

1777-1778, NUEVA CONCIENCIA DE LA FE EN WOLFGANG AMADEUS MOZART

*1777-1778, New Consciousness of Faith
in W. A. Mozart*

1777-1778, Nova Consciência Da Fé Em W.a. Mozart

ÁLVARO GABRIEL DÍAZ RODRÍGUEZ*

Resumen

El año de 1777 fue el más significativo para Wolfgang Amadeus Mozart, quien fuera educado en la tradición católica de Salzburgo; ese año crea una conciencia distinta de la fe cristiana tradicional y devota. En septiembre de 1777, logró separarse del servicio del arzobispado y emprender una carrera de manera “independiente”; su fe comienza a tener una nueva connotación, dejando la tradición católica para transformarse a un catolicismo único, más consciente y personal, en donde el significado de la muerte y el amor comienza a ser un *leitmotiv* para su vida y obra, un concepto propio y apegado al cristianismo, redentor y atemorizante en muchos de los casos.

* Candidato a Doctor en música por la Universidad Católica de Argentina. Profesor – Investigador de Tiempo Completo, titular A, en la Facultad de Artes - Ensenada de la Universidad Autónoma de Baja California, México. diazalvaro@uabc.edu.mx. orcid.org/0000-0002-8870-1885.

Artículo recibido el 13 mayo de 2015 y aprobado para su publicación el 12 marzo de 2016.



En el presente artículo se sugiere la hipótesis según la cual, a partir del año 1777, la vida de Mozart se transforma y comienza una nueva etapa que continuará hasta su muerte; creando desde ese año un nuevo lenguaje musical más íntimo y reflexivo. Se realiza un análisis musical a partir de su obra y la retórica implícita en cada una de sus piezas, relacionando las obras con momentos de su vida, los cuales fueron registrados en cartas enviadas a sus familiares y amigos cercanos. La idea de una religiosidad en Mozart, cuyo clímax ocurre entre 1777 y 1778, contrasta con otras posturas musicológicas, que señalan que es en 1781, con la ópera *Idomeneo*, cuando Mozart logra una conciencia y transformación espiritual.

Palabras clave

Música, Fe, Catolicismo, Composición musical, Análisis musical.

Abstract

1777 was the most important year for Wolfgang Amadeus Mozart, who was raised in the Catholic tradition of Salzburg. That year he developed a different consciousness of the traditional and devout Christian faith. In September, he managed to leave the service in the Archbishopric and undertake a new “independent” career. His faith began to have a new meaning, leaving behind the Catholic tradition, and converting himself to a unique Catholicism, which was more aware and personal, and in which death and love began to be a *leitmotiv* for his life and work; a personal concept attached to Christianity, redeeming and frightening in most of cases.

In this article, it is argued that during 1777 the life of Mozart suffered a profound transformation and a new period of his life began, which continued until his death, creating since that year a new musical language that was more intimate and reflexive. A musical analysis is presented in the article based on his work and the rhetoric found in his musical compositions, linking the works with specific moments of his life, which were recorded in the letters he sent to his relatives and close friends. The idea of a religiosity in Mozart with its peak occurring during 1777-1778 is contrary to other positions within musicology,

which argue that is in 1781, with his opera *Idomeneo*, when Mozart actually achieves a spiritual consciousness and transformation.

Keywords

Music, Faith, Catholicism, Musical Composition, Musical Analysis.

Resumo

O ano de 1777 foi o mais significativo para Wolfgang Amadeus Mozart, que fora educado na tradição católica de Salzburg; este ano cria uma consciência distinta da fé cristã tradicional e devota. Em setembro de 1777, conseguiu separar-se do serviço ao arcebispado e empreender uma carreira de maneira “independente”; sua fé começa a ter uma nova conotação, deixando a tradição católica para transformar-se em um catolicismo único, mais consciente e pessoal, no qual o significado da morte e do amor começa a ser o *leitmotiv* para sua vida e obra, um conceito próprio e apegado ao cristianismo, redentor e atemorizante em muitos casos.

