

MIGUEL ÁNGEL MARÍN

EL «RÉQUIEM»
DE MOZART

UNA HISTORIA CULTURAL

PRÓLOGO DE JUAN JOSÉ CARRERAS

BARCELONA 2024



A C A N T I L A D O

Publicado por
A C A N T I L A D O
Quaderns Crema, S. A.

Muntaner, 462 - 08006 Barcelona
Tel. 934 144 906
correo@acantilado.es
www.acantilado.es

© 2024 by Miguel Ángel Marín López
© del prólogo, 2024 by Juan José Carreras
© de esta edición, 2024 by Quaderns Crema, S. A.

Derechos exclusivos de edición:
Quaderns Crema, S. A.

Este libro es resultado del proyecto I+D «La música como interpretación en España: historia y recepción (1730-1930)» (PID2019-105718GB-I00) financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación y la Agencia Estatal de Investigación (10.13039/501100011033).

En la cubierta, fragmento de *La muerte de Mozart* (1888),
de Mihály Munkácsy

ISBN: 978-84-19036-88-9
DEPÓSITO LEGAL: B. 2466-2024

AIGUADEVIDRE *Gráfica*
QUADERNS CREMA *Composición*
ROMANYÀ-VALLS *Impresión y encuadernación*

PRIMERA EDICIÓN *febrero de 2024*

Bajo las sanciones establecidas por las leyes,
quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización
por escrito de los titulares del copyright, la reproducción total
o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento mecánico o
electrónico, actual o futuro—incluyendo las fotocopias y la difusión
a través de Internet—, y la distribución de ejemplares de esta
edición mediante alquiler o préstamo públicos.

CONTENIDO

<i>Prólogo. El «Réquiem» de Mozart, al inicio de un nuevo tiempo</i> , por JUAN JOSÉ CARRERAS	9
<i>Prefacio</i>	35
<i>Introducción. Una obra eterna</i>	39
I. El <i>Réquiem</i> , de Viena al mundo	49
1. Entre el mito y la historia	51
2. La obra más sublime: estructura y descripción	66
3. A la conquista de Europa y América	85
4. ¿Quién compuso el <i>Réquiem</i> de Mozart?	122
II. Mozart llega a España	142
5. Del salón al teatro	145
6. Cantar a Dios	168
7. Un estreno misterioso	177
8. La construcción de una imagen	183
III. Honrar al difunto o deleitar al oyente	201
9. Caídos por la patria	202
10. El rey ha muerto	214
11. Ostentación y representación	238
12. El concierto transformador	255
IV. Escuchar el pasado	277
13. Ensamblar la música: del ensayo a la interpretación	279
14. La escucha emocionada	294
15. Instrumentos modernos	323

v. De archivos y ciudades: las fuentes musicales	343
16. Los primeros testimonios	347
17. La periferia innovadora	359
18. Las grandes ciudades	378
19. Ciudades medianas	405
20. Fin de siglo	425
<i>Cronología</i>	435
<i>Apéndices</i>	441
<i>Bibliografía</i>	461
<i>Índice onomástico y toponímico de ciudades</i>	495

[Acantilado no se responsabiliza del contenido de ninguno de los portales de la red mencionados en el libro].

*A mis padres.
Para Adelaida y Ana.*

Opus summum viri summi.

Anotación del *Thomaskantor* Johann Adam Hiller en su copia manuscrita de la obra

El *Réquiem* de Mozart. Un soplo del más allá planea sobre él. ¿Cómo se puede pensar, después de semejante audición, que el universo no tiene ningún sentido? *Debe* tener uno.

