

movido por el coro del Aleluya, durante una interpretación multitudinaria del *Mesías* que prorrumpió en lágrimas y exclamó: «Él es el maestro de todos nosotros». La estima que Haydn sentía por Händel dio sus frutos en las partes corales de sus últimas misas y le inspiró la composición de sus oratorios *La Creación* (concluido en 1798) sobre textos adaptados del Génesis y del *Paradise Lost* de Milton, y *Las Estaciones* (concluido en 1801). Ambos fueron editados simultáneamente en alemán y en inglés en honor a Händel y al público inglés, y ambos se convirtieron rápidamente en piezas típicas del repertorio de las sociedades corales en las áreas de habla alemana e inglesa. El barón Gottfried van Swieten, bibliotecario de la corte imperial de Viena, además de abnegado aficionado a la música y a la literatura, redactó los textos alemanes.

Las introducciones e interludios instrumentales de ambas obras se cuentan entre los más finos ejemplos de pintura musical de la época. Su «Representación del Caos» al inicio de *La Creación* presenta armonías disonantes, inquietantes y confusas. La transición en el recitativo y coro siguientes y el sobrecogedor estallido coral en un acorde de Do mayor sobre las palabras «¡y se hizo la luz!», que se muestra en el ejemplo 22.7, causaron una profunda impresión en el auditorio, y los escritores de entonces lo encomiaron como ejemplo supremo de lo sublime en la música.

Cronología: La música clásica en la segunda mitad del siglo XVIII

- 1760-1820 Reinado de Jorge III en Inglaterra
- 1761 Joseph Haydn contratado por el príncipe Esterházy
- 1762-1773 Wolfgang Amadeus Mozart realiza varias giras como niño prodigio
- 1765-1780 Maria Theresa y José II, soberanos simultáneamente en Austria
- 1772 Cuartetos op. 12, de Haydn
- 1772 Mozart, concertino en Salzburgo
- 1774-1792 Reinado de Luis XVI en Francia
- 1776 Declaración norteamericana de Independencia
- 1780 Muerte de Maria Theresa; José II único soberano Habsburgo
- 1781 *Crítica de la razón pura*, de Kant
- 1781 Cuartetos op. 33, de Haydn
- 1781 Mozart trabaja por cuenta propia en Viena
- 1785 *Cuartetos Haydn*, de Mozart
- 1787 *Don Giovanni*, de Mozart
- 1788 *Decadencia y caída del Imperio Romano*, de Gibbon
- 1789 *Sinfonía Oxford*, de Haydn
- 1789-1794 Revolución Francesa
- 1790 José II muere, Leopoldo II nuevo emperador
- 1791 Muerte de Mozart
- 1791 *Primeras Sinfonías Londinenses*, de Haydn
- 1798 *La Creación*, de Haydn

Logros y reputación

Haydn hizo su última aparición pública durante una ejecución de *La Creación* para celebrar su setenta y seis cumpleaños, en 1808. Cuando al año siguiente murió, dejó un enorme corpus musical, fruto de más de medio siglo de duro trabajo. Su reputación se mantuvo gracias a una pequeña parte de su producción, en particular sus sinfonías y cuartetos de las décadas de 1770 a 1790 y los dos últimos oratorios. Estas obras, conocidas de intérpretes y público, influyeron fuertemente en otros compositores y pronto formaron parte del repertorio permanente. En virtud de su unión de contrarios, su capacidad para mantener los fuertes contrastes unidos en un todo coherente y su equilibrio de forma y expresión, la mejor música de Haydn provoca todavía hoy admiración y asombro. La combinación lograda entre el amplio atractivo para el público y el imperecedero reconocimiento de los entendidos ha sido raras veces igualada por otros compositores.

Wolfgang Amadeus Mozart

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) tenía a Haydn por amigo, y cada uno admiró y sufrió la influencia del otro. Pero sus vidas y carreras artísticas fueron diferentes en lo fundamental. Aunque Mozart era veinticuatro años más joven que Haydn, consiguió antes un amplio renombre como niño prodigio itinerante en la década de 1760. Durante la mayor parte de su carrera, Haydn trabajó con satisfacción para los príncipes Esterházy, mientras que Mozart nunca encontró un puesto adecuado y pasó sus años maduros como trabajador independiente en Viena (véase biografía). Sin embargo, cuando murió a la edad de treinta y cinco años, Mozart fue visto por muchos (incluido Haydn) como un igual de Haydn y ambos han terminado por definir la música de su época.

El niño prodigio

Mozart se sintió profundamente afectado por sus experiencias como niño prodigio. Su formación temprana e integral le dio un dominio aparentemente natural y sin esfuerzo de la técnica de la composición; su exposición a temprana edad a un amplio espectro de formas musicales se refleja en su uso de diversos estilos a la hora de retratar a los personajes, transmitir los estados anímicos o intensificar los contrastes dentro de un movimiento.

El padre de Mozart, Leopold Mozart (1719-1787), fue violinista del arzobispo de Salzburgo y llegó a ser segundo Kapellmeister en 1762. Fue un compositor bien considerado y autor de un célebre tratado sobre la interpretación del violín publicado en 1756, año del nacimiento de su hijo. Desde su más temprana edad, el mucha-

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Mozart compuso sin cesar desde la edad de seis años hasta su prematura muerte a los treinta y cinco años. Maestro en todos los medios, se le considera comúnmente uno de los músicos más grandes de la tradición musical occidental. Sus sonatas y conciertos para piano, y sus óperas, sinfonías, obras de cámara y obras corales maduras son pilares del repertorio actual y la personificación del estilo clásico.

Mozart nació en Salzburgo, un estado casi independiente gobernado por un arzobispo. Su padre, Leopold, fue violinista y compositor al servicio del arzobispo. Cuando Mozart y su hermana mayor, Nannerl, mostraron su notable talento a temprana edad, Leopold los instruyó en la música y se los llevó de gira por toda Europa, donde exhibieron sus capacidades como niños prodigio. Y él fue un prodigio: a la edad de tres años había desarrollado un oído absoluto; a la de cinco era un consumado intérprete de clave; con seis años componía; a los siete podía leer a primera vista, armonizar melodías tras una sola escucha e improvisar sobre una melodía previamente propuesta. Aunque arduos, estos viajes expusieron a Mozart a una gama enorme de estilos musicales. También compuso a un ritmo vertiginoso, produciendo treinta y cuatro sinfonías, dieciséis cuartetos, cinco óperas y más de cien obras antes de su decimotercero cumpleaños.

