

Graciela Paraskevaidis: Mozart y el espíritu de época

I. Zeitgeist

El espíritu de época es una actitud, un gesto, una opción que simbolizan lo “contemporáneo” y se ven reflejados, incorporados e interpretados a través de las actividades del pensamiento creador y de los hechos – culturales, artísticos – por ellos generados. Se suman las alusiones a los acontecimientos históricos del momento y los hábitos sociales cotidianos existentes en esa contemporaneidad.

El contexto histórico, social, político y cultural en el que se inserta la obra mozartiana está representado por la confluencia del Iluminismo o Ilustración, la declinación de la aristocracia y de sus múltiples poderes (también ejercidos ostentosa y a veces arbitrariamente a través del mecenazgo artístico), los ideales revolucionarios del 14 de Julio y la gestación – especialmente en Alemania – del movimiento prerromántico conocido como *Sturm und Drang*. Tomado del título de un drama de Maximilian Klinger (1759-1805), el nombre se asocia a las juventudes literarias y señala un movimiento que representa los ideales de la Revolución Francesa, su impetuosidad, embate y lucha. Arnold Hauser señala que

la evolución del arte cortesano, casi ininterrumpida desde el fin del Renacimiento, se detiene en el siglo XVIII y se disuelve por obra del subjetivismo burgués. Al finalizar este siglo no hay en Europa sino un arte burgués, que es el decisivo. Se puede establecer una división artística de la burguesía progresiva y otra de la burguesía conservadora, pero no hay un arte vivo que exprese el ideal aristocrático y sirva los propósitos cortesanos [1].

El absolutismo feudal ejercido también sobre el funcionariado musical (compositores, libretistas, intérpretes) comienza a resquebrajarse y Mozart es el primer compositor que decide asumir las consecuencias de una libertad artística y una independencia económica, en el momento en que la burguesía ya está rivalizando con la nobleza y se está adueñando de los medios de la cultura.

Cuando se trata de definir épocas, estilos o lenguajes musicales dentro de su marco histórico y social, enfrentamos firmes y casi inamovibles estereotipos surgidos de la musicología – artífice del culto del pasado musical culto europeo, en tanto disciplina surgida en la segunda mitad del siglo XIX precisamente para estudiar (y glorificar) el pasado en primera instancia alemán –. Para Mozart la etiqueta de la musicología histórica es *rococó* o *clásico*. Pero, obviamente, Mozart no es sólo o siempre *rococó* y es un *clásico* también en el sobreentendido de que Machault, Gesualdo, Monteverdi, Bach, Debussy, Webern, Varèse, Revueltas y Nono también son *clásicos*.

Ningún creador es fácilmente etiquetable. En el caso de Mozart y por encima de su prodigiosa maestría infantil, es evidente el acelerado proceso de maduración hacia las obras más significativas de sus últimos y juveniles años de actividad compositiva. Lo que también queda claro es la simultaneidad de franjas en que se agrupan obras de muy diverso carácter y trascendencia. No es una comparación lineal sino superpuesta la que indica que en Mozart siempre hubo “de todo”, aún considerando las obras por encargo,

que son las más. Al lado de las grandes óperas de los últimos cinco años, están también las innumerables obras circunstanciales para el ganapán (como las series de danzas para los bailes públicos de la *Redoute*, convocados por el emperador José II, y en el que participaban – mezcladamente – representantes de todas las clases sociales). El contraste es bastante mayor de lo que supone una primera ojeada al ilustre mausoleo.

Lo mismo ya había pasado con Johann Sebastian Bach y pasará también con Beethoven, para circunscribirnos al pasado alemán. El panteón no diferencia la función que cumplían las músicas de las danzas alemanas o los cánones obscenos, de las de **Don Giovanni** o las últimas dos sinfonías o la **Fantasia en do menor** KV 475, pero es precisamente en la función en la que radica la incompatibilidad de homogeneizar su rango y su destino final.