No presente artigo é sugerida a hipótese, segundo a qual, a partir do ano de 1777 a vida de Mozart se transforma e começa uma nova etapa que continuará até sua morte, criando, deste ano para frente, uma nova linguagem musical, mais íntima e reflexiva. É realizada uma análise musical a partir de sua obra e a retórica implícita em cada uma de suas peças, relacionando as obras com momentos de sua vida que foram registrados em cartas enviadas a seus familiares e amigos próximos. A ideia de uma religiosidade em Mozart, cujo clímax ocorre entre 1777 e 1778, contrasta com outras posturas musicológicas, que indicam haver sido em 1781, com a ópera *Idomeneo*, que Mozart obtém uma consciência e transformação espiritual.

Palavras-chave

Música, Fé, Catolicismo, Composição musical, Análise musical.

1776, ANTECEDENTES DE UN GRAN CAMBIO

Introducción

La música y la religión han estado ligadas casi desde que se tiene conciencia de cada una de ellas; si bien la permanencia histórica de muchos compositores se debe a su relación con la música compuesta para servicios religiosos, en la mayoría de los casos la devoción y el trabajo como maestro de capilla se ven separados por una ligera línea, siendo parte de una tradición dentro de la historia de la música occidental el que los principales compositores, desde la Edad Media, compusieran por lo menos una misa, o alguna obra de carácter religioso. El caso de Wolfgang Amadeus Mozart es especial al estar dentro de una tradición totalmente religiosa, tanto familiar como geográfica y política; la fe en Mozart será durante sus primeros años un motor para sus composiciones, tendrá un especial énfasis durante los años 1777 y 1778, como lo veremos a continuación.

Durante la temporada de 1776, Mozart trabaja para el Arzobispo Hieronymus Colloredo, manteniéndose por primera vez en estancia permanentemente en Salzburgo¹; es la primera y última vez desde su primera gira en 1762 que Mozart permanece todo un año en esa ciudad (Massin, 1970, p. 213). En esa estancia y entre enero y abril de ese año, logró componer tres conciertos para piano para la Condesa Londron y sus dos hijas; en medio de esos conciertos, el 31 de marzo surge una obra religiosa de características musicales especiales: *Litaniae de venerabili altaris sacramento* K 243, compuesta en nueve movimientos, de manera similar que su anterior *Letanía* K 125. Aquella letanía hace parte de un ciclo de 4 letanías que compuso Mozart en Salzburgo, dos para la letanía de Loreto (dedicadas a la Virgen María) y dos letanías sacramentales (dedicadas a la Eucaristía). La *Letanía* K 243 pertenece al último grupo, la cual compuso en una de las tonalidades más expresivas: Mi bemol Mayor². Esta obra es importante

-
- 1 Recordemos que Salzburgo de esa época era una ciudad totalmente católica regida por el arzobispo y considerada como un principado del Santo Imperio Romano, llamada "La Roma del Norte" (Eisen y Keefe, 2006, p. 412).
 - 2 Johann Mattheson en su libro *Das neu-eröffnete Orchestre* de 1713, señala que la tonalidad de Mi bemol mayor es una tonalidad "patética, concerniente a la seriedad y a pensamientos tristes o reflexivos" tomado de Cyr, 1992, pp. 32-34).

para nuestro estudio, ya que a partir de ella Mozart toma como pretexto el encargo de Colloredo y logra transformarlo en una obra de dimensiones monumentales, similar a una ópera sacramental, tomándose por primera vez una libertad en la forma, así como en el manejo de los recursos melódicos y armónicos, elementos que veremos en obras posteriores, teniendo una relación retórica entre el texto, la fe y la música.