EMIL CIORAN, *Cuadernos, 1957-1972*,
«27 de mayo de 1961»

EL «RÉQUIEM» DE MOZART, AL INICIO DE UN NUEVO TIEMPO

por JUAN JOSÉ CARRERAS

Desde hace tiempo se ha asociado la música de Wolfgang Amadé Mozart al tópico dieciochesco del equilibrio, la gracia y la belleza. Éstos fueron, sin duda, ingredientes perfectos para incluirla en un concepto de clasicismo tan ahistórico como ideal. Antes, se había formado el cliché biográfico de la inocencia infantil de un artista que produciría su obra desde la total inconsciencia creadora, al margen de las corrientes intelectuales de su tiempo y fuera de toda estrategia vital (planteamiento que incluso una lectura superficial del extraordinario epistolario mozartiano desmiente de inmediato).¹ Como colofón, la temprana muerte del músico vino a extender un halo emocional—mesiánico en no pocas ocasiones—en torno a lo que, en realidad, no deja de ser un testimonio más del estado de la medicina de aquella época.

Frente a estas ideas—más persistentes hoy en día de lo que pudiera estimarse a primera vista—, dos tareas historiográficas parecen esenciales en este momento para acercarnos al compositor y comprender mejor su música. En primer lugar, la inclusión de la obra de Mozart en la cultura de su tiempo, es decir, la época de la Ilustración tardía, en su concreta for-

¹ Por desgracia, sólo una pequeña selección de las cartas se ha traducido al castellano: véase Jesús Dini y Miguel Sáenz (eds.), *Wolfgang Amadeus Mozart. Cartas*, trad. Miguel Sáenz, Barcelona, Muchnik, 1986. Una antología de fragmentos comentados (no siempre identificados) la ofrece Pere-Albert Balcells, *Autorretrato de Mozart a través de su correspondencia*, Barcelona, Acantilado, 2000. La totalidad de la correspondencia conservada en facsímil, transcripciones y traducción al inglés puede consultarse en <https://dme.mozarteum.at/briefe-dokumente/#>. Sobre la propia escritura de las cartas, véase Irma Hoesli, *Mozart: las cartas de un genio de la música*, trad. Inge S. de Luque, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1962. Salvo indicación contraria, todas las traducciones de este prólogo son de su autor.

mulación de la Ilustración católica de la Alemania meridional y de Austria, como ha vuelto a sugerir recientemente Laurenz Lütteken.¹ Lógicamente, este enfoque supone dejar a un lado la construcción historiográfica de un «Clasicismo musical» como supuesta época histórica autónoma, en otras palabras, como período basado en una determinada interpretación de la historia de la composición musical y, en ese sentido, ajena al resto de las dinámicas intelectuales y sociales del siglo XVIII. La segunda tarea, complementaria y no opuesta, es la consideración de la relación entre ciertos aspectos de la obra de Mozart y la estética del Romanticismo temprano (contemporáneo de la última fase de la Ilustración como época histórica), separando claramente este inicial Romanticismo en torno a 1800 de posteriores lecturas en el tiempo.²

Este enfoque amplio resulta particularmente pertinente en la consideración del *Réquiem* de Mozart, una obra que oscila literalmente al filo del final de la existencia de su autor, circunstancia no ajena a la fascinación ejercida por la obra y su leyenda—elementos al parecer inseparables en la biografía del genio—, ni tampoco a la apología de su estatus como inmortal obra de arte, o a su particular relación con la muerte y lo trascendente. Estas mismas coordenadas existenciales son las que determinan también las cuestiones relacionadas con el propio texto de la obra que, en ocasiones, parecen más determinadas por la ausencia de lo que no hay ni habrá, que por lo que ha quedado fijado por la pluma de Mozart: las dudas acerca de la autenticidad y autoridad del manuscrito ori-

¹ Laurenz Lütteken, *Leben und Musik im Zeitalter der Aufklärung*, Múnich, C. H. Beck, 2018; sobre la Ilustración vienesa y Mozart, véase, por ejemplo, Herbert Lachmeyer (ed.), *Mozart. Experiment Aufklärung im Wien des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Essayband zur Mozart-Ausstellung*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2006.

