

MOZART Y SU REQUIEM

“Siempre he creído escuchar en las últimas obras de Mozart... una especie de reproche a Dios, tierno y desesperado: ¿Por qué? Sí, ¿por qué este destino?”

F. Mauriac (Bloc-Notes, 14-20 mayo 1964)

I) INTRODUCCION

1. — Escribir un artículo acerca de una obra musical sin ser músico ni musicólogo, podrá parecer una intromisión difícilmente justificable. Sin embargo no somos los primeros en hacerlo, mucho menos tratándose de Mozart. La lista es larga. Ejemplos: Goethe, Kierkegaard y, en nuestros días, Karl Barth, el gran teólogo calvinista.¹ Todos ellos —a los que humildemente nos sumamos— experimentaron, en algún momento de sus vidas, la gracia de ser “tocados”, “alcanzados”, “heridos” por la música del genial salzburgués, y todos percibieron en esa música ... algo más que música.² Cada uno a su modo intentó —simple balbuceo— hablar y escribir acerca de lo vivido en esos encuentros inefables y misteriosos, haciéndonos partícipes de intuiciones que son, sin duda alguna, las más profundas que conocemos acerca del alma musical de Mozart.³

Tratemos de fijar ahora el ámbito en el que pretende ubicarse nuestra reflexión. La propuesta que realizamos es la de “pensar” el Requiem, es decir, la de aproximarnos a una posible significación de esta obra dentro de lo que Jean-Victor Hocquard ha denominado “el pensamiento de Mozart”.⁴ Se trata del pensamiento del artista en tanto creador, distinto del pensamiento conceptual, de las ideas que el músico haya podido concebir de una manera reflexiva a lo largo de su vida. Este pensamiento “musical” vive encarnado en la obra que es fruto del acto creador y, a pesar de no ser un pensamiento conceptual, no por eso deja de guardar relación con el intelecto. Es por eso que podemos “pensar” la obra musical, abriendo el camino que nos aproxime a la Idea profunda de la que nos habla el artista en un lenguaje estético-simbólico.

La *Misa de Requiem* K. 626 se ubica en el tramo final del itinerario

estético mozartiano, itinerario que nos parece posible esquematizar en tres grandes momentos, considerando los últimos diez años de vida del maestro:

- 1781-1786: "Idomeneo" K.366 y "Le Nozze di Figaro" K.492 marcarían los límites de este primer momento, al que podemos considerar como momento de "afirmación", en cuanto que aquí Mozart descubre y consolida su personalidad estética en un lenguaje musical propio. Es la época de los cuartetos dedicados a Haydn (K.387, 421, 428, 458, 464, 465) y de los grandes conciertos para piano (K.449, 450, 451, 453, 456, 466, 467, 482, 488, 491).
- 1787-1790: el creador experimenta ahora la necesidad de purificar su lenguaje musical, en orden a lograr la más perfecta encarnación posible —en la obra creada— de la Belleza intuita. Este momento de "negación" lleva a Mozart a la experiencia de una verdadera "noche oscura"⁵ en el año 1790. Como ejemplos de esta depuración musical —y sin duda espiritual— a la que llegó (convendría decir, a la que fue llevado) el músico, nombremos, en el campo de la música instrumental, el Quinteto en La mayor para clarinete y cuerdas K.581 y, en el de la ópera, "Cosi fan tutte", K.588.
- 1791: el año que ha sido llamado por Einstein "la segunda infancia" de Mozart. Es el momento en el que el músico (que ha pasado por la "noche oscura") alcanza una nueva e insuperable síntesis en la que recoge la totalidad de su aventura estética, comenzada en su primera infancia. Hablando en lenguaje teológico, no dudamos en calificar este periodo como momento de "eminencia", como paso ("pascua") del trascendental (Belleza) al Trascendente (Dios). Desde el último Concierto para piano (K.595) hasta el Requiem K.626, todas las obras de este año transparentan una luminosidad única, irrepetible; todas ellas balbucean el misterio de una Presencia que Mozart experimentó, en su ser carnal, como desgarradora Ausencia.⁶

2. — *El acto creador y la imagen ideal*: siguiendo las reflexiones de H. Mandrioni,⁷ entendemos que el acto poético o acto creador posee, en relación con su "fuerza memorial o rememorativa", una capacidad reveladora. El acto poético es capaz de revelarle al hombre algo de lo más profundo y eterno de sí mismo, la imagen ideal. Ella simboliza la estructura más profunda, más honda, del ser del hombre. No sólo es re-

velada, manifestada, por mediación del acto creador, sino que además tiende a modelar con su "forma" la totalidad de la existencia del artista. Esto supone para el creador la entrada en un itinerario estético-espiritual en el que se mezclan íntimamente el gozo y el dolor: gozo por la intuición de la Belleza, dolor por la distancia existente entre su ser en cuanto creador y su ser en cuanto hombre.⁸