El inicio del *Kyrie* en la letanía K 243 nos marca armónicamente un choque al utilizar la tercera inversión del grado I con séptima en el bajo, como una constante en toda la primera parte de este movimiento, lo cual genera una sensación de inestabilidad (véase ejemplo 1):



Sin duda, la *Letanía* K 243 y la *Misa* “Credo” K 257 son las últimas obras religiosas que realiza para Salzburgo, antes de partir de esa ciudad que comenzaba a ahogarlo; sin embargo, es interesante ver el cambio que comienza a realizar el joven Mozart en 1776; plantea un lenguaje más “moderno”, sin importar la censura impuesta por Colloredo a la música religiosa vanguardista de Mozart. Ese mismo año, el 4 de septiembre, Mozart escribe una carta al Padre Martini de Bologna en la que señala su desesperación al sentirse atrapado en su ciudad natal, y su deseo de tener contacto con los intelectuales, músicos y con actividad contemporánea:

[...] vivimos en este mundo para esforzarnos siempre en aprender, para iluminarnos los unos a los otros intercambiando ideas, y para tratar de ir siempre más lejos avanzando en las ciencias y en el arte. [...] vivo en un país donde la música tiene escasa fortuna, y sin hablar de los que nos han abandonado [...]. (Mozart, 2007, pp. 50-52)

Esta carta es una especie de testamento antes de su partida de Salzburgo cuando buscaba una vida más activa y, sobre todo, lejos del arzobispo Colloredo.

1777, EL AÑO DEDICADO A LA VIRGEN MARÍA Y A LA FE

*¡Santa María, madre de Dios,
os debo todo,
pero desde hoy me consagro a vuestro servicio,
y os elijo mi patrona y guardiana!*

Texto del *Gradual Santa María*, K 273, septiembre de 1777

En marzo de 1777, Leopold Mozart gira una carta al Príncipe-Arzbispo Colloredo pidiendo permiso para ausentarse de su capilla junto con su hijo para realizar una gira por Europa. Este viaje representa una gran oportunidad de trabajo para el joven Wolfgang Amadeus, sin embargo, este permiso fue negado en varias ocasiones, teniendo que escribir posteriormente el mismo Wolfgang una carta a Colloredo, el primero de agosto de 1777, pidiéndole el permiso para ausentarse. Esta carta es interesante ya que se observa la

conciencia que tiene nuestro compositor del deber divino de componer, el cual es externado al Arzobispo:

Cuanto más talento reciben los niños de Dios, más obligados están a hacer buen uso de él para mejorar su propia situación y las de sus padre, y proveer a su propio progreso y a su porvenir. El Evangelio nos enseña que hay que utilizar el talento [...]. (Salzburgo, 1 de agosto de 1777)

Esta suplica nos hace recordar la introducción del sexto libro del diálogo *De Música* de San Agustín “Dios fuente y lugar de números eternos”, en donde se realza el poder de Dios dentro de la razón y como designio divino la comprensión y creación de la música y otras artes:

[...] pero pensamos que no habría de ser emprendida de otro modo sino para que los adolescentes, o los hombres de cualquier edad a quienes Dios dotó de un buen ingenio, fueran arrancados bajo la guía de la razón, no precipitadamente, sino por ciertos escalones de los sentidos de la carne y de las letras carnales, a las cuales no es difícil que ellos se adhieran, y para que abrazaran con el amor de la inmutable verdad al único Dios y Señor de todas las cosas, que gobiernan las mentes humanas sin la mediación de ninguna naturaleza. (2000, p. 167)

Finalmente, después de varias semanas se decide que Mozart puede ausentarse de sus servicios, pero tendrá que viajar sin su padre, Leopold Mozart, por lo que la familia decide que sea acompañado por su madre. Este viaje comenzará el 23 de septiembre, sin embargo como una muestra de su devoción y fe, más allá del trabajo cotidiano, compone el *Offertorium Sancta Maria, Mater Dei* K 273 dos semanas antes de partir, el texto del *Ofertorium* es revelador:

¡Santa María, madre de Dios, te lo debo todo, pero desde hoy me consagro a tu servicio, te elijo por mi patrona y guardiana! De ahora en adelante, ni su honor ni su culto se borrarán de mi corazón; jamás los abandonaré ni permitiré que sean violados, de palabra u obra, por quien quiera que sea que dependa de mi Santa María, heme aquí postrado a sus pies: acógeme misericordiosamente, protégeme durante mi vida, y defiéndeme a la hora de mi muerte, amén.