Mozart pasó los años de 1772 a 1780 en Salzburgo, como tercer maestro concertino de la corte del arzobispo Colloredo. En 1781, a pesar de las objeciones de su padre, dejó de estar al servicio del arzobispo y se estableció en Viena, convencido de que podía ganarse la vida mediante la enseñanza, los conciertos públicos y la composición. De hecho, obtuvo un éxito temprano, se afianzó como el mejor pianista de Viena y disfrutó las mieles del triunfo con su Singspiel *Die Entführung aus dem Serail*. Con el renuente consentimiento de su padre, se casó con Constanze Weber en el verano de 1782. Su matrimonio fue feliz y lleno de afecto. Cuatro hijos murieron en la

infancia, pero dos niños varones vivieron hasta la edad adulta y el más joven fue asimismo compositor. La composición a un ritmo prodigioso, la enseñanza a estudiantes particulares, las interpretaciones en conciertos públicos y privados y la venta de sus obras a los editores trajo a Mozart buenos ingresos e impresionó a su padre. En una fiesta dedicada a la ejecución de cuartetos en la casa de Mozart, Haydn dijo a Leopold: «Ante Dios y como hombre honesto, le digo que su hijo es el más grande compositor conocido por mí, en persona o por el nombre. Tiene gusto y, lo que es más, el más profundo conocimiento de la composición». A finales de la década de 1780, surgieron los problemas económicos, según parece, debido más a los cada vez mayores gastos de la familia que a un descenso de sus ingresos. La muerte de Mozart a la edad de treinta y cinco años dio lugar a una multiplicidad de falsos rumores, incluido el de ser envenenado, pues parece que fue resultado de una fiebre repentina.

Las casi seiscientas composiciones de Mozart se han catalogado y numerado cronológicamente en un catálogo temático compilado por Ludwig von Köchel en 1862, cuya numeración «K» es utilizada universalmente para identificar las composiciones de Mozart. Los números originales, que discurren del K. 1 al K. 626, son los más conocidos y los que aquí usamos, pero la revisión de los números asignados a determinadas piezas reflejan información más reciente sobre la cronología de la música de Mozart.

Obras principales: *Die Entführung aus dem Serail*, *Las bodas de Figaro*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte*, *La Flauta Mágica*, otras 15 óperas y Singspiele, 17 misas, el *Réquiem*, 55 sinfonías, 23 conciertos para piano, otros 15 conciertos, 26 cuartetos de cuerda, 19 sonatas para piano, numerosas canciones, arias, serenatas, divertimentos, danzas; muchas otras vocales e instrumentales (la numeración tradicional de algunas obras de Mozart, como las sinfonías 1-41 y los conciertos para piano 1-27, asignada por los editores excluye algunas composiciones e incluye algunas piezas espurias).

Gracias a las excelentes enseñanzas de su padre y a sus muchos viajes, el joven Mozart pudo conocer todo tipo de música escrita o escuchada en Europa occidental. En cada parada adquiría música no disponible en Salzburgo y conocía músicos que le iniciaban en las ideas y técnicas nuevas. Todo lo asimiló con una capacidad asombrosa. Las ideas que lo influyeron no sólo tuvieron eco en sus composiciones tempranas, sino que continuaron evolucionando en su mente, en ocasiones dando frutos años después. Su obra se convirtió en una síntesis de estilos nacionales, un espejo que reflejaba la música de toda una época.

En junio de 1763, toda la familia (incluida la madre de Mozart, Anna Maria) se embarcó en una gira de tres años y medio que incluyó largas estancias en París y en

tos a la edad de cinco años, su primera sinfonía justo antes de su noveno cumpleaños, su primer oratorio a los once y su primera ópera a los doce. Nannerl componía también, pero no se conserva ninguna de sus obras.

En junio de 1763, toda la familia (incluida la madre de Mozart, Anna Maria) se embarcó en una gira de tres años y medio que incluyó largas estancias en París y en

Londres. En París, Mozart se interesó por la música de Johann Schobert (ca. 1735-1767). En su escritura para clave, Schobert simulaba efectos orquestales mediante una rápida figuración y densas texturas de acordes, una técnica que Mozart imitó posteriormente. El ejemplo 22.8 compara pasajes de una sonata de Schobert para clave con el acompañamiento de violín con una sonata para piano de Mozart que emplea rápidas notas alternas en la mano derecha simulando trémolos orquestales de las cuerdas.

EJEMPLO 22.8 Simulación de trémolos orquestales en sonatas de Schobert y Mozart

a. Schobert, Sonata op. 2, No. 1, Allegro assai

b. Mozart, Sonata para piano en La menor, K. 319 (300d), Allegro maestoso

Johann Christian Bach, a quien Mozart conoció en Londres, ejerció una influencia importante y duradera sobre el muchacho. Bach enriqueció sus obras sinfónicas y para teclado con rasgos de la ópera italiana: temas cantables, apoggiaturas y trépidos de enorme gusto y ambigüedades armónicas. Estos rasgos, junto con el uso consistente por parte de Bach de temas contrastantes en los movimientos de concierto y en forma sonata, atrajeron a Mozart y se convirtieron en señas de identidad de su escritura. En 1772, Mozart arregló tres sonatas de Bach como conciertos para piano (K. 107). Como veremos, la formulación de Mozart de la forma de concierto tiene paralelos significativos con el de Bach.

Cuando Nannerl alcanzó la edad de merecer en 1769, chocó contra la actitud prevaleciente según la cual las mujeres debían permanecer en el hogar. En consecuencia, su padre insistió en que dejase de tocar en público y tuvo que quedarse en la casa de Salzburgo, mientras padre e hijo continuaban sus viajes. Mozart conoció el estilo italiano a través de su padre y de J. C. Bach, pero los tres viajes a Italia entre 1769 y 1773 lo italianizaron más que nunca. Estudió contrapunto con el Padre Martini en Bolonia y compuso sus dos primeras óperas serias (puestas en escena en Milán) y sus primeros cuartetos de cuerda. La influencia de Sammartini y de otros sinfonistas italianos emerge en las sinfonías de Mozart escritas entre 1770 y 1773. Una visita a Viena en 1773 lo familiarizó con los estilos entonces al uso allí, especialmente la serenata, el cuarteto de cuerda y la sinfonía. Aunque pudo haber escuchado algunos cuartetos de Haydn en esa época, los seis cuartetos que escribió en Viena, K. 168-173, reflejan de manera más directa los gustos locales vieneses que la influencia de Haydn.