Dicho itinerario puede conducir a muy diversos resultados, ya que no se trata de un proceso que se produzca de modo automático o necesario, sino que depende de ciertas actitudes éticas por parte del creador. La imagen ideal, además de revelar lo más profundo del ser del hombre y de la realidad, es la portadora de un Valor (percibido estéticamente por el artista) que interpela la libertad humana desde su más honda interioridad, invitando misteriosa pero realmente a dar una respuesta a su silencioso llamado.⁹

3. — *Mozart y la imagen ideal*: apoyándonos en los análisis de Hocquard¹⁰ pensamos que —en el caso de Mozart— la imagen ideal, largamente incubada y transparentada en obras anteriores, emerge radiante en el personaje de la Condesa ("Le Nozze di Figaro", 1786).

Ahora bien, hablar de la Condesa como "imagen ideal" supone que ella encarna dramática y musicalmente, dentro de la ópera en cuestión, un contenido de Valor, al que podemos aproximarnos siguiendo las huellas que el mismo Mozart nos señala.

Como primer dato importante recordemos que las melodías de las dos arias que canta la Condesa están inspiradas en dos obras anteriores: para el "Porgi amor" retomó la melodía del "Agnus Dei" de la Misa K.337 y para el "Dove sono", la del "Agnus Dei" de la Misa K.317, llamada "de la Coronación". Es decir que en los dos grandes momentos líricos en los que Mozart "pinta" el retrato de este personaje utiliza —para manifestarnos el fondo de su corazón— colores "cristológicos". Ubicados en esta clave interpretativa, encontramos otros datos que la confirman y la profundizan. Siguiendo con los datos estrictamente musicales ¿no nos orienta hacia el misterio de la Redención el hecho de que el esquema rítmico de la sublime frase del perdón que pronuncia la Condesa al final de la obra no sea otro que el del "tema del Conde" (tema que sin llegar a ser un "leitmotiv" en sentido wagneriano, ha caracterizado al Conde durante el segundo acto de la ópera)? Lo que no es asumido no es redimido, dicen los Padres de la Iglesia. Por esa razón Cristo asumió una naturaleza humana como la nuestra. Por último, se ha observado también la relación melódica que existe entre el final de la obra: el "coro" que comienza a continuación de la frase del perdón ("Ah tutti contenti") y el motete "Ave verum Corpus" K.681 del año 1791. Al evocar la muerte del Redentor vuelve a surgir de las fuentes ocultas del acto creador el

canto antiguo y siempre nuevo de los ya redimidos habitantes del Castillo de Aguas Frescas.

A estos datos estrictamente musicales podemos agregar que, dramáticamente, el itinerario espiritual que Mozart concibe para su Condesa es un itinerario "kenótico", es decir, de progresivo vaciamiento de sí misma hasta el punto de tener que sufrir la humillación de soportar que su esposo la seduzca pensando que se trata de su sierva Susana. Su grandeza de alma le impide desesperar a pesar de los insultos que le inflige su marido. Ella sólo vive para la conversión del hombre al que ama. Ella es el Amor. Este itinerario alcanza su plenitud cuando, por medio del sobreabundante perdón ("Piú docile io sono e dico di sí") no sólo el Conde sino todos los protagonistas de la "Folle journée" acceden a una suerte de glorificación beatífica.

Reuniendo ahora todos estos datos dramáticos-musicales nos permitimos concluir que el Valor que encarna y revela la "imagen ideal-Condesa" es el del "Agnus Dei", es decir, Cristo, Redentor del género humano por medio de la donación de su Vida en la Cruz, libremente asumida por Amor.