Esta plegaria es una suplica personal ante la situación que vivía en ese momento, en unas semanas partiría de casa, dejando a su padre y hermana, en compañía de su madre, una figura materna más poderosa que la del padre, en el carácter espiritual, contrario a lo que se ha venido creyendo en diversos escritos musicológicos. A Mozart no le quedaba más que encomendar su espíritu a la *Mater dolorosa*; sabe que su futuro es más incierto que nunca y tiene la esperanza de no regresar a Salzburgo y encontrar una mejor vida para él y para su familia lejos de su ciudad natal.

Musicalmente se ve reflejado la manera de expresar esa súplica en el *Offertorium* K 273; teniendo esta obra la tonalidad de Fa Mayor la cual, según Johann Mattheson (1713), “Es capaz de expresar los más bellos sentimientos en el mundo en un camino natural y con incomparable facilidad”; comienza con un tema de 8 compases que se repetirá constantemente a lo largo de la pieza (véase ejemplo 3):



Ejemplo 3. Compás 1-4, voz de la soprano, *Offertorium Sancta Maria, Mater Dei* K. 273

La melodía es una sencilla relación de semitonos continuos ascendentes en *Sancta María*, resolviendo de la misma forma, descendentemente, en *Mater Dei*, pero en esta ocasión modificando la nota Do, de manera que es realizado por tonos completos. La conclusión a esos dos compases, “Te lo debo todo a ti”, lleva un equilibrio gracias al salto del tercer compás, resolviendo la frase con grados conjuntos. Este tema sufrirá algunas variaciones a lo largo de la pieza, sin embargo, se mantiene la relación armónica de tipo plagal (I-IV-I). Esto nos provoca una relación de exaltación cuando aparece la parte de María como factor celestial, y una sección terrenal cuando se habla en primera persona, un equilibrio textual y musical aparecen constantemente en relación de cuatro compases. De la misma forma, la utilización de una armonía plagal logra crear un efecto de sutileza, tal pareciera que Mozart deseara suavizar la relación Cielo-Tierra, esto será una constante también en otras misas y en especial durante el *Confutatis* de su última obra, el *Requiem*.

Como parte de la retórica que utiliza Mozart en esta obra podemos observar la última sección en donde suplica "... la defensa a la hora de su muerte", de los compases 54 al 56 y repitiéndose 62 al 65. En ellos utiliza dos acordes disminuidos con séptima menor, en distintas inversiones, creando una falta de direccionalidad por las mismas características de resolución del acorde³, sin embargo, resolviendo a la tonalidad inicial Fa Mayor (véase ejemplo 4):

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The music is in 4/4 time and F major. The lyrics are: "in mor - tis dis - cri - mi - ne de - fen - de." The dynamic marking is *p* (piano). The score consists of four staves, each with a vocal line and the corresponding lyrics. The lyrics are: "in mor - tis dis - cri - mi - ne de - fen - de." The music features a melodic line with a descending eighth-note pattern in the first half of the phrase, followed by a quarter note and a half note. The lyrics are: "in mor - tis dis - cri - mi - ne de - fen - de." The dynamic marking is *p* (piano). The score consists of four staves, each with a vocal line and the corresponding lyrics. The lyrics are: "in mor - tis dis - cri - mi - ne de - fen - de." The dynamic marking is *p* (piano).

Ejemplo 4. Compás 54-56, *Offertorium Sancta Maria, Mater Dei* K 273.

Considero este movimiento fundamental para el estudio de la obra y su relación con la religión, en este caso específico, pidiendo la ayuda e intercesión de la Virgen María, tal pareciera que Mozart predijera la penosa pérdida de su madre en este viaje.