II. Delikatessen

Mozart es más que simplemente *rococó* o *clásico*. Es la síntesis de las antítesis de su tiempo. Es un prerromántico (como lo indica la Obertura de **Don Giovanni**). En su música el *Zeitgeist* asume una presencia plena y contundente. ¿De qué otra manera, si no, se explica – y aquí el versátil y camaleónico libretista Lorenzo Da Ponte (1749-1838) está completamente a la altura de las responsabilidades – la perfecta simultaneidad de las tres danzas diferentes en la escena final del primer acto de **Don Giovanni**? ¿O las citas durante la cena – dos ajenas y una propia – de la escena 13 del final del segundo acto de este *dramma giocoso*? ¿O la alusión a la famosa piedra “mesmérica” en el primer acto de **Così fan tutte**? ¿O la rabiosa y triunfal sorna con que Figaro escarnece en su famosa aria – *Se vuol ballare, signor contino* – los planes de su patrón? ¿O la ironía con que aquél despide al dual Cherubino – *Non più andrai farfallone amoroso...* –, nada apto para las lides militares a las que se le ha destinado, como manera de neutralizar su presencia donjuanesca en ciernes?

¿Y no está clarísimo el empleo de arias pertenecientes formalmente al género de la ópera seria para aquellos personajes y circunstancias que así lo requieran, alternando con otras formas provenientes de la ópera cómica y hasta del *Singspiel* (especie de comedia musical alemana, con diferente temática y con diálogos en prosa en lugar de los recitativos acompañados con clave)?

¿O las referencias a comidas y bebidas – siempre en las tres óperas con los notabilísimos versos del sibarita (y rousseauiano) Da Ponte –? Don Giovanni, por ejemplo, ofrece a sus huéspedes vino (en aquella breve aria que la tradición alemana rebautizó inexplicablemente como “aria del champaña”), además de café, chocolate, copas heladas y confituras (primer acto, escena previa al baile). Luego, él mismo cenará opíparamente – con las contraescenas de su *alter ego* Leporello – varios exquisitos platos, de los que sólo se nombra al faisán, regados con el excelente vino italiano – *il marzimino* –, poco antes de la llegada del Comendador, quien no quiere comer nada, porque ya no necesita el alimento de los mortales. Sólo se nutre de alimento celestial e insiste en que el pecador Don Giovanni adopte inmediatamente dicha dieta.

En **Così fan tutte** las veleidosas señoras tomarán chocolate – conocido afrodisíaco – , batido durante media hora (a mano, por supuesto) por la pícara Despina. (¡Qué suerte que ya se había descubierto América y cómo robarle todos sus tesoros!) Más que una excursión culinaria, estos indicadores señalan claramente el *Zeitgeist* gastronómico y enológico.

Don Giovanni transcurre – libreto *dixit* – en una ciudad de España (¿Sevilla?) se supone que en el siglo XVII (si para esto tomamos en cuenta los modelos existentes que sirvieron a Da Ponte para elaborar su propio libreto). Sin embargo, en este *dramma giocoso* se baila, se come y se bebe como en la Viena de 1787.

En cuanto a las danzas, vale la pena detenerse en ellas: tres pequeñas “orquestas” (en realidad, pequeños conjuntos) en el escenario (Don Giovanni, representante de la burguesía en ascenso, es rico, paga y se quiere divertir, y así lo recuerda en su cena del segundo acto) tocan tres danzas diferentes en forma simultánea:

- a) un minué, danza aristocrática y cortesana por excelencia, a cargo de Don Ottavio y Donna Anna (que ya se anuncia hacia el final de la escena anterior, cuando Leporello vislumbra la llegada de las tres máscaras);
- b) una contradanza, a cargo de Don Giovanni y Zerlina, simbolizando la burguesía en ascenso;
- c) y una danza alemana, especie de pre-vals campesino (después *Ländler*), bailada por Leporello y – a la fuerza – por Masetto (los campesinos y servidores). [2]

Además de la complejidad de acción dramática de esta escena, hay un personaje, también enmascarado, que no baila pero que es clave: Donna Elvira, la esposa abandonada en Burgos. Se producen dos superposiciones de acontecimientos, una dramático-coreográfica y otra de tipo metronómico y de carácter de las tres danzas, de las que el minué es aún – ¿significativamente? – la más dominante: 3x4 para éste, 2x4 para la contradanza y 3x8 para la danza alemana. La equivalencia es clara: en cada dos compases de minué, entran cuatro compases de contradanza; en cada compás de minué (ahora articulando tresillos de corcheas en cada tiempo de los tres) entran tres compases de danza alemana (en compás de 3x8, corchea en cada tiempo), contra dos compases de danza alemana por cada uno de contradanza (3x8 contra 2x4).

Pero la síntesis es también simbólica. Nunca antes se había logrado – en términos estrictamente musicales – retratar, captar y representar lo serio y lo cómico, y los niveles de lo estructural y referencial, de lo social e histórico. Previamente a esta instancia, en la introducción y salutación a las alegres máscaras que van llegando, se hace la apología de la libertad: *Viva la libertà* cantan regocijados.