4. — *La muerte, centro del pensamiento musical mozartiano*: es la tesis fundamental de la obra de J. V. Hocquard. La asumimos, pero nuestra hermenéutica procurará integrar además los resultados del análisis de la imagen ideal mozartiana. Lo que nos interesa ahora es resaltar el proceso interior que hizo posible a Mozart pasar de una afirmación de fe meramente teórica de la muerte como "clave del acceso a la verdadera beatitud" (cf. la carta a su padre del 4 de abril de 1787) a la encarnación de esa verdad en el plano existencial. Dicho proceso es indisociable del itinerario estético-espiritual ya mencionado (cf. I, 1). Puede decirse que, a nivel estético, el problema de la muerte se exterioriza en la cuestión del "lenguaje musical". Tomamos como punto de partida la crisis que se produjo en Mozart al tomar contacto, en el año 1782, con la obra de J. S. Bach. A partir de ese momento comienza a desarrollarse el problema de la síntesis entre el estilo severo (contrapunto y fuga) y el melodismo. Hocquard afirma que la síntesis de lenguajes musicales —que será la clave del desarrollo musical de Mozart entre 1782 y 1791— es el reflejo del problema trascendente que habita en lo más hondo de su pensamiento: la muerte. Dicho de otro modo: el acceso a la paz, a la serenidad, a la beatitud ¿es el resultado del esfuerzo, la coronación de una victoria lograda a base de poder y de fuerza? ¿O es por el contrario el Don gratuito al que tiende la interioridad del hombre y que desborda por completo y por principio —pues es Don— toda posibilidad de ser alcanzado por el mero esfuerzo humano, esfuerzo que sin embargo es requerido por el Don?

Aún a riesgo de caer en cierto esquematismo, afirmemos que en Mozart el estilo severo de la fuga simbolizará el esfuerzo ascensional, laborioso y penoso, del hombre que con sus fuerzas lucha por alcanzar la Luz; mientras que la melodía cantable será el símbolo de lo gratuito, del Don. Es por eso que la evolución en la síntesis de "lenguajes musicales" manifiesta la evolución del problema de la muerte. La síntesis definitiva de 1791 corresponderá al último paso dado por Mozart dentro de lo que parece ser la cuestión central de su pensamiento.

5. — *Música religiosa - Opera - Música masónica*: a) Relación entre la ópera y la música religiosa:

La muerte, tema central del pensamiento musical mozartiano, se ramifica en sus óperas en dos direcciones principales: la actitud del hombre de cara a los otros hombres y la actitud del hombre de cara a Dios. La primera puede describirse como "renuncia a la pasión", la segunda como "abandono y esperanza ante la muerte".¹¹ Ambas actitudes terminan por fusionarse en una sola: la distensión y la serenidad, que purifican la pasión, preparándola a la irrupción de la Luz divina.

Este es el rasgo que, a juicio de Hocquard, distingue la obra de Mozart de cualquier otra y que se aprecia especialmente en sus óperas. En ellas, sobre todo en los grandes personajes femeninos, desde Illia hasta Pamina, se pone de manifiesto esa actitud interior de progresiva distensión y consiguiente aceptación de su destino, puesto en relación con la Voluntad divina, la cual a su vez nos remite al misterio de la Paternidad: el descubrimiento del verdadero rostro del Padre es uno de los hilos conductores de la dramaturgia mozartiana.¹²

En sus óperas, Mozart nos propone un primer grado o nivel de esta experiencia de abandono. Sus personajes buscan aún a tientas la Luz. En su música religiosa esta experiencia alcanza su máximo de intensidad. Lejos de abandonar el plano dramático, accedemos al Drama esencial: el destino humano en lo que tiene de más crucial, su suerte definitiva ante Dios. De un modo más brutal y más directo que en sus óperas el músico nos comunica la angustia y el temor creaturales ante la Justicia divina, y la paulatina irradiación de la Luz que va encendiendo la esperanza en la Misericordia. Es aquí donde la hermenéutica cristológica de la imagen ideal adquiere todo su relieve. Ella nos va a permitir interpretar los resortes profundos de su actitud ante la muerte.

b) Relación entre la música religiosa y la música masónica:

La cuestión tocante a la adhesión de Mozart a la masonería es sin duda compleja y merecería ser tratada con extensión. Imposible hacerlo en estas líneas. Nos limitamos a lo que parece ser lo esencial, sin dudar

ni de la sinceridad de Mozart como masón ni de la sinceridad de su fe católica, que mantuvo hasta el final de su vida.¹³

¿Qué buscó y qué encontró en la masonería? Parecería ser que ante todo lo movió y motivó la búsqueda de un ideal humanitario, una experiencia de “hermandad” en la que no existiesen distinciones basadas en títulos de nobleza o posiciones sociales. ¿Estamos acaso lejos de la propuesta evangélica de fraternidad? Nos animamos a ir aún más lejos: pensamos que la adhesión a la masonería es una evidencia de la profundidad de las convicciones cristianas de Mozart. ¿Podía en una época en que la Iglesia mantenía en su interior estructuras de poder temporal tan marcadas (pensemos en el Príncipe Arzobispo de Salzburgo...), encontrar en ella el lugar donde se hiciera visible y concretamente realidad la verdad de un “Dios-hermano”? Y sin experiencia del “Dios hermano” (Cristo), ¿hubiese sido posible para Mozart —y para cualquiera— intuir el verdadero rostro del Dios Padre? Nos parece que tocamos así una de las zonas más profundas del alma mozartiana, la que se encarna musicalmente en el final de “Le Nozze di Figaro” (“Ah tutti contenti”) como experiencia de fraternidad, y en las arias de Sarastro como experiencia final de paternidad.