Esta obra será una de las primeras composiciones de devoción personal que escribió en el transcurso de su vida, junto con el *Offertorium Alma Dei Creatoris* K 277, en donde la imagen mariana juega un papel muy importante en todo su catálogo, recordemos que muchos de los personajes operísticos femeninos, a partir de *Idomeneo*, tienen el carácter y la función redentora, y más allá de la mujer que se sacrifica e intercede por el amor

3 Los acordes disminuidos con séptima tienen la característica de resolver a distintas tonalidades, creando una inestabilidad natural por las múltiples sensaciones que poseen.

verdadero, un amor que va más allá del amor carnal. En su libro *Mozart, tinieblas y luz* (1991), Fernando Ortega dedica el último capítulo a “Mozart y el amor”. Allí cita este *Offertorium*, y menciona que la figura de la Virgen será fundamental en la obra mozartiana, pues el compositor encuentra en ella la “presencia de lo divino en lo humano”:

La devoción a la Madre de Dios parecería haber jugado un papel decisivo en la sensibilidad mozartiana en cuanto a su manera de pensar “la inserción de lo divino en el orden humano”. Esta afirmación nos invita a explorar el otro tema que –junto a la muerte- polarizó el pensamiento musical del Maestro: el amor. Él es la atmósfera propia que respira su teatro musical. Y esa atmósfera debe sus perfumes más exquisitos a los personajes femeninos que pueblan la escena mozartiana. (p. 123)

En este mismo libro se cita a Hocquard a partir del libro *Mozart l'unique* (1989, pp. 97-98) y se contextualiza de manera acertada la relación de la Virgen María y sus personajes femeninos en sus óperas: “... Mozart ve en la Virgen María la imagen perfecta de la mujer, tal como la ha concebido en sus creaciones dramáticas, desde Ilia hasta Pamina” (Ortega, 1991, p.123).

Así, a partir del *Offertorium Sancta Maria, Mater Dei*, Mozart comienza su viaje espiritual y físico, esperando siempre una mejor fortuna y la bendición de Dios. Semanas más tarde arriban a Munich, el 24 de septiembre, y son recibidos el día 30 del mismo mes por el emperador Maximiliano III, sin embargo, no recibe ninguna oferta de trabajo. Se trasladan un mes después a Mannheim en donde tampoco recibe algún encargo; solo se maravilla de la orquesta, y se siente a veces decepcionado por su viaje de trabajo (Massin, 1970).

Días previos a su llegada a Mannheim, el 30 de octubre, recibe una carta de su padre por motivo de su cumpleaños, una carta en donde le pide que cuide su alma y que recuerde la importancia de la gracia de Dios:

[...] te deseo la gracia de Dios, ¡que ésta te acompañe siempre! ¡que no te abandone nunca! Y no te abandonará jamás si cumples con tus deberes de verdadero católico. [...] por todo aquello no puedes dejar de escuchar una petición de tu padre: pon cuidado en tu alma. 23 de octubre de 1777. (Mozart, p. 78)

Posteriormente, Wolfgang responderá a la carta de su padre, dando muestra de su fe y su apegado catolicismo:

Te doy respetuosamente las gracias padre por tus buenos deseos. No vivas con preocupación, tengo siempre a Dios ante mis ojos. Y agradezco su omnipotencia. Reconozco también su amor, su compasión y su misericordia para con sus criaturas. Y se que Él nunca olvida a sus servidores, si todo va de acuerdo a sus designios. 25 de octubre de 1777. (Mozart,p. 83)

Esta respuesta es considerada por Marie-Françoise Vieuille como una prueba de la fe mozartiana: “su ferviente catolicismo abrió su obra tanto a la universalidad como a la alegría prometida en todo dolor. Su correspondencia testifica, en repetidas ocasiones, una confianza inequívoca en la voluntad divina” (2006,p. 64).

Prueba también de la antes mencionada religiosidad de Mozart son la *Misa Breve* en Si bemol Mayor K 275 y el *Ofertorio Alma Dei Creatoris* K 277⁴, compuestas durante el verano de 1777 en Salzburgo, ambas obras fueron escritas fuera del mando de Colloredo, y posiblemente estrenadas el 21 de diciembre de 1777 en la iglesia de San Pedro. Es interesante ver una vez más que inmediatamente después de recibir “la libertad” de Colloredo escriba obras de carácter religioso, de aquí que surjan los interrogantes de si esta serie de obras están escritas por devoción personal o son un último encargo para Salzburgo; todo apunta a que fueron una devoción personal e imploración a la Virgen María y a Dios por su futuro y posteriormente fueron reutilizadas en el servicio religioso.