Por cuenta propia

Su infancia extraordinaria explica la diversidad de estilos y géneros que tenía a su disposición, su carrera artística como adulto es un buen ejemplo de la tensión creciente entre dos modos de ganar dinero por parte de los músicos: el empleo estable con un mecenas o una institución, o el trabajo por cuenta propia. Para un músico de hoy, una elección semejante supondría asegurarse un puesto como asalariado —tocar en una orquesta o enseñar en un conservatorio, colegio o universidad— o ganarse la vida dando conciertos, realizando grabaciones o dando clases particulares a estudiantes, además de componer por encargo o para la publicación. En la época de Mozart, la mayor parte de los músicos con éxito tenían posiciones pagadas y aumentaban sus ingresos mediante otras actividades. Pocos podían sobrevivir únicamente de su trabajo independiente.

A la edad de dieciséis años, Mozart fue contratado sin sueldo como tercer concertino de la corte del arzobispo Colloredo de Salzburgo, donde sus obligaciones incluían la composición de música sacra. Mucho más interesado en la ópera y en la música instrumental, Mozart buscó en vano un puesto en otro lugar y viajó con su padre a Italia y a Viena, y con su madre a través de Alemania hasta París. El último viaje tuvo consecuencias emocionales de largo alcance: en Mannheim se enamoró de la cantante Aloysia Weber, la hermana de su futura esposa Constanze, y en París su madre enfermó y falleció. La búsqueda fuera de Salzburgo resultó ser infructuosa y Mozart regresó a casa desconsolado.

Tras pasar ocho años en la corte de Salzburgo, Mozart recibió en 1780 el grato encargo de escribir una ópera seria para Múnich. Durante los meses que pasó allí ocupado en la composición y la supervisión de *Idomeneo* (1781), Mozart sintió el gusto de la independencia. Cuando el arzobispo Colloredo le ordenó regresar a Vie-

na, Mozart fue cumplidamente, pero le irritó ser tratado como un sirviente y pronto abandonó el servicio del arzobispo, en contra de los consejos de su padre.

Durante los diez años siguientes, Mozart se ganó la vida como músico por cuenta propia en Viena, con distintas fuentes de ingresos. Su Singspiel *Die Entführung aus dem Serail* (El rapto en el serrallo, 1782), tuvo un gran éxito y se representó repetidas veces en Viena y en otras ciudades alemanas, e igualmente ocurrió con sus óperas posteriores. Tenía todos los alumnos que estaba dispuesto a admitir, de pudientes pianistas aficionados a estudiantes de composición con talento; les cobraba por cada mes para no perder dinero por las clases desaprovechadas. Mozart tocaba en conciertos públicos y privados, por lo que adquirió rápidamente reputación como el pianista más eminente de Viena. En ocasiones actuaba como su propia empresa, organizaba conciertos en lugares como el Teatro Municipal y se embolsaba la recaudación deducidos los gastos. Componía en abundancia, para sus propios conciertos, por encargo y también para la publicación, pues los editores de Viena publicaron sus obras para piano, su música de cámara, sus conciertos para piano, así como sus danzas, sinfonías y canciones. En diciembre de 1787, Mozart fue contratado como músico de cámara del emperador, lo que le deparó un salario reducido pero estable, unas obligaciones livianas y un impulso a su reputación; el emperador dijo más tarde que el objetivo del puesto era mantener a Mozart en Viena, lo que en parte demostró que se trataba de una compensación por sus otras actividades.

Poco después de la muerte de Mozart se dijo que sus éxitos tempranos en Viena estuvieron seguidos de fracasos: que el público lo abandonó, los alumnos decayeron, los encargos eran escasos y sus finanzas se diezmaron al aumentar los gastos de la familia. Ciertos testimonios apoyan esta visión sombría: la guerra contra los turcos trajo como consecuencia cierto declive del mecenazgo musical en 1788-1789; algunas de sus empresas no tuvieron éxito; Mozart se trasladó con su familia a un barrio más barato en 1788; y desde esa fecha hasta 1791 escribió varias cartas, pidiendo dinero a su amigo y cofrade masón, el comerciante Michael Puchberg, quien también respondió generosamente a la solicitud de Mozart. No obstante, los Mozart tuvieron siempre suficiente dinero para emplear una sirvienta y para vestirse en conformidad al estatus social, y, aunque Mozart daba menos conciertos, según parece por propia decisión, los ingresos por sus publicaciones, por su salario y por las óperas y otros encargos siguieron siendo altos. Los problemas no parecen consistir en el factor de ingresos de la ecuación, sino en la incapacidad de Mozart para administrar sus gastos como lo atestiguó su hermana Nannerl.

El estilo maduro

Aun cuando buena parte de las composiciones más notables datan de los años de Salzburgo, las obras que inmortalizaron el nombre de Mozart se compusieron en Viena, entre los veinticinco y los treinta y cinco años de edad, cuando la promesa de

juventud llegó a su plenitud. En todo tipo de composición, consiguió una síntesis extraordinaria de forma y contenido, de los estilos docto y galante, de brillo y encanto, con profundidad emocional.