² Christiane Wiesenfeldt, *Die Anfänge der Romantik in der Musik*, Kassel y Berlín, Bärenreiter y J. B. Metzler, 2022; véanse particularmente las pp. 216-233 («Mozart – ein Romantiker?»).

ginal, las ideas de reescritura o restauración que surgen con fuerza a finales del siglo xx, así como la problemática relación entre fragmento y totalidad, temas que continúan interrogando a una partitura que se alza como una enigmática esfinge al final de la vida del compositor.

En los casi veinte años que median entre el establecimiento profesional de Mozart en Viena en 1781—una apuesta estratégica cuidadosamente meditada en términos de capital económico, social y cultural—y el inicio póstumo de la edición de sus obras completas por Breitkopf & Härtel en 1798, se acentúan una serie de cambios fundamentales en la cultura musical que ya se habían iniciado con el Siglo de las Luces. Uno de los más significativos se refiere a la propia valoración de la composición como obra de arte, considerada como resultado de un acto de invención intelectual en el que la imaginación productiva del compositor—trascendiendo la poética normativa de las reglas artesanales—desempeña un papel crucial. En el caso de Mozart, abundan los testimonios de la importancia máxima que él mismo dio al acto de la escritura (recordemos que con apenas cinco años ya se había manchado las manos de tinta en sus primeros escauceos notacionales).¹ El músico, desde luego, valoró explícitamente la escritura por encima de su maestría como pianista, de los conciertos y de la rentabilidad de las clases particulares: «Soy compositor y he nacido para ser maestro de capilla. No debo ni puedo enterrar mi talento para la composición, que Dios me ha concedido en grado sumo», escribe en una carta fechada el 2 de febrero de 1778. A la semana siguiente, a propósito de la falta de tiempo para cumplir con sus com-

¹ Sobre la delicada cuestión de la relación entre proceso creativo mental y escritura, un tema propicio a todo tipo de mitologías, véase el trabajo esencial de Ulrich Konrad, *Mozarts Schaffensweise. Studien zu den Weiskautographen, Skizzen und Entwürfe*, Gotinga, Vandenhoeck & Ruprecht, 1992, pp. 21-77.

promisos para terminar nuevas piezas, comenta: «No siempre se está dispuesto para el trabajo; podría estar emborronando todo el día, pero una pieza semejante circula por el mundo y uno no querría tener que avergonzarse cuando lleva mi nombre». Un año antes, el 11 de octubre de 1777, había afirmado con contundencia: «[soy] más feliz al tener que componer, mi única alegría y pasión». Desde París, el 31 de julio de 1778, le recordará a su padre la dimensión reflexiva que implica el proceso creativo para un músico como él: «Usted sabe que, por así decirlo, estoy sumergido en la *Musique*—que me ocupo de ella todo el día—, que me gusta especular—estudiar—, reflexionar».¹

El comienzo, en 1784, de la redacción de un meticuloso *Catálogo de todas mis obras*, en el que Mozart fue registrando el desarrollo de su producción a partir de ese año, es una prueba más de la importancia que el músico dio en esos años a su actividad compositiva como un todo.² La creciente conciencia histórica de lo que suponía una producción musical que iba acumulándose—en el sentido de conciencia de la consistencia y proyectada persistencia de la obra propia frente al paso del tiempo—aparece con singular nitidez. Sin duda, resulta significativo que, muy poco antes, Mozart reflexionara sobre el hecho de la hasta entonces ineluctable transitoriedad de la música, sujeta a la periódica mutación del gusto, de la moda de cada momento. Ello ocurre a propósito de la música sacra, tradicionalmente más conservadora y menos proclive al cambio, en una carta al padre, el también compositor Leopold Mozart, el 12 de abril de 1783. En esta misiva le solicita el envío de viejas partituras de música de iglesia guar-

¹ Dini y Sáenz (eds.), *Wolfgang Amadeus Mozart. Cartas, op. cit.*, p. 109.