Es interesante volver a observar la tonalidad de Fa Mayor de *Offertorium Alma Dei Creatoris* K 277, similar a la obra anterior *Offertorium Sancta Maria, Mater Dei* K 273; durante la obra, la voz solista de la soprano cantará el tema, no es coincidencia que sea esta voz la que interprete la descripción de la Virgen María, seguida por el coro, repitiendo el texto “Alma Dei creatoris , Sedet rei peccatoris , Mater clementissima” (véase ejemplo 5).

4 Está también marcada en la partitura como *Offertorium B.V. Maria*. IMS 2006

Soprano

Al - ma De - i cre - a - to - ris se - det re - i - pec - ca - to - ris

Ejemplo 5. Compás 1-4, parte de la soprano del *Offertorium Alma Dei Creatoris* K 277

Y será solo hasta la petición de *Tu fac, clemens, quod rogamus, Fortes ad certamina* del compás 48 en que aparece en única ocasión la voz masculina, cambiando la factura orquestal de los violines desde el compás 43, creando una sensación de mayor intensidad a través de los dieciseisavos en los segundos violines y una melodía más aguda en los primeros, contrastando con la voz de los solistas (véase ejemplo 6).

ma.

Solo

Tu fac clemens quod ro - ga - mus for - tes, for - tes ad cer -

Ejemplo 6. Compás 48-52, del *Offertorium Alma Dei Creatoris* K 277 Ed. IMS, 2006.

En el caso de la *Misa en Si Bemol Mayor*, podemos encontrar en el *Agnus Dei* una mayor fuerza dramática, como si se tratará de una representación operística, una especie de experimento vocal-orquestal; el comenzar en su relativo Menor (Sol Menor), y tan solamente cuatro notas de los instrumentos graves en *piano*, para atacar a medio compás el coro en *forte*, ya causa un contraste y una sensación de arrepentimiento (véase ejemplo 7).

una transición al final de la misma al modo Mayor (Si bemol Mayor), en un tempo *Allegro* binario, iniciando con un *fortepiano* de la orquesta, seguido de la voz solista de la soprano, la cual dice *dona nobis pacem*, danos la paz, del compás 26 al 175. La mayor parte de la obra repite esta última frase intercalando solista y coro, dando todo el peso de la obra en la frase “Danos la Paz” (véase ejemplo 8).

The image shows a musical score for measures 26-31. It begins with a piano introduction in Si Bemol Mayor, 2/4 time, marked 'Allegro'. The piano part starts with a *fp* (fortepiano) dynamic. The vocal line is a soprano solo with the lyrics: "do - na no - bis pa - - - cem., do - na, do - na no - - bis pa -". The organ part is marked 'Solo' and 'Org. tasto solo'.

Ejemplo 8. Compás 26-31, *Agnus Dei* de la Misa en Si Bemol Mayor. Ed. IMS, 2006.

Considero, a título personal, que el año de 1777 será el parteaguas en la fe de Mozart, a partir de este momento se crea en él una conciencia distinta que lo acompañará en el resto de su vida y obra. La aparición de la Virgen María como su protectora, a quién encomienda su alma, será un *leitmotiv* de sus óperas, así como un punto de unión en ese momento histórico con Ana María Pertl, su Madre.

1778, CONOCIENDO EL SIGNIFICADO DE LA MUERTE

*Caminaremos,
por el poder de la música,
alegres por entre la sombría
noche de la muerte.
La flauta mágica, 1791*

Sin duda, el año de 1778 será definitivo para la formación personal de Mozart, un año de pérdidas materiales, económicas y familiares; un año en el cual se tendrá que replantear el sentido de la vida. La pérdida de su madre, así como la traición de su amor, Aloysia Weber, imponen un sentido más trágico a sus obras. Comienza su conciencia y obsesión por el significado de la muerte, tema recurrente hasta su última obra.