La música de Mozart se enriqueció con nuevas influencias de tres de los más grandes compositores del siglo: Haydn, J. S. Bach y Händel. Haydn pasaba todos los inviernos en Viena y el conocimiento previo que Mozart tenía de sus obras se hizo ahora más profundo mediante su intenso estudio y su amistad personal. Fue el barón Gottfried Van Swieten, más tarde libretista de los dos oratorios de Haydn, el que dio a conocer a Mozart la música de Bach. Como embajador austriaco en Berlín en 1771-1778, Van Swieten se había convertido en un entusiasta de la música de los compositores de Alemania del norte. En sesiones semanales de lectura en la casa de Van Swieten, durante el año 1782, Mozart conoció el *Arte de la fuga*, el *Clave bien temperado* y otras obras de Bach. Arregló distintas fugas de Bach para trío y cuarteto de cuerda y compuso su propia Fuga en Do menor para dos pianos, K. 426. La profunda y permanente influencia de Bach se percibe en la textura contrapuntística cada vez más presente en las obras tardías de Mozart. A través de Van Swieten, Mozart se interesó también por Händel y reorquestó obras suyas como *El Mesías*, *Alexander's Feast*, *Acis and Galatea* y *Oda para el Día de Santa Cecilia* en 1788-1790, para su ejecución privada y patrocinada por Van Swieten y por otros mecenas aristocráticos.

La música para piano

Mozart fue un virtuoso del piano y su estilo está bien representado en su música para piano. Escribió sus sonatas, fantasías, variaciones, rondós y duetos para piano (para dos intérpretes en un piano) para sus alumnos, para la práctica musical doméstica y para su publicación. Las diecinueve sonatas para piano se cuentan entre sus obras más conocidas y han sido estudiadas por casi todo estudiante de piano de los dos últimos siglos. Demostró su dominio del género con un grupo de seis sonatas (K. 279-284), escritas en 1775, mientras supervisaba una ópera en Múnich, y escribió otras tres durante su estancia en Mannheim y en París en 1777-1778 (K. 309-311). Éstas muestran ya una amplia variedad de tonalidades, contenidos y formas, como si Mozart buscara explorar todas las posibilidades de la sonata y desafiarse de distintos modos al intérprete.

El estilo de Mozart al inicio de su periodo de Viena está ejemplificado en el primer movimiento en forma sonata de la Sonata en Fa mayor, K. 332, una de las tres compuestas en 1781-1783 y publicadas como grupo en 1784 (K. 330-332). Especialmente característico de Mozart son sus temas y su combinación de estilos heterogéneos. El ejemplo 22.9 muestra el primer tema y el comienzo de la transición.

Mientras que Haydn construía los temas variando pequeños motivos (véase ejemplo 22.1) o formando una serie de gestos contrastantes (ejemplo 22.3), los temas de

EjemPlo 22.9 Inicio de la Sonata para piano en Fa mayor, K. 332, de Mozart



Mozart tienden a ser cantables, lo cual refleja quizá la influencia italiana. La idea inicial de K. 332 (compases 1-12) es típica de sus temas, pues parece desplegarse de manera natural y espontánea, a la par que resulta evidente su cuidado contorno. Las frases están equilibradas por lo general entre antecedente y consecuente, aunque la segunda frase se prolonga con frecuencia —en este caso, mediante una imitación entre las manos. Toda la melodía se desarrolla a partir de la serie inicial de terceras, cuyo sutil paralelo observamos en el bajo de Alberti del acompañamiento. Como ocurre con frecuencia en su música, Mozart introduce una idea contrastante incluso dentro del área del primer tema (compases 12-22), pero la vincula a la melodía inicial utilizando la misma cadencia (compases 19-20). Todo gesto refleja delicadeza, gusto y elegancia.

Todos los compositores de la época utilizaron el contraste para delinear la forma, transmitir sentimientos y generar variedad. Pero la habilidad de Mozart a la hora de

usar diversos estilos para estos propósitos no tiene parangón. En el ejemplo 22.9 los estilos siguientes sobrevienen en rápida sucesión:

- la primera frase está en estilo de allegro cantabile, con una melodía cantable en tempo rápido sobre figuras de acordes arpegiados;
- su consecuente (compases 5-12) introduce imitación y contrapunto, sellos distintivos del estilo docto;
- la segunda idea sugiere un estilo de caza, con una melodía y una línea del bajo que pueden interpretarse con la trompa natural, utilizando solamente tonos de la serie armónica (véase la mano izquierda en los compases 12-20);
- la transición (que comienza en el compás 23) está en estilo *Sturm und Drang*, un pasaje fuerte y apasionado en modo menor con ritmos más rápidos, textura plena, cromatismo y fuertes disonancias, como los acordes de séptima disminuida.

Estos frecuentes cambios de estilo continúan en todo el movimiento, delinean la forma y amplían la gama expresiva.

Los oyentes actuales pueden fácilmente no darse cuenta de tal diversidad. Todo nos suena al estilo Mozart, pues no estamos familiarizados con el amplio espectro de estilos que sus contemporáneos habrían reconocido. Para ellos, la diferencia entre el estilo galante y el docto, o entre el estilo de caza y el *Sturm und Drang*, hubiese resultado evidente tan inmediatamente como las diferencias entre swing, rock, country, rap y música para banda militar de hoy en día. Se ha hecho referencia a los diferentes estilos musicales de la época clásica como *tópicos*, porque funcionan como asuntos del discurso musical. El ser conscientes de los muchos estilos que Mozart y otros compositores clásicos invocan nos ayuda a entender su música y a descubrir una red de referencias, enigmática y elocuente, que de otro modo nos pasaría desapercibida.

La música de cámara

Tras componer dieciséis cuartetos de cuerda a principios de la década de 1770, Mozart no volvió al género hasta sus primeros años en Viena. Entre 1782 y 1785 escribió seis cuartetos (K. 387, 421, 428, 458, 464 y 465), publicados en 1785 como su op. 10. Se los dedicó a Haydn en gratitud por todo lo que había aprendido del compositor de mayor edad. Mozart los llamó «el fruto de un largo y laborioso esfuerzo», y las numerosas revisiones en el manuscrito dan testimonio de su esfuerzo. Los cuartetos op. 33 de Haydn (1781) habían establecido por completo la técnica de desarrollo temático omnipresente con sustancial igualdad en los cuatro instrumentos. Los seis *Cuartetos Haydn* de Mozart muestran su capacidad natural para asimilar la esencia de lo conseguido por Haydn, sin convertirse en un mero imitador. Aunque

los temas siguen siendo mozartianos, están sujetos a un desarrollo temático mucho más integral y a una textura contrapuntística cada vez mayor.