A qué libertad se refieren Mozart y Da Ponte, no queda muy claro para nosotros. Pero evidentemente era una idea que anidaba también en el *Zeitgeist* y que ya se entrevió en **Le nozze di Figaro**. Esta libertad, a la que le cantan en encendido coro los personajes – social, argumental y vocalmente tan dispares –, parece referirse a una abstracción, a una generalización (tal vez para no herir las susceptibilidades imperiales). Es la posibilidad de hacer lo que se quiere, cuándo, dónde y cómo se quiere; es el desafío y la ruptura con las normas vigentes; es el libre albedrío; es el espíritu revolucionario de 1789 que ronda (cuya trilogía de ideales sigue aún hoy esperando su real puesta en práctica).

La otra instancia se refleja claramente en la ya mencionada escena de las citas musicales. Mozart y Da Ponte bromean y hacen alusiones que el público – *su* público contemporáneo y cómplice – conoce y festeja. Dónde mejor que aquí, el *Zeitgeist*, ahora menos trascendental y más travieso, se divierte haciendo que la orquesta [3] – ahora una sola – toque primero un fragmento de **Una cosa rara**, exitosa ópera del valenciano Vicente Martín y Soler (1754-1806), en ese entonces cotizado compositor de óperas a la

italiana, contratado tanto por el emperador José II como por la emperatriz Catalina la Grande. Esta ópera acababa de estrenarse en Viena y – nuevo chiste – también tenía libreto del inagotable Da Ponte.

Luego, sigue un fragmento de **Fra due litiganti, il terzo gode** de Giuseppe Sarti (1729-1802) – otro contratado por Catalina de Rusia – con libreto del ilustre Carlo Goldoni. Y finalmente una cita propia: la famosa aria militar con la que Figaro despide a Cherubino, sobre cuya música Mozart coloca el nuevo texto de Da Ponte, esta vez alabando no las bondades de la vida militar sino simplemente las dotes del cocinero.

Tampoco deja de ser significativo que sea Leporello el que reconozca rápidamente las tres músicas (¿un culto aficionado como sirviente?, ¿un conocedor apasionado del género como escudero?), y no el propio Don Giovanni, que paga por su *Tafelmusik* (práctica involuntaria perpetuada hoy en bares, restaurantes, supermercados y hasta transporte colectivo, como indeseado e inevitable telón de fondo – *muzak* – de nuestro gran progreso cultural) y que no parece muy sensible a lo que le ofrecen como alimento musical.

Las tres citas confrontan también la situación competitiva nutrida por la prodigalidad imperial: tres óperas en estilo italiano, de dos poetas inspirados y experimentados, estrenadas en el mismo año, que acaparaban el éxito y el aplauso del público vienés.

Entre dos litigantes, el tercero disfruta. ¿Mozart? Porque Leporello es enfático en su exclamación al oír el aria de Figaro: *ésta sí que la conozco bien...* ¿Es **Le nozze di Figaro**, entonces, la más popular?

La dualidad dramática y bufonesca en esta ópera – también notable síntesis del *Zeitgeist* –, ofrece innumerables instancias de lectura. Es evidente que esta nueva versión del tema nos presenta a un Don Giovanni en un mal día: Donna Anna lo saca a gritos de su dormitorio y no hay más remedio que matar al Comendador, su padre; luego aparece Donna Elvira, reclamando el regreso de su esposo, porque Don Giovanni se casó con ella en Burgos, por eso ella es tan insistente a lo largo de toda la ópera con sus derechos conyugales. También es la única de las tres mujeres que lamentará amargamente el final de su héroe, cuya muerte la obliga, como viuda, a refugiarse en un convento, así como a Leporello a buscarse otro patrón. También fracasa la seducción de la invisible doncella de Donna Elvira; y el acercamiento final a Zerlina es primero concedido por ésta y luego impedido sin más a grandes alaridos (sí, porque *la donna è mobile*, nos explicarán sesenta y cinco años más tarde).

Ante estos rotundos fracasos, la minuciosa lectura que Leporello hace del catálogo de las mujeres seducidas raya en lo grotesco, sobre todo porque se lo lee precisamente a la esposa; son 2065 féminas en total, repartidas así. en Italia, 640; en Alemania, 231; en Francia, cien; en Turquía, 91; en España, 1003. Pero ese catálogo no puede ser verdadero; más bien parece uno de deseos insatisfechos. Leporello quiere ser convincente y librar a su amo del compromiso con Elvira; y para eso, nada mejor que impresionarla para que abandone sus esperanzas.