A principios de 1778, conoce a la familia Webern, el padre de esta familia, Fridolin Webern, era un modesto copista, apuntador y barítono de la corte de Mannheim. Ese año obtiene la oportunidad de tocar para la princesa de Orange y hace algunos arreglos para soprano y orquesta dedicados a Aloysia Webern; mientras tanto las cartas de Ana María a Leopold Mozart, nos describen un panorama de pobreza y desolación:

[...] estoy sola en casa como siempre, con muchísimo frío. Un pequeño fuego cuesta 12 kreutzers, entonces sólo lo enciendo por la mañana, al levantarnos, y un poco por la tarde, pero durante todo el día tengo que soportar el frío apenas puedo sostener la pluma para escribir. [...] debemos mantener la esperanza en Dios y que Su voluntad sea que el elector nos mantenga aquí. Las cosas van con bastante lentitud. (7 de diciembre de 1777)

Esto vendrá a golpear la salud de la madre de Mozart, sin embargo, el 14 de marzo de ese mismo año salen de Mannheim rumbo a París y llegan el 24 de marzo a la capital francesa. Tanto Mozart como su madre entran en un estado de depresión y soledad que puede ser apreciado en sus *sonatas para violín y piano en Mi Menor* K 304 y *La Menor* K 310. En la *sonata en Mi Menor* encontramos un tema al unísono, el cual muestra un grado

de sobriedad no escuchado antes en sus obras instrumentales; la misma tonalidad menor refleja el estado psicológico del autor, recordemos que hasta el momento la gira en busca de un puesto lejos de Salzburgo ha fracasado en cada uno de sus intentos, vemos con esto un grado de madurez y un lenguaje mucho más sereno y maduro en Mozart, influenciado en cierto modo por Schobert y el *Sturm und Drang* (véase ejemplo 9).



Ejemplo 9. Compás 1-8. Primer movimiento, *Sonata para violín y piano en Mi Menor* K 304.

De la misma forma, se puede observar el segundo y último movimiento de esta sonata, en *Tempo de minuetto*, un movimiento íntimo con un inicio solo del piano; no existe nada más lúgubre que este tema en el registro agudo, a manera de recuerdos, sin una cadencia inmediata que pueda dar pie a la conclusión, manteniéndose de la misma forma hasta la coda, el mismo final marca un calderón de barra en el último compás y deja la conclusión abierta (véase ejemplos 10 y 11).



Ejemplo 10. Compás 1-10. Segundo movimiento, *Sonata para violín y piano en Mi Menor* K 304. Ed. IMS, 2006.



Ejemplo 11. Compás 165-170. Segundo movimiento, *Sonata para violín y piano en Mi Menor* K 304. Ed. IMS, 2006.

En esta obra podemos apreciar la subjetividad que menciona Michael Steinberg en su libro, y que se verá posteriormente reflejado en las óperas de Mozart con Lorenzo da Ponte:

La subjetividad implica, en este caso, la puesta en acto de la libertad personal. Esta puesta en acto procede por medio de continuas negociaciones entre la individualidad y el poder. La negociación no tiene fin; primero, porque la amenaza del poder a la subjetividad persiste bajo la forma de presencias tanto externas como internalizadas. (2008,p. 47)

Posterior a estas obras viene el inicio del sufrimiento de la madre de Mozart, quien el 15 de junio en París comienza a padecer síntomas de la enfermedad que luego la llevará a la tumba el 3 de julio de 1778. Wolfgang escribe a su padre:

Tengo que darle una muy penosa noticia; ella es la causante de que todavía no haya respondido a al carta del día 11. Mi querida mamá esta muy enferma. [...] hace ya mucho tiempo que estoy dividido entre el temor y la esperanza; me he puesto en manos de Dios, y espero que usted y mi querida hermana hagan lo mismo; ¿existe otro medio para estar tranquilo? Tengo valor ante lo que pueda suceder, pues sé que a Dios (el cual ordena todas las cosas para nuestro bien, aunque a veces salgan al revés) quien lo decide así. Después de haber rogado a Dios con todas mis fuerzas por la curación y la vida de mi querida madre, siento un gran consuelo, y me encuentro más tranquilo con más valor. (Mozart, pp. 124-125)