Muchas de las obras de cámara de Mozart son también clásicos del género, aunque se compusieron para conjuntos menos habituales. Sus quintetos de cuerda, para dos violines, dos violas y un violonchelo, han sido elogiados en términos aún más elevados que sus cuartetos, en especial los Quintetos en Do mayor y Sol menor (K. 515-516, 1787). Poco después de componer el Quinteto para piano e instrumentos de viento, K. 452, Mozart escribió a su padre: «Yo mismo pienso que es la mejor obra que he escrito en toda mi vida». Sus seis obras para instrumento de viento solista y cuerdas, incluidos los tres cuartetos para flauta, el cuarteto para oboe, el quinteto para trompa y el quinteto para clarinete, son parte integrante del repertorio para tales instrumentos.

Serenatas y divertimentos

En las décadas de 1770 y principios de 1780, Mozart compuso varias serenatas —siempre populares en Salzburgo— y los que hoy se catalogan como divertimentos para fiestas en jardines o representaciones al aire libre, para bodas y cumpleaños o para conciertos en los hogares de amigos y mecenas. Aunque pensadas por lo general como música de fondo y entretenimiento, recibieron un tratamiento serio por parte de Mozart. Algunas parecen música de cámara para cuerda con dos o más instrumentos de viento. Otras, escritas para seis a ocho instrumentos de viento en parejas, están pensadas para su ejecución al aire libre, mientras que otras se aproximan al estilo de la sinfonía o del concierto. Todas tienen en común una simplicidad nada afectada tanto del material como del tratamiento, apropiados a su fin. La serenata más conocida de Mozart es *Eine kleine Nachtmusik* (Pequeña música nocturna, K. 525; 1787), en cuatro movimientos y para quinteto de cuerdas, aunque hoy se interprete por regla general por un pequeño conjunto de cuerda.

Los conciertos para piano

Aunque Mozart escribió conciertos para piano en Salzburgo en la década de 1770, en particular el apasionado Concierto para piano en Mi bemol mayor, K. 271 (1777), los diecisiete conciertos escritos en Viena ocupan un lugar central en la producción mozartiana. Los compuso en primera instancia como repertorio de sus propios conciertos públicos y procuró que agradasen a toda una multiplicidad de oyentes. Como le escribió a su padre el 28 de diciembre de 1782, los tres primeros conciertos de Viena, K. 413-415:

son un feliz medio entre lo demasiado difícil y lo demasiado fácil. Son brillantes —agradables al oído— y naturales sin ser vacíos. Hay pasajes aquí y allá que sólo los entendidos po-

drán apreciar completamente, pero el oyente común los encontrará satisfactorios también, aunque sin saber por qué.

Cada uno de los conciertos de Viena es una obra maestra individual; todos juntos evidencian al mejor Mozart. La ilustración 22.3 muestra la página manuscrita de uno de los conciertos de Viena, K. 467. Revela la claridad y la lógica del compositor, así como una revisión hacia la mitad de la página, donde quiso mejorar la distribución de las texturas.

Los conciertos de Mozart siguen el esquema tradicional en tres movimientos, en la secuencia rápido-lento-rápido. El primer movimiento fusiona elementos de la forma ritornello y de la forma sonata, como lo hacen los conciertos de J. C. Bach, que son los modelos principales de Mozart en estas obras para teclado. Si comparamos el primer movimiento del Concierto para piano en La mayor, K. 488, de Mozart, com-



ILUSTRACIÓN 22.3 Una página del Concierto para piano en Do mayor, K. 467, de Mozart, fechado en febrero de 1785. Es de sobra conocida la rapidez con la que componía Mozart. En una carta a su madre, la hermana del compositor, Nannerl, bromea que su hermano está escribiendo una sonata mientras va componiendo otra mentalmente. Se cree que Mozart tardó en terminar este concierto concreto en un mes —muchos compositores habrían tardado un mes sólo en copiar un concierto de esta extensión (83 páginas). El K. 467 tiene sorprendentemente pocas correcciones y revisiones, pero hacia la mitad de la página podemos ver dónde decidió Mozart revisar cierto desequilibrio.

puesto en 1786, con el concierto de J. C. Bach examinado en la ilustración 21.5, vemos las mismas líneas generales:

- las secciones del solista se asemejan a la exposición, el desarrollo y la reexposición de una forma sonata, con el solista acompañado por la orquesta y dialogando en ocasiones con ella;
- el ritornello inicial de la orquesta introduce el tema del primer movimiento, la transición, el segundo tema y el tema conclusivo, pero permanece en la tónica;
- el ritornello regresa, muy abreviado, para marcar el final del primer solo y el final del movimiento.

Como Bach, Mozart incluye una cadencia para el solista, aunque su cadencia interrumpe por lo general el ritornello final, como ocurre aquí. Es también típico de la práctica de Mozart el puntuar las largas secciones del solista con pasajes para orquesta completa que funcionan como nuevos ritornellos. Aquí éstos incluyen la transición dentro de la exposición y de la reexposición del solista y las dos primeras frases de la reexposición. Las otras diferencias se encuentran en los detalles que hacen único cada primer movimiento. Mientras que el concierto de Bach utilizaba el tema conclusivo para los ritornellos posteriores, en el K. 488 Mozart utiliza sobre todo la transición, un tutti enérgico y percusivo que contrasta marcadamente con los temas líricos y tranquilos. Mozart introduce una nueva idea al comienzo del desarrollo que pasa a ser el foco de atención de la sección y regresa al final de la reexposición en el ritornello final. La forma resultante sigue la convención en muchos aspectos, aunque puede sorprender al oyente con diversos rasgos individuales. El movimiento está teñido de la característica riqueza mozartiana de invención melódica, diversidad de figuración y elegancia.

El segundo movimiento de un concierto de Mozart se parece a un aria lírica. Suele estar en la subdominante o en la tonalidad principal o, con menor frecuencia, en la dominante o en el relativo menor. Su forma puede variar, la más frecuente es la de sonata sin desarrollo o, en ocasiones, la forma de variaciones o de rondó. El movimiento final suele ser un rondó o un rondó-sonata con temas de carácter popular, tratados en virtuoso estilo fulgurante y con oportunidades para una o más cadencias.