En realidad, Don Juan (a pesar de la defensora exégesis de Ramiro de Maeztu) es el antihéroe por excelencia de esta historia y tal vez el primer antihéroe del género operístico o, por lo menos, el más célebre hasta la aparición de Wozzeck.

No es casualidad que, musicalmente, la escena de la “condenación” final sea un decurso ininterrumpido, sin fracturas ni cesuras, sin recitativos ni arias, de tres personajes en registro grave (el Comendador), algo menos grave (Leporello) y *mezzo* grave (el barítono Don Giovanni). Al abandonar dos de los elementos básicos del armado estructural de la ópera – el recitativo y el aria –, Mozart señala claramente una nueva sintaxis y una afirmación de ese renovador espíritu de la época, aplicando una rotunda *Durchkomposition* (ya anticipada en **Idomeneo**), es decir, la elaboración de una secuencia sin repeticiones, cuyo discurso en este caso responde estrictamente a una acción permanente expresada en el encrespado diálogo entre el Comendador y Don Giovanni, comentado por las asustadísimas y bufonescas contraescenas de Leporello, quien en sus intervenciones pareciera querer revertir la direccionalidad inexorable del desenlace o, por lo menos, postergarlo, generando una doble vía temporal, inversa en sus intenciones, entre él y el eje de los otros dos personajes masculinos. Y esto es todo menos un dúo (o un terceto) de ópera convencional.

Puede ser de utilidad una breve referencia a un aspecto de semiótica musical de esta misma escena: la del así llamado acorde de séptima disminuida, a través del cual se establece una relación biunívoca entre una función armónica (la de dicho acorde) y una expresión invariablemente dramática, que la ópera y otros géneros del siglo XIX utilizarán hasta la saciedad. A partir de Bach, este *complejo sonoro vertical* como lo denominó Schoenberg en su **Tratado de armonía**, se presenta – más allá de su función polimodulatoria y polivalente – en diversas instancias instrumentales, con o sin texto, ligado a situaciones límite de alta tensión emotiva y pasional. Esto es posible por la capacidad polisémica, empática y mimética de dicho acorde, signado a su vez por el *Zeitgeist*. Esta escena reposa sobre un armazón melódico-armónico, cuyo eje está constituido precisamente por ese acorde, en variadas formas de aparición y en sucesivas transformaciones. El texto correspondiente en cada caso es parco, casi carente de adjetivos, y expresa el enfrentamiento terminal entre la autoridad – ex temporal ahora fantasmal, pero con enorme peso moral y ético, encarnada por el Comendador – y el blasfemo y seductor, desafiándola y sin intenciones de retractarse. Leporello intenta una contemporización imposible y no logra comunicarse con ninguno de los dos. Treinta años después, el **Freischütz** de Carl Maria von Weber presentará una correspondencia musical y dramática similar en la gran escena desarrollada en la escena de la fundición de las balas maléficas.

Por último, la instancia de la prodigiosa piedra mesmérica de Franz Anton Mesmer, el científico en cuya casa se había estrenado el interludio pastoral **Bastien et Bastienne** del Mozart de doce años, y que había descubierto las leyes del magnetismo animal, ¿es un reconocimiento público de sus propiedades curativas extendidas por toda Alemania y Francia, como dice el aria de Despina, o es una broma, puesto que, en realidad, los suicidados por amor no son tales, y gozan de perfecta salud? ¿No es una vuelta de tuerca de la dualidad serio-cómica ideal para el sentido humorístico de Mozart y Da Ponte? Y esta forma de sentido humorístico, ¿no es también una expresión del *Zeitgeist*?

III. Donjuanismo

La ópera **Don Giovanni** presenta al personaje de manera distinta a la del Don Juan literario del siglo XVII; también serán diversas las repetidas apariciones y caracterizaciones del mismo personaje en los siglos XIX y XX. Desde el Don Juan Tenorio – blasfemo y seductor - creado por Tirso de Molina en 1613, unificando en un solo drama las dos leyendas en boga (aparentemente con algún modelo contemporáneo de carne y

hueso), hasta el estudio psicológico que de él hace Gregorio Marañón (quien asesta a Don Juan y al donjuanismo el golpe de gracia: Don Juan es impotente y su latente homosexualidad lo impulsa a querer convencer a todos de su virilidad), transitamos por una gama sutil y diferenciada del personaje, todas ellas interpretaciones marcadas por el *Zeitgeist* correspondiente.