² Christoph Wolff, *Mozart en el umbral de su plenitud. Al servicio del emperador (1788-1791)*, trad. Ramón Andrés, Barcelona, Acanalado, 2018, p. 237. Del catálogo temático mozartiano existe una edición española: Wolfgang Amadeus Mozart, *Catálogo temático*, ed. facsímil con intr., notas y trad. Carmen Díaz de Canora, Madrid, Casariego, 1990.

dadas en la buhardilla de la casa familiar en Salzburgo. Ésa será la ocasión para encontramos con un elocuente ejemplo de la plasmación en el medio epistolar de la oralidad implícita de las discusiones ilustradas de un pequeño grupo de músicos y conocedores acerca de la «verdadera música sacra»:

Cuando haga un poco más de calor, le ruego que busque en el desván y nos envíe algo de su música sacra; no hay razón alguna para avergonzarse. El barón van Swieten y Starzer saben tan bien como usted y como yo que el gusto cambia siempre y, además, que el cambio del gusto se ha extendido por desgracia hasta la música sacra, lo que en realidad no debiera ocurrir y es causa de que la verdadera música sacra termine encontrándose en el desván, casi comida por los gusanos.

El pasaje de la carta recoge perfectamente la huella de esa sociabilidad de erudición musical—estrictamente masculina—de maestros de capilla vieneses y expertos conocedores, como era el caso del inspirador intelectual de esta informal academia, el barón Gottfried van Swieten. Éste había sido nombrado director de la biblioteca imperial en 1777, año en el que había vuelto de su embajada en Berlín ante la corte de Federico II, donde tuvo la oportunidad de entrar en relación con los activos círculos de la Ilustración musical berlinesa. Mozart, quien participaba regularmente en las reuniones dominicales del barón en Viena, señalaba a su padre, en carta del 12 de marzo de 1783, una de las plantillas musicales de estas lecturas de música antigua y nueva en las que el barón «canta el tiple; yo el alto y toco al mismo tiempo; [Joseph] Starzer, el tenor; [y] el joven [Anton] Teyber de Italia, el bajo». El 29 de marzo, precisaba además Mozart: «[en la residencia del barón] nos gusta ocuparnos de todos los maestros posibles; de los antiguos y de los modernos».¹ Entre los maestros antiguos, además de las fugas para teclado de Johann Se-

¹ Los pasajes de estas dos cartas, en Dini y Sáenz (eds.), *Wolfgang Amadeus Mozart. Cartas, op. cit.*, pp. 206 y 208.

bastian, Carl Philipp Emanuel y Wilhelm Friedemann Bach, que cubrían el aspecto más bien erudito y científico del arte del contrapunto, la referencia sin duda más influyente era la de Handel, un compositor anterior en varias generaciones y cuya música, sin embargo, parecía desafiar el paso del tiempo, afirmándose en el espacio público de los conciertos y de las grandes conmemoraciones cívicas, no sólo en Inglaterra, donde había ejercido su magisterio, sino también por toda Alemania (particularmente la protestante) a partir de la década de 1770.¹ Las majestuosas piezas corales de Handel representaban, en la estética de la Ilustración, el paradigma de «lo grande y sublime», una categoría con resonancias éticas y religiosas relacionada con las sensaciones de asombro y temor, suscitadas en el ánimo del oyente por lo que se presenta ante su imaginación como eterno e infinito. En ese sentido, la evocación de la escritura coral de Handel como estilo distintivo en la composición del *Réquiem* o de la grandiosa—y fragmentaria—*Misa en Do menor* KV 427 de 1782, es perfectamente explicable y está, sin duda, relacionada con las experiencias vividas durante las reuniones propiciadas por van Swieten. La actuación de Mozart en las sesiones de estudio y discusión de los oratorios handelianos debió de ser ciertamente impresionante, como recordaba un testigo presencial a propósito precisamente de este tipo de obras:

Quien no haya visto a Mozart tocando partituras de Handel a dieciséis y más voces con excelencia insuperable, cantando además y corrigiendo los errores de los otros cantantes, no lo conoce del todo, pues era en ello tan grande como en sus composiciones. Se escuchaba todo el tiempo una orquesta completa.²

¹ Ulrich Konrad, «“Unter den ältern Komponisten schätzte er am allerhöchsten aber Händeln”. Wolfgang Amadé Mozart und Georg Friedrich Händel», *Göttinger Händel-Beiträge*, 12 (2008), pp. 5-31.