Aunque los conciertos eran piezas de exhibición destinadas a encandilar a la audiencia, Mozart nunca permitió que el despliegue de virtuosismo dominase la obra. Siempre mantuvo un equilibrio del interés musical entre las partes de la orquesta y el solista y su oído infalible es evidente en las miles de combinaciones de colores y texturas que supo extraer de la interacción entre el piano y los instrumentos de la orquesta, especialmente los de viento. Además, el objetivo del compositor de obtener una respuesta inmediata del público no le impidió expresar profundas ideas musicales.

Las sinfonías

Mozart escribió sólo seis sinfonías en los últimos diez años de su vida, después de componer casi cincuenta, pese al tradicional cómputo de cuarenta y una (introducido por un editor del siglo XIX). Las sinfonías escritas antes de 1782 funcionaron casi siempre como teloneros de conciertos u obras de teatro; las que compuso tras su establecimiento en Viena constituían la obra principal de los programas de concierto o compartían el reparto con conciertos y arias. Muchas de las sinfonías tempranas seguían el antiguo formato en tres movimientos, mientras que la mayor parte de las tardías siguen el formato en cuatro movimientos.

Como Haydn, Mozart enfocó sus sinfonías maduras con enorme seriedad y dedicó mucho tiempo y reflexión a su composición. La *Sinfonía Haffner*, K. 385, escrita en 1782 para conmemorar el ascenso a la nobleza del amigo de infancia de Mozart, Sigmund Haffner, y la *Sinfonía Linz*, K. 425, escrita en 1783 para su interpretación en dicha ciudad, representan el estilo de las sinfonías tardías en sus ambiciosas dimensiones, sus mayores exigencias a los intérpretes (en particular a los instrumentos de viento), la complejidad armónica y contrapuntística y los movimientos finales como punto culminante en lugar de ser movimientos ligeros. Estas sinfonías son en todos los aspectos tan magistrales como las sinfonías londinenses de Haydn y algunas pueden de hecho haber servido como modelos para el compositor de más edad. Las obras de este grupo —usualmente reconocidas como las más egregias— son la *Sinfonía Praga* en Re mayor (K. 504), compuesta en 1786 para un concierto en dicha ciudad, y las tres Sinfonías en Mi bemol mayor (K. 543), Sol menor (K. 550) y Do mayor (K. 551, llamada *Júpiter* por un editor inglés), escritas todas en el espacio de seis semanas durante el verano de 1788.

Cada una de las seis sinfonías es una obra maestra con su propio carácter específico. Su gesto inicial deja una impresión indeleble. Las sinfonías *Júpiter* y *Haffner* empiezan con fuertes y sonoras declaraciones en octavas, seguidas de delicadas respuestas. Otras tres (K. 425, 504 y 543) contienen introducciones lentas, animadas por el espíritu de la ópera francesa, con sus majestuosos ritmos con puntillo, su intensa armonía y sus figuras en anacrusa. En lugar de insinuar sutilmente lo que va a ocurrir, como hacía en ocasiones Haydn, las introducciones lentas de Mozart crean suspense, errando tentadoramente lejos de la tonalidad y convirtiendo su regreso en un acontecimiento decisivo. El más inusual es el comienzo de la Sinfonía en Sol menor, que comienza en *piano*, algo raro en las sinfonías anteriores a ésta, con una melodía suave y ondulante e impregnada de gestos suspirantes.

Como en las últimas sinfonías de Haydn, los movimientos finales hacen algo más que mandar a casa a los oyentes en un alegre marco espiritual. Equilibran el serio movimiento inicial mediante un contrapeso muy elaborado y caracterizado por la fantasía y el humor. El más sorprendente es el final de la *Sinfonía Júpiter*, que toma su primer tema del ejemplo de una fuga del *Gradus ad Parnassum* de Fux y lo combina en contrapunto con otros cinco motivos: un contrasujeto, dos figuras de la transi-

ción y dos motivos del segundo tema de la forma sonata. La coda entreteje después todos estos motivos en un triunfo no superado del *ars combinatoria*, el arte de la combinación y la permutación derivado de las matemáticas que los teóricos del siglo XVIII enseñaban como un medio de conseguir variedad melódica en la composición. El ejemplo 22.10 muestra parte de esta coda, con motivos del primer tema (a) del segundo tema (b y c) y de la transición (d y e) en contrapunto.

EJEMPLO 22.10 Pasaje de la coda del movimiento final de la Sinfonía Júpiter, de Mozart, mostrando los temas en contrapunto

- a = primer tema, idea inicial
- b = segundo tema, frase inicial
- c = contrasujeto del segundo tema
- d, e = dos figuras de la transición que aparecen también en el segundo tema

Las óperas

La ópera era aún el género musical de mayor prestigio, por lo que Mozart buscó abundantemente oportunidades de componer para la escena. En una visita a Viena en 1768, el compositor de doce años de edad escribió su primera ópera buffa, *La finta semplice* (La falsa simple, representada al año siguiente en Salzburgo) y su primer Singspiel, *Bastien und Bastienne*. Durante sus viajes a Italia, a comienzos de la década

de 1770, compuso dos óperas serias, representadas en Milán con la esperanza de que le proporcionasen una posición permanente. Compuso dos óperas por encargo para Múnich, *La finta giardiniera* (1775), una ópera buffa, e *Idomeneo* (1781), la mejor de sus óperas serias. En su música dramática y pictórica, sus recitativos acompañados, el uso manifiesto del coro y la inserción de escenas espectaculares, *Idomeneo* es muestra de las tendencias reformistas de Traetta y de Gluck y de la influencia de la ópera francesa.

La fama de Mozart en Viena y en otros lugares se consolidó con *Die Entführung aus dem Serail* (El rapto en el Serrallo, 1782), donde elevó el Singspiel al reino del gran arte sin alterar sus rasgos establecidos. La ópera cuenta una historia romántica y cómica de aventura y rescate, ambientada en un harén turco. Estos escenarios y argumentos «orientales» eran populares, en parte porque proporcionaban un gusto por lo exótico al tiempo que hacían que los turcos, enemigos históricos de Austria-Hungría, pareciesen menos amenazadores. Pero la ópera de Mozart trascendía el género al representar a los personajes turcos como seres humanos y perfectamente caracterizados. Mozart creó el decorado ya en la obertura, pues utilizó un «estilo turco» con el que sugerir una banda militar turca mediante el uso de instrumentos de viento, tambores y platillos estridentes, una exagerada acentuación del compás y armonías, melodías y texturas deliberadamente simples. La música de Mozart capta a la perfección los personajes y sus sentimientos, como él mismo se había propuesto (véase Lectura de fuentes, p. 634).