Goethe dice que la de Mozart es *la ópera de las óperas*; Sören Kierkegaard señala el erotismo de la misma; E.T.A. Hoffmann arma – durante una representación de la ópera mozartiana – una intriga romántica de ficción y realidad; Pushkin inventa la leyenda negra de Salieri; José de Espronceda hace que su joven Félix de Montemar, el estudiante de Salamanca, contemple su propio entierro por la calle del Ataúd, en actitud típicamente romántica equiparable al *Lied* de Schubert **Der Doppelgänger** sobre un texto de Heine que compite con las alucinaciones de un Edgar Allan Poe y anticipa patologías esquizoides de corte freudiano. Mientras que José Zorrilla nos da un personaje primero blasfemo y seductor de frenético deambular, pero que el amor verdadero redimirá, en una de las vueltas del ideario romántico: la redención (social, moral, religiosa, afectiva) por amor, contrapuesta a la condenación (social, moral, religiosa, afectiva), aunque no evitando la muerte.

Es sabido que esta idea romántica de la redención fue desarrollada extensamente por Wagner en su concepción filosófica del eje *thanatos-eros*, ya presente en la leyenda del **Buque fantasma** o **El holandés errante**, y es dominante en **Tristán e Isolda** y en toda la **Tetralogía**.

George Bernard Shaw en **Man and Superman** transforma a Don Juan en Doña Juana (sufragistas británicas mediante) y señala que

la sociedad civilizada es una sola y enorme burguesía; ningún noble se atreve ahora a enfrentar a su verdulero. Las mujeres – ‘marchese, principesse, cameriere, cittadine’ – todas, se han vuelto igualmente peligrosas: el sexo es agresivo, poderoso; cuando las mujeres son ofendidas, no se agrupan patéticamente para cantar ‘Protegga il giusto cielo’; ellas usan formidables armas legales y sociales y se vengan. Es mejor que un hombre invite a todas las estatuas de Londres a que cenén con él, feas como son, antes que ser llevado al Tribunal de la Conciencia Inconformista por Donna Elvira [4].

[1] Arnold Hauser: Historia social de la literatura y el arte. Tomo 2, cap. VI: Rococó. Clasicismo y Romanticismo. Ediciones Guadarrama, Madrid, 3ª edición, 1964.

[2] La plantilla instrumental de cada mini-orquesta es la siguiente: para la primera (minué): dos oboes, dos cornos (en sol), primer violín, segundo violín y viola; para la segunda y tercera: dos violines al unísono y un contrabajo para cada grupo.

[3] Los instrumentos de esta pequeño conjunto difieren de los anteriores. En la cita de **Cosa rara** tocan dos oboes, dos clarinetes en la, dos fagotes, dos cornos en re y chelos. En la cita de **Fra due litiganti, il terzo gode** tocan dos oboes, dos clarinetes en si bemol, dos fagotes, dos cornos en fa y chelos. Y en la cita de **Figaro** dos oboes, dos clarinetes, dos fagotes, dos cornos en si bemol y chelos.

[4] George Bernard Shaw: Man and Superman. Penguin, London, 1954.

Micro-bibliografía:

- Attila Csampai & Dietmar Holland (compiladores): Wolfgang Amadeus Mozart. Don Giovanni, Rowohlt, Hamburg, 1981.
- Ulrich Dibelius: Mozart-Aspekte. dtv, München, 1972.
- Alfred Einstein: Mozart. Sein Charakter. Sein Werk. Fischer, Frankfurt am Main, 1978.
- Arnold Hauser: Historia social de la literatura y el arte. Tomo 2, cap. VI: Rococó. Clasicismo y Romanticismo. Ediciones Guadarrama, Madrid, 3ª edición, 1964.
- Wolfgang Hildesheimer: Mozart. Javier Vergara, Buenos Aires, 1982.
- Graciela Paraskevaïdis: "La expresión dramática de una función armónica: la séptima disminuida en la música europea culta de los siglos XVIII y XIX". In: Revista del Instituto Superior de Música, Universidad Nacional del Litoral, N° 3, XI-1993. (Ponencia presentada en las Sextas Jornadas de Musicología y la Quinta Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología, Buenos Aires, 1991.)

Apuntes inéditos de 1991, revisitados en 2006 y publicados en Pauta, N° 97, I-III 2006.