Junto a esta motivación ubicaríamos otra de no poca importancia. En los círculos masónicos Mozart encontró una ayuda para elaborar la respuesta a la cuestión central de su pensamiento: la muerte. El “usted me comprende” de la carta que escribió a su padre enfermo el 4 de abril de 1787 parece hacer referencia veladamente a las enseñanzas masónicas que compartían padre e hijo: “...pues la muerte, para llamarla por su verdadero nombre, es la verdadera finalidad de nuestra vida. Es por ello que de unos años a esta parte me he familiarizado de tal manera con esta verdadera amiga del hombre que su figura no sólo ya no me asusta sino que me tranquiliza y me consuela. Agradezco a Dios porque me ha concedido la gracia de darme la oportunidad (usted me comprende) de aprender a conocerlo como la llave de nuestra verdadera felicidad”.

Por lo que venimos diciendo resulta claro que Mozart —según nuestra opinión— no vivió como contradictorias su fe católica y su adhesión a la masonería. Más bien diríamos que se reforzaron mutuamente. En el año final de su vida el músico llevó a su plenitud esta fusión de religiosidad católica y espiritualidad masónica. El “Requiem”, como veremos a continuación, es uno de los frutos —quizás el más acabado— de esta fusión. En él se lleva a cabo la realización —no sólo en la música, sino también en la vida misma de Mozart— de la muerte iniciática, es decir, de la muerte como acceso a una forma superior de Vida.

II) ANALISIS MUSICAL:

1. — *La estructura*: La partitura ofrece indicios de que Mozart concibió su Misa con una estructura cíclica. Ante todo, evidentemente, la repetición al final de la obra de parte de la música del Introito y la del Kyrie. ¿Ocurrencia de Süssmayer? ¹⁴. Parecería que fue el mismo Mozart quien lo quiso. Una carta de Constanza Mozart a los editores del Requiem, fechada el 27 de marzo de 1799, dice: “Cuando presintió su muerte, habló con el señor Süssmayer y le dijo que si moría antes de acabarlo, debería repetir la primera fuga para el movimiento final”.

Pero, además de esta prueba, hay datos musicales “escondidos” en la partitura que confirman esta estructura cíclica y nos dan mayor precisión acerca de su articulación interna. El Introito se abre con un tema de cinco notas que reaparece en otros momentos de la Misa. Se trata de una especie de “tema conductor”: Re, Do sostenido, Re, Mi, Fa. Veamos en qué números de la obra aparece:

- en el Introito,
- en el Dies Irae, como fundamento amplificado de los bajos,
- en el Lacrymosa,
- en el Agnus Dei, en la voz de los bajos.

Conviene destacar además que estos cuatro trozos están escritos en la tonalidad de Re menor. El Lacrymosa parece haber sido pensado por Mozart como recapitulación de la primera parte de la Misa: reaparece el Re menor y el tema del Introito. Pero, más importante aún es que el “Amen” que corona la Secuencia, al final del Lacrymosa, fue concebido por Mozart como una fuga (de la que se conservan sólo los 16 primeros compases) cuyo tema es la inversión del tema del Introito. Esta inversión sugiere la idea de que el Lacrymosa articula las dos partes de la Misa, actuando como recapitulación de la primera y abriendo paso, a través del “Amen” —el único “Amen” de la partitura— a la segunda.

2. — *Las tonalidades*: vamos ahora a recorrer los diferentes números de la composición, tratando de aproximarnos a su contenido “emocional”, a su “ethos”, evitando exageraciones esquemáticas, pero rescatando el hecho de que en 1791 Mozart es dueño soberano de todos los recursos de su arte. De allí la importancia de las tonalidades. Las compararemos con las de “La Flauta Mágica”, ya que trabajó simultáneamente en ambas obras, emparentadas además por el hecho de ser, cada una a su modo, expresión de esa síntesis estético-espiritual de la que ya hemos hablado.¹⁵

Introito-Kyrie: Re menor. En Mozart esta tonalidad sugiere el terror metafísico, el peso de la fatalidad, del destino que agobia al hombre —a la humanidad, deberíamos decir, ya que el sentimiento expresado en

esta tonalidad suele abrirse a dimensiones cósmicas, universales. Ejemplos: el coro que cierra el segundo acto de "Idomeneo", la escena de la condenación del "Don Giovanni", la segunda aria de la Reina de la Noche en "La Flauta Mágica".