² Otto Erich Deutsch (ed.), *Mozart. Die Dokumente seines Lebens*, Kassel, Bärenreiter, 1961, p. 447.

Más tarde, Mozart adaptó al gusto contemporáneo varios oratorios para orquesta y coro de Handel—entre ellos el *Mesías*—destinados a una serie de exclusivos conciertos financiados por una sociedad de nobles vieneses entre 1788 y 1790 (es significativo que, siempre con la mención expresa de «arreglados para el barón *Suiten*», Mozart decidiera incluir cada uno de estos oratorios en su propio catálogo).

Como es conocido, la presencia del barón van Swieten en la biografía de Mozart no termina aquí, sino que, tras la muerte del compositor, se extiende a la asistencia a su familia y al apoyo de iniciativas musicales dedicadas a su memoria, que fueron muchas y muy diversas, pues, en contra del persistente mito del artista muerto en la soledad propia del genio incomprendido, hoy en día sabemos que la muerte de Mozart no pasó inadvertida. En el mes de diciembre de 1791, por ejemplo, a los pocos días del inesperado fallecimiento del compositor, un periódico muniqués comunicaba a sus lectores que en Viena se había celebrado un gran concierto a beneficio de su viuda y de sus dos hijos pequeños:

La audiencia fue muy numerosa y se calcula que se ingresaron alrededor de 1000 florines, además de lo que aportaba la corte. Existe el proyecto de celebrar anualmente una academia semejante el día de la muerte de Mozart. Las obras inéditas desconocidas de este gran maestro se buscan ahora por doquier y se venden a muy buen precio. Por ello mismo también se hacen pasar por mozartianas obras de otros maestros.¹

¹ *Münchener Zeitung*, 29 de diciembre de 1791, p. 1082. Mozart murió el día 5 y el concierto se celebró el 23 en el Burgtheater (Nationaltheater) de Viena. Véase David Black, «A benefit concert in Vienna for Constanze Mozart (23 December 1791)», en: Dexter Edge y David Black (eds.), *Mozart: New Documents*, publicado el 3 de abril de 2018: <https://www.mozartdocuments.org/documents/23-december-1791-benefit/> (consultado el 15 de mayo de 2023).

La noticia en cuestión apunta ya algunas de las claves que marcaron la percepción de la obra de Mozart en los meses siguientes a su desaparición. Para empezar, la presencia de las cortes, la imperial en primer lugar. Recordemos que toda la vida del músico transcurrió entre dos, la de su Salzburgo natal y la de Viena; a lo que hay que añadir su experiencia infantil y juvenil en las europeas más importantes, tratando en la intimidad más cercana a las testas coronadas de media Europa. Mozart conoció y utilizó todas las claves del mundo de vida cortesano, sin pertenecer por nacimiento a éste. Está, por otra parte, la dimensión conmemorativa, relacionada no sólo con la fama del artista, sino también con su presencia sonora a través de la ejecución de su música, a la que se añade la memoria monumental por medio de la edición de su obra. Si bien la idea de recordar anualmente la fecha de la muerte con un gran concierto no llegó a cuajar, la conciencia de asistir a la desaparición de un músico excepcional—«el más grande compositor que conozco, en persona o de nombre», había afirmado Joseph Haydn apenas seis años antes—explica perfectamente el interés por las obras inéditas del que habla la noticia, así como la especulación mercantil con autógrafos y copias autenticadas, además de las sospechas de falsificación que surgían ante la aparición de cualquier obra desconocida. A los pocos años, este genuino interés por reunir una música que, tal como se sostenía, no iba a pasar de moda, daría paso a los primeros proyectos de edición de la obra completa de un músico.