Las siguientes óperas de Mozart fueron tres óperas cómicas italianas: *Las bodas de Figaro* (1786), *Don Giovanni* (Don Juan, 1787) y *Così fan tutte* (Así hacen todas, 1790). Todas fueron compuestas sobre libretos de Lorenzo da Ponte (1749-1838), poeta del teatro imperial de la corte. Los libretos de Da Ponte seguían las convenciones de la ópera buffa pero a un nivel superior, dotaban de una mayor profundidad a los personajes, intensificaban las tensiones sociales entre las clases e introducían asuntos morales. La penetración psicológica de Mozart y su genio para la caracterización musical aumentó de manera similar la seriedad del género. La caracterización de los personajes ocurre no sólo en las arias a solo sino en particular en los dúos, tríos y conjuntos más grandes de solistas vocales. Los finales de conjunto permiten que estos caracteres choquen entre sí y combinen el realismo con una acción dramática continua y con una forma musical magníficamente unificada. La orquestación de Mozart, en particular su uso de los instrumentos de viento, desempeña un papel importante a la hora de definir los personajes y las situaciones.

Las bodas de Figaro obtuvo éxito en Viena pero fue recibida con entusiasmo aún mayor en Praga, donde tuvo como consecuencia el encargo de *Don Giovanni*, estrenada allí al año siguiente. La leyenda medieval de Don Juan, en la que se basa el argumento, había sido tratada a menudo en la literatura y en la música desde principios del siglo XVII. Pero Da Ponte y Mozart, por primera vez en la ópera, tomaron en serio el personaje de Don Juan —no como una mezcla incongruente de figura ridícula, seductor y horrible blasfemo, sino como un rebelde contra la autoridad, que

LECTURA DE FUENTES

La representación mozartiana del personaje y del estado anímico

En sus óperas, Mozart retrata la personalidad de los personajes y transmite sus sentimientos de un modo tan perfecto a través de su música que los oyentes pueden comprenderlos de manera inmediata —en ocasiones mejor que los personajes entienden sus propios aprietos. En una carta a su padre escrita mientras componía *El rapto en el serrallo*, Mozart describió cómo hacía que la música de dos arias se adecuase a los personajes, a la situación y a los cantantes que estrenarían los papeles.

La furia de Osmin se representará de manera cómica mediante el uso de música turca. Al componer el aria, hice que los bellos tonos profundos de [el cantante] Fischer brillaran realmente... El pasaje «Por ello, por las barbas del profeta», etc., está, para estar seguro, en el mismo tempo, pero con notas rápidas; y puesto que su ira aumenta más y más, el tempo va a ser assai [un tempo más rápido] —que aparece justo cuando se piensa que el aria ha terminado— producirá un excelente efecto porque está en un tempo y en una tonalidad diferentes. Una persona que cae en una cólera tan violenta transgrede todo límite de moderación y límite; ya no se conoce a sí mismo. Del mismo modo, la música no debe conocerse a sí misma. Pero, puesto que las pasiones, violentas o no, no deben expresarse nunca hasta el punto del desagrado y la música no debe jamás ofender al oído, ni siquiera en las más horribles situaciones, sino que debe ser siempre agradable, en otras palabras, debe seguir siendo siempre música, no he escogido una tonalidad extraña a la tonalidad del aria, sino una próxima a aquella, en todo caso no su relativo más cercano. Re menor, sino uno más remoto, La menor. Ahora, acerca del aria de Belmonte en Re mayor, «Oh, qué ansioso, qué apasionado!», ¿sabes cómo expresarlo? ¿Expresando incluso al corazón enamorado y palpitante? Con dos violines tocando en octavas. Éste es el aria favorita de todo el que la ha escuchado —también es la mía. Y fue escrita enteramente para la voz de Adamberger. Se puede ver su temblor y balbuceo —se puede ver su pecho palpitante— expresado en un crescendo; se pueden oír los susurros y suspiros —expresados por el primer violín con sordina y una flauta tocando al unísono.

Carta del 26 de septiembre de 1781, de *Mozart's Letters, Mozart's Life*, cartas seleccionadas y editadas por Robert Spaethling (Nueva York: Norton, 2000), 286.

desdén la moralidad común, y como un supremo individualista, audaz e impetuoso hasta el final.

Don Giovanni introduce personajes, situaciones y estilos de la ópera seria en la ópera cómica, como se observa en la escena inicial. Leporello, sirviente de Don Gio-

vanni, lamenta sus penas en un aria en estilo de ópera buffa, con un toque de llamadas de trompeta aristocrática cuando declara su deseo de vivir como un caballero y no como un sirviente. Lo interrumpe un grito cuando Don Giovanni y Donna Anna salen de la casa de esta última, después de que Don Giovanni haya intentado aprovecharse de ella. Durante una furiosa persecución, ella canta en el estilo dramático de la ópera seria y Don Giovanni replica en consonancia, mientras Leporello comenta en estilo buffo desde su lugar oculto. El padre de Donna Anna, el Comendador, se abalanza para protegerla y reta a duelo a Don Giovanni. Se baten y el Comendador resulta mortalmente herido —un giro chocante de los acontecimientos que iba a ser una comedia. En un trío impactante, éste resuella sus últimas palabras mientras Don Giovanni y Leporello comentan la escena, cada uno en su propio estilo característico. Al instante, señor y sirviente retornan en el recitativo siguiente a las bromas cómicas de la ópera buffa.

Durante toda la ópera se dan tres niveles de personajes: Donna Anna y otros nobles, que exteriorizan sus emociones en el tono elevado y dramático de la ópera seria; Leporello y otros personajes, en su mayoría de la clase baja, caracterizados por las bufonadas de la ópera buffa (aun cuando muestren inteligencia y juicio); y Don Giovanni, quien, en su personaje de artero seductor, pasa fácilmente del uno al otro. Estos tres niveles se ponen de relieve al final del acto I, donde Mozart coordina magistralmente sobre el escenario tres bandas de danza que tocan simultáneamente: un minueto para los nobles, una contradanza para Don Giovanni y un vals rústico para Leporello.