Re menor es la tonalidad relativa de Fa mayor. Esta relación parece ser de capital importancia en la Misa de Requiem, tal como veremos al analizar el Agnus Dei.

Otras tonalidades importantes dentro del Introito:

— para la irrupción de la Luz eterna ("et lux perpetua") Mozart modula a Fa mayor. Esta tonalidad expresa un clima de beatitud terrena transfigurada, interiorizada, espiritualizada. Domina en ella una alegría intensa y, al mismo tiempo, contenida. Es la tonalidad de los "iniciados" en "La Flauta Mágica": la marcha de los sacerdotes con que se abre el segundo acto, la primera aria de Sarastro y, por encima de todo, el encuentro final de Pamina y Tamino antes de pasar juntos por las pruebas de la muerte iniciática, de la muerte bautismal, las pruebas del fuego y del agua, símbolos del Espíritu.

— para la frase salmodiada de la soprano solista, que entona una antigua melodía litúrgica ("Te decet"), Mozart utiliza la tonalidad de Si bemol mayor, expresión de una alegría totalmente interiorizada, signo de un coloquio íntimo del alma consigo misma, en una luz que no es todavía, sin embargo, la Luz plena y definitiva. Es la tonalidad del Trío de la separación dolorosa de Tamino y Pamina en el segundo acto de "La Flauta Mágica".

— el Introito concluye en La mayor. En el último período de su vida, esta tonalidad traduce en Mozart un estado espiritual de alegría calma, extática, sobrenatural. Ejemplos: el concierto para clarinete K.622 y, dentro de "La Flauta Mágica", el trío para los niños que precede al aria de Pamina en el segundo acto.

Como vemos, la atmósfera emocional del Introito es rica y compleja. A modo de "obertura" nos ubica en el estado de conciencia apropiado para participar en el terrible drama que se desencadena a partir del Kyrie.

Hocquard afirma que los "Kyrie eleison" contienen las páginas más sombrías de su música religiosa. Más que el aspecto de súplica, de pedido de piedad, se canta en ellos la caída y la agitación de la humanidad prisionera que busca en vano una salida para liberarse. Según él, el Kyrie del Requiem es el más implacable de todos, porque el "Christe eleison" —que habitualmente expresa el aspecto suplicante confiado— superpone casi inmediatamente su jadeo a los intervalos dramáticos del primer tema (Kyrie). El simbolismo ya descrito de la escritura contrapuntística y fugada adquiere en esta página todo su relieve. Toda

esta fuga doble “está cargada de una opresión verdaderamente demoníaca, que llega por momentos a bordear la desesperación” (H. Abert).

Usando terminología propia de la fenomenología religiosa, podríamos afirmar que esta página refleja la experiencia de lo sagrado como “tremendum”. La realidad de la muerte y del Juicio causan en un primer momento la respuesta pasional: la desesperación y la angustia del hombre impotente frente a su destino, la muerte, experimentada como Poder destructor. No se trata aquí de un lamento sino de un grito que resume y reúne todos los gritos de la humanidad. Con semejante intensidad pasional, la invocación a Cristo queda sumergida en el aluvión irresistible e impetuoso.

Secuencia: a lo largo de ella va a desarrollarse paulatinamente el proceso de la infusión de la “Lux perpetua”, con la consiguiente disolución de la pasión. Tomada en su conjunto, la Secuencia se compone de “bandas” sucesivas en las que la Luz se va refractando diferentemente y poco a poco va penetrando en la sombría masa coral inicial hasta su irradiación plena en el “Voca me” del Confutatis. Esta progresiva irrupción luminosa hace que la masa coral se vaya separando en Luz y Tinieblas.

El “Dies irae” está escrito en la tonalidad de Re menor. El clima del Kyrie es retomado en el comienzo de la Secuencia: “Este coro que ataca ‘ex abrupto’, sin preludio; esta homofonía poderosa, estos trémolos..., este ‘allegro assai’ donde reconocemos el arrebató pasional de Mozart, nos inspira la idea de un viento irresistible, de un tornado que devasta el universo entero... Mozart emplea aquí medios musicales que ya ha usado antes, cuando ha querido hacer intervenir en el drama humano un Poder sobre el cual el hombre ya no tiene dominio” (Saint-Foix). En el “Tuba mirum” (Si bemol mayor) Mozart concentra la expresión en el estado interior y para ello confía los versículos a los solistas. A medida que el registro vocal se eleva —comenta Hocquard— la claridad se hace más intensa, hasta que, cuando entra la voz de la soprano, se produce la “aparición de un mundo nuevo”. Por otro lado, el “italianismo” de la inspiración melódica no hace sino confirmar que en Mozart es la melodía la que expresa la cercanía de la Luz.