La muerte de Mozart y su posterior memoria coincidieron con una serie de acontecimientos que marcaron profundamente el cierre del siglo XVIII, un final que, como sabemos, no fue simplemente la clausura de una centuria, sino un momento crucial en el accidentado proceso de transición al mundo actual. Así también lo vieron muchos de sus contemporáneos, que no se cansaron de utilizar la metáfora de la aurora o del inminente amanecer, insistiendo con renovado optimismo y cierta teatralidad en una imagen típica de la

retórica de la Ilustración. Apenas un año antes de que falleciera Mozart, en febrero de 1790, había muerto el emperador José II y, con él, las esperanzas que había suscitado uno de los experimentos más radicales de llevar a la práctica los ideales ilustrados a través de reformas decretadas y controladas por un soberano. Una etapa—fundamental también en la biografía de Mozart—cuya efervescencia cultural y política ha sido caracterizada en un estudio ya clásico con la poderosa imagen del deshielo.¹ Para Mozart, la ciudad de Viena a comienzos de los años ochenta venía a ser «para mi *Métier* [profesión], el mejor lugar del mundo», como aseguró en una carta del 4 de abril de 1781. Viena llamaba la atención de los viajeros por la importancia que tenía la música, particularmente la instrumental, como práctica cultural de las elites urbanas, lo que incluía también el cultivo de la composición. El *Anuario musical de las ciudades de Viena y Praga* (1796) de Johann Ferdinand von Schönfeld incluía nada menos que cuarenta y dos personas bajo la rúbrica de *Kompositeurs* (dos de ellos mujeres), entre profesionales y aficionados.² A todo ello se añadía la presencia de la corte imperial y, particularmente, de un monarca como José II con formación y criterio musical, muy interesado por el teatro y con ambiciosos planes en lo que se refería a la creación, por ejemplo, de una ópera en lengua alemana.³ La llamativa laxitud en el ceremonial de la corte josefina en esos años, la permeabilidad y flexibilidad social de ámbitos clave de la sociabilidad vienesa como eran las logias masónicas y los salones del patriciado urbano y de cierta aristocracia (donde literalmen-

¹ Leslie Bondi, *Tauwetter in Wien. Zur Prosa der österreichischen Aufklärung 1781-1795*, Fráncfort, Fischer, 1977.

² Johann Ferdinand von Schönfeld, *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag 1796*, ed. facsímil con epílogo e índices de Otto Biba, Múnich-Salzburg, Emil Katzschler, 1976, pp. 81-82.

³ Derek Beales, *Joseph II. Against the World, 1780-1790*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, pp. 425-476.

te podía uno encontrarse al emperador en persona, fuera de lo que podríamos llamar el «horario de oficina» del ceremonial cortesano) encajaban a la perfección con las expectativas profesionales de un músico como Mozart, que disponía en la capital de los mejores y más influyentes contactos.¹ Baste recordar, además de otros que veremos enseguida, que el ya mencionado barón van Swieten ocupó entre 1781 y 1791 la presidencia de la comisión imperial de censura y estudios —equivalente hoy en día, para entendernos, a un gran ministerio de educación, ciencia y universidades—, convirtiéndose así en uno de los más influyentes gestores de los ideales educativos e intelectuales del josefinismo.² Los sucesos de 1789 en Francia dieron naturalmente al traste con todas estas ideas reformadoras, y condujeron a una revolución que sacudiría los cimientos del Antiguo Régimen y que acabaría con el mundo en que se había educado Mozart.

Pero los cambios de esos años no sólo fueron políticos y sociales. En la misma década de 1790, con la publicación de la última de las críticas kantianas—la del juicio o discernimiento—comenzaron también a discutirse las implicaciones del giro copernicano que suponía la filosofía crítica de Kant.