Otro personaje con un pie en ambos mundos es Donna Elvira, personaje cómico que actúa como uno serio. Los intentos de presentarse a sí misma como una heroína trágica y abandonada por Don Giovanni son amortiguados del modo más jocoso por la música de Mozart. Por ejemplo, su aria de la venganza *Ah fuggi il traditor*, que se muestra en el ejemplo 22.11, está en un estilo obsoleto, el de Scarlatti o Händel de más de cincuenta años atrás, como si estuviese leyendo sus versos a partir de un libro viejo (como Leporello comenta en otro lugar), de modo que parece fingida antes que sincera. Si bien ella intenta aparecer dignamente, lo cual se evidencia en su elección del ritmo de *sarabande*, el tempo que adopta es demasiado rápido, lo cual provoca que suene como un ataque de histeria. Estas referencias a otros estilos y el distanciamiento de las convenciones son aspectos cruciales de la representación mozartiana de los personajes y sus sentimientos. Los oyentes modernos no perciben a menudo estos significados si no reconocen los estilos y convenciones evocados por Mozart.

En su último año de vida, Mozart escribió sus dos últimas óperas: una ópera seria, *La clemencia di Tito* (La clemencia de Tito), para la coronación en Praga de Leopold II como rey de Bohemia, y *La Flauta Mágica* (*Die Zauberflöte*) para un teatro de Viena. *La Flauta Mágica* es un *Singspiel*, con diálogo hablado en lugar de recitativo y con algunos personajes y escenas procedentes de la comedia popular. Sin embargo, su acción está llena de significados simbólicos y su música es tan rica y profunda que está considerada la primera gran ópera alemana. El modo en gran parte

EJEMPLO 22.11 *Aria de Donna Elvira, Ah fuggi il traditor, de Don Giovanni, de Mozart*

Ah, huye el traidor, no le dejen decir nada más.

solemne de la partitura refleja la relación entre la ópera y las enseñanzas y ceremonias de la masonería. Sabemos que Mozart valoraba su filiación masónica, no solo por las alusiones en sus cartas, sino en particular por la calidad circunspecta de la música que escribió en 1785 para las ceremonias masónicas y por la *Cantata Masónica* de 1791 (K. 623). En *La Flauta Mágica*, Mozart entretejió los hilos de numerosos estilos y tradiciones musicales del siglo XVIII: la opulencia vocal de la ópera seria italiana, el humor folclórico del Singspiel alemán, el aria para solista, el conjunto vocal buffo, un nuevo tipo de recitativo acompañado aplicable al texto en alemán, solenes escenas corales e incluso un renovado uso de la técnica barroca del preludio coral con acompañamiento instrumental. La reconciliación de estilos antiguos y nuevos está sintetizada en la deliciosa obertura, que combina la forma sonata con la fuga.

Música sacra

Dado que el padre de Mozart trabajó como músico para el arzobispo de Salzburgo y que el propio Mozart estuvo a su servicio como concertino y organista, era natural que compusiese música sacra desde temprana edad. En cualquier caso, con notables excepciones —su Misa en Do menor, el *Ave verum corpus* y el *Réquiem*—, las composiciones sobre textos sacros no se cuentan entre sus obras más relevantes. La mayoría de sus misas, como las de Haydn, están en el idioma sinfónico-operístico al uso; mezclado con fugas en los lugares habituales, y fueron escritas para coro y solistas en alternancia libre, con acompañamiento orquestal.

El *Réquiem*, K. 626, un encargo de un noble acaudalado, el conde Walsegg, en julio de 1791, pero Mozart estaba entonces ocupado con *La clemenza di Tito* y *La Flauta Mágica* e hizo escasos progresos hasta el otoño. Al quedar inacabado a la muerte de Mozart, fue concluido por su alumno y colaborador Franz Xaver Süssmayr (1766-1803), quien añadió algunas partes instrumentales al boceto de Mozart y compuso el Sanctus, el Benedictus y el Agnus Dei, repitiendo en parte la música que Mozart había compuesto para una sección anterior.

Logros y reputación

El *Réquiem* inconcluso se ha convertido en una metáfora de la muerte súbita e inesperada de Mozart que sesgó su carrera artística en la cima de sus capacidades. Nunca encontró el trabajo seguro que buscaba, pero su música terminó por encontrar un lugar seguro entre intérpretes y oyentes. Sus hallazgos y la asimilación de casi todos los estilos del momento le capacitaban para extender la síntesis estilística de Haydn a un ámbito todavía más amplio, lo que hizo posible la representación magistral de estados anímicos y caracteres en sus óperas y la rica variedad de su música instrumental. Igualó a Haydn en su equilibrio de forma y expresión, de atractivo inmediato y duradero. Ambos compositores destacaron en todos los géneros practicados en el siglo XVIII y su música representa lo mejor entre todas las aportaciones del periodo.

Música clásica

Desde la década de 1790, se ha emparejado a Haydn y Mozart como los dos compositores más extraordinarios de su época. Ambos cosecharon enormes éxitos en vida y su música siguió siendo conocida e interpretada después de su muerte. Las obras de Haydn y Mozart proporcionaron modelos a Beethoven y a muchos otros compositores de su generación y de las generaciones siguientes. A principios del siglo XIX, ciertas obras de Haydn y de Mozart (especialmente las últimas sinfonías y algunos cuartetos de cuerda de ambos, los últimos oratorios de Haydn, los conciertos y sonatas

para piano de Mozart y las cinco óperas principales de éste último) se habían convertido en clásicos y formaban parte del grupo nuclear de obras que se esperaba que la gente culta conociese. Su música terminó por ser conocida como «clásica», lo que a su vez se convirtió en el nombre más empleado para las obras de la segunda mitad del siglo XVIII. No obstante, entre los compositores de su época, únicamente Haendel y Mozart consiguieron alcanzar una fama generalizada y permanente, y llegaron a componer una música tan compleja y heterogénea. No es fácil conseguir el equilibrio entre un atractivo a la vez amplio y profundo que ellos lograron; éstos fueron los méritos que posibilitaron la continua interpretación de esta música en la primera mitad del siglo XIX y a su inclusión en el repertorio permanente.

QUINTA PARTE

EL SIGLO XIX