El “Rex tremendae” es un número coral que representa un momento de transición hacia la separación Luz-Tinieblas. Está escrito en la tonalidad de Sol menor, tonalidad predilecta de Mozart: tierna y dolorosa, íntima, sublime y conmovedora, conduce y guía al alma que lucha consigo misma y la prepara interiormente a la aceptación de la muerte. Ejemplos: la Sinfonía K.550 y el aria de Pamina, en el segundo acto de “La Flauta Mágica”. La atmósfera del “Rex tremendae” es simultáneamente de angustia y esperanza. La lucha no está aún terminada:

el final del trozo, con las palabras “salva me fons pietatis”, nos vuelve a conducir al Re menor inicial.

“Recordare”: Fa mayor, la tonalidad del “et Lux perpetua” del Introito. La referencia a la Pasión del Redentor provoca modulaciones en la parte central (Do menor, Re menor, Si bemol) para alcanzar nuevamente hacia el final el Fa mayor inicial. La referencia a Cristo y la instrumentación masónica nos advierten que estamos en presencia de uno de los momentos más importantes del Drama.

“Confutatis”: el coro masculino ataca en la tonalidad de La menor, que en Mozart evoca mundos exóticos. Es la tonalidad de la “escena de la oscuridad” de Tamino, cuando, en el primer acto de “La Flauta” queda solo después de su diálogo con el Orador, expresando su sentimiento en la admirable frase musical: “Oh noche oscura, ¿cuándo te disiparás?, ¿cuándo volverán mis ojos a ver la luz?”.

Separado por un solo compás (en el que reaparece la instrumentación masónica) el coro femenino canta el “Voca me” en la tonalidad de Do mayor, clara, luminosa, transparente, categórica. Es la tonalidad más espiritual, la tonalidad de la profesión de fe de Mozart, la de muchos Credos y Misas enteras. Es también la tonalidad de las pruebas finales de Tamino y Pamina. La plegaria de las sopranos en el “Voca me” es “una plegaria sin angustia, sin deseo siquiera. Es ya una participación de la Luz beatificante” (Hocquard). Pero no hemos alcanzado aún lo definitivo. En la repetición, el “Voca me” es entonado en La menor. Y a continuación todo el coro entona —susurra— los compases más misteriosos de toda la música de Mozart: el “oro supplex”. Comienza un increíble descenso cromático. Desaparece la melodía... Nos aproximamos a un vacío próximo al caos primordial... “Es la experiencia vivida de la agonía lo que Mozart nos deja aquí. Se trata de la desintegración del ser, pero que nada tiene que ver con un descenso a los infiernos de los condenados; sino con la desintegración que reúne al hombre con la realidad divina” (Hocquard). Agreguemos que el acorde final en Fa mayor expresa de manera conmovedora la experiencia de quedar suspendidos de la mano de Alguien que nos espera al final de esta caída y nos salva del deslizamiento hacia la Nada.

En el “Lacrymosa” el músico retorna al Re menor inicial, pero la amplia curva melódica nos indica que estamos lejos de la desesperación del Re menor del Kyrie. La idea de “inversión” que Mozart intentó dar por medio de la inversión del tema inicial en la fuga que había concebido para el “Amen”, habla elocuentemente del cambio total de perspectiva con respecto a la actitud inicial ante la muerte.¹⁶

La segunda parte de la Misa nos ubica ante otro “paisaje” interior.

Litúrgicamente corresponde al paso de la Liturgia de la Palabra a la Liturgia de la Eucaristía.