Mozart no le cuenta la verdad al padre sobre la fúnebre partida, lo hará una semana después:

Espero que esté preparado para escuchar con firmeza la más triste y dolorosa noticia. Mi carta del día 3 lo habrá puesto en aviso de no esperar nada bueno. Ese mismo día 3, por la noche, mi madre ha entregado santamente su alma a Dios [...]. (Mozart, pp. 128-129)

A pesar de que en sus cartas posteriores se notará un sentido mayor a la vida, una especie de regeneración después de todo el padecimiento al ver a su madre empeorar hasta morir, Mozart quedará preso de una obsesión por la muerte la cual se evidenciará en su *Requiem*; a su vez, el significado de la muerte tendrá un sentido religioso, de renacimiento. En ese sentido se asemeja también a la concepción de muerte que mantiene Hegel como símbolo de superación o vehículo de una afirmación superior “por encima de esta muerte de la naturaleza, por encima de esta envoltura inanimada, se alza una naturaleza más hermosa...” (Morin, 2007, p. 282).

A partir de este momento consideramos que Wolfgang entiende la vida desde otra perspectiva, teniendo ahora dos motivos en sus composiciones: en primer lugar, el amor que ha sido representando desde 1777, en muchas ocasiones a través de la Virgen María; y en segundo lugar, a partir de 1778, la muerte, que también es aprendido por otra mujer: su madre. Es interesante observar el fenómeno que surge, y la importancia que tuvo en todo momento el personaje femenino en la vida de Mozart, no es coincidencia que el personaje salvador en sus óperas sea femenino y no masculino.

A MANERA DE CODA

A finales de 1778, Mozart es rechazado por Aloysa Weber; regresa, derrotado, a Salzburgo un año después. Su vida amorosa y familiar esta fuera de sí, ha dejado de ser un niño prodigio para convertirse en un ser humano común y corriente para muchos. Sin embargo, la lección que aprendió entre 1777 y 1778 marcó su nueva personalidad musical. A partir de este momento es un compositor que pensará desde otra perspectiva la música, siendo estos años *Los últimos años de Mozart*.

REFERENCIAS

- Agustín, S. (2000). *De Música*. Córdoba: Alción Editora.
- CYR, M. (1992). *Performing Baroque Music*. Aldershot: Ashgate.
- Eisen, C. y keefe, S., ed. (2006). *The Cambridge Mozart Encyclopedia*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Harnoncourt, N. (2003). *El diálogo musical*. Buenos Aires: Paidós.
- Massin, J. & B. (1970). *Wolfgang Amadeus Mozart*. Madrid: Turner.
- Morin, E. (1970). *El hombre y la muerte*. Barcelona: Ediciones Kairós.
- Mozart, W. (2007). *Letters*. Nueva York: Everyman's Library.
- Ortega, F. (1991). *Mozart, tinieblas y luz*. Buenos Aires: Ediciones Paulinas.
- Robinson landon, H.C. (1995). *1791, El último año de Mozart*. Madrid: Siruela.
- Stanley, S., ed. (2001). *The new Grove. Dictionary of Music and Musicians*. Tomo 17, 276-346. Oxford: Oxford University Press.
- Steinberg, M. (2008). *Escuchar a la razón. Cultural, subjetividad y la música del siglo XX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Vieuille, M-F. (2006). *Mozart. La libertad Indómita*. Buenos Aires: Paidós.
- Digital Mozart-Edition*. Internationale Stiftung Mozarteum. Recuperado de <http://dme.mozarteum.at/DME/main/index.php?l=2>
- Catholic.net, el lugar de encuentro de los católicos en la red*. Recuperado de <http://www.catholic.net>
- Proyecto Biblioteca Internacional de Partituras Musicales (IMSLP)*. Recuperado de <http://www.imslp.org>
- The Mozart Project*. Recuperado de <http://www.mozartproject.org/index.html>