléndidos ejemplos de cómo un maestro del pensamiento valora a otro maestro. Aquí encontramos a Beethoven en suelo propio, aun utilizando el tema mozartiano con un carácter parecido. Beethoven por lo general no creó apenas temas originales de carácter tan inquietante como éste, y me gustaría traer a colación otros ejemplos para mostrar cómo Beethoven se atenía preferiblemente a los temas mozartianos, su predecesor absoluto, para configurar sus temas en modo menor. Völlbach¹⁷ ha llamado la atención sobre el carácter ejemplar de algunos temas de la *Sonata patética*, que Beethoven reelaboró de forma libre a partir de la *Sonata en re menor* de Clementi. Hemos de hablar todavía de otros temas en modo menor que Beethoven escogió de Mozart. Beethoven concibió el tema del Rondó de su *Concierto para piano en do menor* como una profunda reelaboración, en la que se sirvió del tema con variaciones de la serenata mozartiana en do menor citada más arriba. Al principio, su referencia es en el aspecto melódico libre, pero parte de los temas remiten a Mozart, como la modulación a sol menor. La reexposición comienza en Mozart



y en Beethoven



en donde una repentina introducción del mi bemol mayor, tras lo anterior, debería ser más comprensible. Beethoven, además, cierra su obra en modo mayor; pero se trata de una alegre salida, totalmente opuesta

¹⁷ FRITZ VOLBACH, *Beethoven, Weltgeschichte in Charakterbildern*, 1905, p. 54.

a la serenata mozartiana, pues descansa precisamente sobre los diferentes estados espirituales que embargaban a ambos maestros. Beethoven da al tema del Rondó un carácter mucho más caprichoso. Por eso el desarrollo es esencial, porque las obras en modo menor de Mozart, como sus dos conciertos en menor, concluyen en modo menor, muy en consonancia con los conciertos de sus predecesores, especialmente con Ph. E. Bach.

También podemos encontrar una analogía de la conclusión de la *Sonata para piano en la menor* KV. 310 de Mozart con la de la *Sonata para violín y piano en la menor* op. 23. La sonata mozartiana en la menor es una de las más apasionadas y atrevidas armónicamente, contiene gran cantidad de ásperas disonancias, incluso en el Andante, y parece muy alejada del Mozart prototípico de otras composiciones. El tema del último tiempo impresionó ostensiblemente a Beethoven, tan singularmente indefinido y tan insatisfechamente errante, y su huella en la op. 23, no puede ser producto de la casualidad, sobre todo porque el tema de Beethoven es muy parecido al de Mozart. Mozart comienza del siguiente modo:



Beethoven comienza su fogoso tema de esta manera:



Continúa con secuencias para alcanzar su culmen sobre la nota en *f*, como Mozart, para hundirse a partir de aquí de nuevo en la profundidad. Que Mozart y Beethoven introduzcan en el movimiento una breve sección en la mayor quizá no es producto de la casualidad; mientras Beethoven, aparte de este pasaje, introduce también una sección en fa

mayor que se aleja del tema principal, Mozart en su movimiento, significativamente breve, se ocupa en exclusiva de agotar el tema principal.

Una sorprendente analogía entre los temas de ambos maestros se encuentra entre la *Sonata para piano en re mayor* KV. 284 y la *Sonata Kreutzer* de Beethoven. El caso aquí es tanto más interesante, en cuanto el pasaje mozartiano pertenece a la sección del desarrollo. La sonata de Mozart exhala chispeante felicidad en toda su primera parte (nos referimos al primer movimiento) como una brillante obertura. Pero en la segunda parte, la música cambia de inmediato radicalmente. Esto en Mozart no es raro (de hecho, muchos pasajes así son frecuentes precisamente en sus sonatas para piano), como tampoco lo es en el caso de Haydn, que con frecuencia sorprendente conduce las más ligeras ideas hasta lo inquietante. Pero debe uno guardarse a este respecto de explicar a Mozart a partir de Haydn, sobre todo porque Mozart encontró muy pronto la dureza de los contrastes, y Haydn obtuvo tardíamente, en comparación, su enorme relevancia como compositor instrumental. La sonata en re mayor fue compuesta en 1777, es decir, pertenece todavía en cierto sentido a las obras tempranas de Mozart. Tras cerrar la exposición en la mayor, comienza el desarrollo con un material temático nítidamente perfilado, que teniendo su origen en una figura de acompañamiento, pronto se erige como autónomo



Mozart no se zafa tan fácilmente del tema, pues éste aparece levemente. Beethoven ha utilizado esta fórmula mozartiana en el primer movimiento de su sonata Kreutzer como auténtico tema batallador y casi de forma calcada:



Con lo que conforma uno de los movimientos más tumultuosos compuestos por él. Una habitual herramienta de construcción mozartiana se convierte aquí en la piedra angular de una de las más grandiosas obras instrumentales jamás escrita.