Ofertorio: el “Domine Jesu” comienza en la tonalidad de Sol menor, como el “Rex tremendae”. Según Hocquard, “el Ofertorio es un resumen completo de toda la obra de Mozart: el pasaje de la agitación a la serenidad, de la sombra (“obscurum”) a la luz (“lucem sanctam”), del temor a la esperanza. El coro, en Sol menor, invoca a Cristo con una prisa febril; sin embargo, la angustia de las voces está aliviada por una dulce trepidación, casi alegre, en la orquesta, la cual se interrumpe recién en la evocación del “profundo lacu”. En estos compases uno siente vértigo, como si el piso vacilara bajo los pies. Se trata de uno de esos momentos de “ruptura” que preceden a la infusión de la Luz. La orquesta retoma sus reflejos dorados y el cuarteto vocal canta la plegaria luminosa (“sed signifer”). Pero la fuga “Quam olim” nos devuelve a la angustia jadeante, y su amplitud una vez más se agiganta hasta expresar la postración, el abatimiento de la humanidad entera. Sin embargo, las palabras enuncian la esperanza, ya que recuerdan la promesa hecha por Dios a Abraham. Y entonces se produce la apertura a la Luz que viene de lo alto con las palabras “et semini ejus”, cesando el acompañamiento. Esta paz se extiende al coro entero en la tonalidad de Sol mayor, la tonalidad de los años de infancia serenos de Mozart, la tonalidad del Paraíso aún no perdido. El “Hostias” está escrito en la tonalidad de Mi bemol mayor, tonalidad de ambientación masónica, relacionada con la iniciación, con la consagración ritual. El coro homófono y recogido se mueve con la misma gravedad contenida que en el “Ave verum”. Pero, mientras que los instrumentos de viento siguen el mismo ritmo ternario que las voces, los violines se deslizan en sínkopas incesantes, envolviendo en una atmósfera extraña al coro que ha quedado “fijado” en la calma alegría contemplativa. Ejemplo de esta tonalidad en la que vibra un sentimiento elevado, una felicidad sobrenatural: el coro final de “La Flauta Mágica”.

Del “Sanctus” y “Benedictus” anotamos sólo las tonalidades: Re mayor y Si bemol mayor respectivamente.

En el “*Agnus Dei*” volvemos al Re menor inicial. Mientras los bajos entonan la melodía del lamento inicial de la Misa, las cuatro líneas vocales reunidas reproducen casi sin variación una sección del “Gloria” de la Misa K.220. La triple invocación al Cordero de Dios desemboca en el radiante acorde de Fa mayor. Queda así magníficamente recapitulada la totalidad de la obra.

Con la antífona “Lux eterna” retornamos a la música del Introito y del Kyrie. Si este retorno fue concebido —como parece serlo— por el mismo Mozart ¿cuál es su significado? Esta pregunta nos sirve para

introducimos en la cuestión hermenéutica, la del “pensamiento” profundo que Mozart encarnó en las notas de su Requiem.

III) INTERPRETACION:

Habiendo realizado lo que podríamos llamar “la lectura diacrónica” de la Misa, pasamos ahora a la perspectiva “sincrónica”, es decir, a la mirada de conjunto que nos permita percibir la Idea, el pensamiento profundo del autor.

Antes de responder a la pregunta que hemos dejado en suspenso, conviene captar la significación global de cada una de las dos partes de la obra, de acuerdo al análisis musical realizado.

Todo parece indicar que la primera parte pone el acento en el progresivo desarrollo de una actitud interior ante el hecho irrevocable y definitivo de la muerte. Se trata de la transformación espiritual, profunda, que lleva al hombre —Mozart— a la paulatina disolución del terror y la angustia provocados por la muerte. El acorde final en Fa mayor del “Oro supplex” resuelve en un acto de fe confiada la desintegración del ser: la muerte no termina en la Nada. No sabemos aún el origen de esa actitud, no se ha hecho explícito en este “primer acto” del Drama.

A partir del Ofertorio, superados ya el terror y la angustia, asistimos al “segundo acto”. Su “argumento”: el paso de la muerte a la Vida, paso que también conlleva la purificación y distensión de la carga pasional. Su contenido es distinto. Ya no es el temor ante la muerte, es algo mucho más esencial, el de caer en el “profundo lacu”. Accedemos así al ámbito teologal de la esperanza, sostenida por la promesa divina de hacernos pasar de la muerte a la vida.

Retomemos ahora la pregunta: ¿qué significa la vuelta a la música angustiada del comienzo?, ¿acaso que la esperanza es considerada vana y que cede a la desesperación?, ¿cómo resolver esta ambigüedad?

A nuestro juicio, el retorno a la música inicial de la Misa debe ser valorado a la luz del “Agnus Dei”. Ya hemos señalado que aquí Mozart reunió el tema del lamento inicial con una sección del “Gloria” de una Misa anterior. No podemos, después de haber descubierto la riqueza cristológica de la imagen ideal mozartiana, menos que pensar que aquí el maestro nos está hablando del misterio de la Gloria y de la Cruz, del misterio de la Gloria *de la Cruz*. Quizás pueda parecer aventurado atribuir a Mozart una concepción del misterio de la Cruz propia del Evangelio de San Juan. Pero ya Karl Barth nos advirtió que Mozart, en su “pensamiento musical”, intuyó cosas que se les escaparon a los Padres de la Iglesia.