¹ Andrew Steptoe, «Mozart, Joseph II and Social Sensitivity», *The Music Review*, 43 (1982), pp. 109-120; Volkmar Braunbehrens, *Mozart in Wien*, Múnich, Piper/Schott, 1989.

² Melanie Wald-Fuhrmann, «Der Rückzug der Aufklärung in die Musik – Gottfried van Swieten in Wien», *Das achzehnte Jahrhundert*, 33 (2009), pp. 203-220; sobre la actuación política de van Swieten, sigue siendo imprescindible la monografía de Ernst Wangermann, *Aufklärung und staatsbürgerliche Erziehung. Gottfried van Swieten als Reformator des österreichischen Unterrichtswesen 1781-1791*, Múnich, R. Oldenbourg, 1978. Mozart tenía en su biblioteca libros de autores directamente relacionados con el josefinismo, como, por ejemplo, las obras de Joseph von Sonnenfels o la novela anticlerical *Faustin oder das philosophische Jahrhundert* de Johann Pezzl: véase Ulrich Konrad y Martin Staehelin (eds.), «Allzeit ein Buch». *Die Bibliothek Wolfgang Amadeus Mozarts*, Weinheim, VCH – Acta Humaniora, 1991 (catálogo de exposición).

La superación de la neta frontera kantiana entre sensibilidad y entendimiento, buscada por un grupo de jóvenes filósofos y literatos, la incontenible sed de trascendencia que impulsó a esta generación—la de los setenta, que había cumplido apenas los veinte años a la muerte de Mozart—en busca de una instancia superior que uniese estos dos troncos del conocimiento (los sentidos y la razón), supuso no sólo un formidable impulso a la reflexión filosófica, sino también una auténtica revolución en la consideración de las artes, la literatura y, singularmente, la música. Ésta pasó de ser considerada una sugerente y efímera amalgama de «meras sensaciones sin conceptos»¹ a proclamarse como la manifestación más intensa y pura del espíritu, reveladora—a través precisamente de la indeterminación semántica de esas mismas sensaciones sonoras—de dimensiones de sentido oscuras, inefables y trascendentes. Dimensiones que, en palabras de los más entusiastas, abrirían al oyente nada menos que las puertas de lo absoluto. En este aspecto, el contraste con la tradición teórica ilustrada no podía ser mayor. Sin embargo, sería un grave error plantear esta sensibilidad del primer Romanticismo como un choque frontal con la Ilustración.² Como se ha

¹ Immanuel Kant, *Crítica del discernimiento*, trad. Roberto R. Aramayo y Salvador Mas, Madrid, Alianza, 2012, p. 460 (B 218). No es posible en el marco de este prólogo matizar críticamente las palabras de Kant—que formulan el problema medular, pero no evidentemente su única solución—en el más amplio panorama de las distintas posiciones de filósofos y músicos en el siglo XVIII. Para una panorámica crítica sobre esta cuestión, véase, por ejemplo, Laurenz Lütteken, «Das ungeliebte Paradigma. Schwierigkeiten und Perspektiven musikhistorischer Aufklärungsforschung», en: Stefanie Stockhorst (ed.), *Epoche und Projekt. Perspektiven der Aufklärungsforschung*, Gotinga, Wallstein, 2013, pp. 159-179.

² Visión que sigue muy arraigada en la historiografía musical: véase, por ejemplo, la caracterización del primer Romanticismo como «una reacción contra los valores de la racionalidad y universalidad de la Ilustración» en Walter Frisch, *La música en el siglo XIX*, trad. Juan González-Castelao, Madrid, Akal, 2018, p. 23.

vuelto a recordar hace poco, en realidad, este Romanticismo temprano debe entenderse más bien «como la continuación de la Ilustración por otros medios».¹ Esta distinción resulta particularmente importante cuando nos preguntamos acerca del significado de la música de Mozart en la última década de su existencia y, en particular, del primer ámbito de resonancia del *Réquiem*, ya en el tramo temporal que lleva al jalón simbólico de 1800.