Obras como la *Quinta Sinfonía*, la *Sonata Kreutzer* y la *Sonata Patética*, transidas de pura pasión, son la excepción en Beethoven, no lo arquetípico. Con esto queremos decir que Beethoven, en este tipo de obras, en razón de su (pese a todo) optimismo natural, tuvo que luchar hasta llegar a la pura disolución. Además, tales obras subrayan desde el comienzo el principio de lucha apasionada, la lucha que acoge como principio la pasión, que Beethoven encaja con su mentalidad clarividente de artista; se combate y se lucha, y es indiferente de dónde pueda proceder el carácter patético de sus obras. En ningún lugar se expresa mejor la personalidad de Beethoven que en sus movimientos lentos que, inmersos en mitad de obras atormentadas por la pasión, se erigen en verdaderos refugios para la acoger la expresividad de un corazón que quiere ser consolado, sanado, un corazón que ha sido herido con anterioridad. Mozart es esencialmente diferente en lo que respecta a sus tiempos lentos, especialmente aquellos escritos en modo menor. Son sobre todo éstos los que contienen momentos de brusca ruptura originados en un carácter vehemente. Surgen incluso en mitad de los momentos más plácidos. Piénsese, por elegir un ejemplo cercano, en el Andante en si bemol mayor de la *Sonata para piano en fa mayor* KV. 533 o en el pasaje en fa mayor —citado más arriba— de la sonata en la menor, o en una serie de tiempos lentos presente en algunos de sus conciertos para piano, como el KV. 456 en si bemol mayor, el KV. 482 en mi bemol

mayor o el KV. 488 en la mayor; o también en determinados pasajes en los tiempos centrales de la sinfonía en sol menor o en do mayor, entre otros. Aquí no se está hablando en modo alguno de un puro deleite en una belleza frívola. Y tampoco podemos contentarnos con la pobre excusa de que las oposiciones son inevitables, ante las cuales el mismo Mozart habría claudicado. Pero cuando, como ocurre hoy en día muy a menudo, tales indomeñables pasajes no son contemplados como tales, entonces es responsabilidad nuestra reseñarlo. Nosotros, que nos hemos acostumbrado a ver en Mozart el concepto de belleza armónica en primera o en única línea, además de reaccionar con más incredulidad ante los contrastes anímicos, aunque se presenten desprovistos de un fuerte dispositivo exterior, lo hacemos con más intensidad que antes, cuando los medios de Mozart aparecían como novedosos e inéditos. Pertenece a la naturaleza de la evolución que nuestra forma actual de oír sea diferente a la de antaño, y nada más lejos de mi intención desear algo diferente. Sin embargo, es legítimo el anhelo y el esfuerzo de estudiar a un maestro en su más íntima esencia, no por él mismo, sino por nosotros, para enriquecernos con tal proceder. Precisamente por esta razón, porque los medios formales exteriores mozartianos se nos han vuelto evidentes, es posible estudiar en él de la forma más pura la nuda objetividad. Y aquí el elemento demoníaco juega un papel esencial, elemento que precisamente, en la actual búsqueda de la belleza en la música de Mozart, no se ha indagado ni se ha percibido suficientemente.

Surgen de las consideraciones musicales, a través justamente del conocimiento de esta faceta de la esencia mozartiana, nuevas tareas, en las que ante todo habría que investigar de qué modo tan poliédrico y, sin embargo, tan unitario, un maestro como Mozart llegó a concebir sus más importantes obras, las más genuinas. Una investigación de largo

alcance daría como resultado que Mozart, a pequeña y gran escala, fue un osado innovador, tal y como se lo considera en la historia de la música, debido a su naturaleza artística demoníaca. Aquí habría que considerar muchos aspectos, muchos interrogantes de estricta naturaleza musical, a saber, en conexión con la melodía, especialmente con el cromatismo, con la armonía y el ritmo, que [Otto] Jahn en su obra sólo considera secundariamente. El punto de partida deberá ser la comprensión de los más sutiles matices de la obra de arte mozartiana, y si estas líneas contribuyesen en algo a ello, habrán cumplido su objetivo.

ZEITSCHRIFT
DER
INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT.

Heft 5. Siebenter Jahrgang. 1906.

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei, für Nichtmitglieder 10 *M.* Anzeigen 25 *g* für die 2gespaltene Petitzelle. Beilagen 15 *M.*

Das dämonische Element in Mozart's Werken.

Figura 1. Cabecera del artículo original del año 1906.