¿Podemos valorar como mera coincidencia el hecho de que en plena composición del Requiem compusiera el motete —pequeño en dimensiones pero inmenso en profundidad— “Ave verum Corpus”, motete eucarístico donde canta simultáneamente el dolor de la Pasión del Redentor y la gloria del Resucitado presente en el sacramento, a la vez que se suplica su pregustación en el momento de la muerte?

Esa pregustación corresponde, en el Requiem, al canto de la antífona de comunión, y ése es precisamente el momento en el que se retoma la música del comienzo de la Misa. Es por eso que pensamos que ese retorno —querido por el músico— no debe ser interpretado como la vuelta al estado espiritual inicial. Creemos que más bien debe serlo como el grito de dolor de alguien que, si bien sabe hacia donde lleva la muerte y se abandona confiadamente en las manos del Amor, no por ello deja de experimentar la terrible oscuridad de la agonía... “Y Jesús, dando un gran grito, expiró” (Marcos 15, 37).

Esto es lo que para nosotros significa “pensar” el Requiem.

Pbro. FERNANDO ORTEGA

NOTAS

- 1 BARTH, Karl. — *Wolfgang Amadeus Mozart*, Zurich, 1956.
- 2 BARTH, Karl, o.c. p. 12: "...no estoy seguro de que los ángeles, cuando se dedican a glorificar a Dios, toquen música de Bach; de lo que sí estoy seguro es de que cuando están entre ellos, tocan música de Mozart y que entonces Dios ama de un modo particular el escucharlos...". Y también (p. 33): "Tiendo incluso a dejar abierta la pregunta que un célebre contemporáneo me planteó a media voz: "¿No será Mozart un ángel?"
- 3 N. del A. Es lo que piensa Hocquard cuando al final de su libro *La pensée de Mozart* introduce un texto de Karl Barth, al que considera "lo que sin duda ha sido escrito de mayor profundidad y densidad acerca de Mozart" (p. 658).
- 4 HOCQUARD, Jean Victor. — *La pensée de Mozart*, París, 1958.
- 5 HOCQUARD, J. Victor, o.c., 195-204.
- 6 Esta experiencia queda claramente manifestada en la carta a su mujer del 7 de julio de 1791: "...No puedo explicarte mi impresión: es una especie de vacío..., que me hace mucho mal..., una cierta aspiración que nunca es satisfecha y que por lo tanto no cesa jamás..., que dura siempre y que incluso crece de día en día".
- 7 MANDRIONI, Héctor. — *Hombre y poesía*, Bs. As., 1971.
- 8 "El precio de la creación es la discrepancia entre el hombre-humano y el hombre-creador...". H. U. von BALTHASAR. — *Apokalypse der deutschen Seele*, Salzburg, 1939.
- 9 N. del A. Se plantea aquí una problemática análoga a la que describe San Pablo: la lucha, en el interior del hombre, entre dos formas de ser, la carnal y la espiritual. Para el artista esto equivale a vivir, en la misma experiencia creadora, una tensión entre el deseo de posesión (que correspondería a la esfera biopsíquica de su ser, a su "ego carnal") y la apertura al Don (correspondiente a su esfera espiritual), tensión que, desde una óptica cristiana, no busca resolverse excluyendo lo "carnal", sino purificándolo e integrándolo en el dinamismo del Don... En Mozart podría visualizarse en la "transformación" de Don Juan en Papageno.
- 10 HOCQUARD, J. V. — *La pensée ...*, 354-368.
- 11 HOCQUARD, J. V. — *La pensée ...*, 354-368.
- 12 N. del A. Resulta interesante el recorrido de los personajes paternos de sus últimas óperas. En ellos resuena el eco de la Paternidad divina... desde la Voz de Neptuno (Idomeneo) hasta los cantos de Sarastro (F. Mágica), pasando por la estatua de piedra (Don Giovanni).
- 13 N. del A. El 26 de junio de 1791 Mozart tomó parte en la procesión del Corpus.
- 14 N. del A. Como se sabe, Süssmayer era discípulo de Mozart. A él recurrió la viuda —después de otros intentos— para encargarle la finalización de la partitura.
- 15 GREITHER, Aloys. — *Mozart*, Torino, 1968, 92-100.
- 16 N. del A. Aún en la culminación que Süssmayer dio al Lacrymosa, la idea de "inversión" se produce de alguna manera por el cambio de tonalidad de Re menor a Re mayor en el "Amen".