La idea del desfase—o de la anticipación precursora—entre una estética musical romántica de lo inefable, establecida ya a finales del siglo XVIII en las fantasías literarias de Wilhelm Heinrich Wackenroder y Ludwig Tieck (que habrían surgido por así decirlo de la abstracción imaginativa, sin relación alguna con otros discursos y prácticas sonoras), y una correspondiente música romántica que no habría aparecido hasta entrado el siglo siguiente continúa siendo un tópico persistente, a pesar de su patente inverosimilitud. Como observó uno de sus primeros impugnadores hace ya treinta años, «en lugar de escribirse una historia de la estética musical romántica, sigue escribiéndose una historiografía romántica de la música», una historiografía basada en tres prejuicios: primero, en una supuesta contraposición histórica entre clasicismo y romanticismo (que resulta una variante de la tesis de la oposición entre Ilustración y Romanticismo); segundo, en el papel del escritor y músico E. T. A. Hoffmann como gran instaurador de la crítica musical romántica (que quedaba así privada de todo antecedente), y tercero, en el inicio de la música romántica en torno a la fecha talismán de 1810, año en que Hoffmann publicó su célebre ensayo sobre

¹ Rüdiger Görner, *Romantik. Ein europäisches Ereignis*, Stuttgart, Reclam, 2021, p. 21. Sobre la íntima relación entre estética filosófica ilustrada y primer Romanticismo (distinto del idealismo alemán con el que frecuentemente se confunde), véase Manfred Frank, *Einführung in die frühromantische Ästhetik*, Fráncfort, Suhrkamp, 1989.

la *Quinta Sinfonía* de Beethoven.¹ La producción de Haydn y Mozart queda aislada en este esquema en un marmóreo clasicismo, a mitad de camino entre un legado dieciochesco perdido no se sabe dónde y una modernidad romántica cuya aurora musical tardaría más de la cuenta.

La complejidad de los contextos de algunos de los protagonistas de la primera recepción de la música de Mozart en torno a 1800 queda patente si nos acercamos a la cuestión de los círculos del Romanticismo temprano, activos principalmente en centros protestantes como Jena y Berlín, pero conectados con otros muchos lugares, como, por ejemplo, Leipzig—auténtico *hub* o centro neurálgico del mundo editorial e intelectual alemán—, o la católica Viena. Fue en Jena, en su universidad y en torno a uno de los grandes divulgadores de Kant, el josefinista vienés—contemporáneo casi estricto de Mozart—Carl Leonhard Reinhold (1757-1823), donde se reunió un público de varios centenares de oyentes, entre los que se encontraban algunas de las personalidades más influyentes en la cultura europea de finales del siglo XVIII, como el poeta y filósofo de la cultura Friedrich Schlegel, su hermano, el escritor y divulgador August Wilhelm, el poeta y pensador Friedrich von Hardenberg (apodado Novalis), o los filósofos Johann Fichte y Friedrich Schelling, que al poco desarrollarían sus grandes sistemas filosóficos reiniciando el vuelo metafísico poskantiano, por citar sólo algunos de los nombres más célebres de esa extraordinaria pléyade.² Reinhold había

¹ Christoph E. Hänggi. *G. L. P. Sievers (1775-1830) und seine Schriften. Eine Geschichte der romantischen Musikästhetik*, Berna, Peter Lang, 1993, pp. 13-19 (la cita en la p. 13). La recensión de Hoffmann apareció en dos partes en el *Allgemeine musikalische Zeitung* de los días 4 y 11 de julio de 1810. Fundamental para la cuestión del surgimiento discursivo de la categoría de lo romántico en la música sigue siendo el trabajo de Ulrich Tadday, *Das schöne Unendliche. Ästhetik, Kritik, Geschichte der romantischen Musikanschauung*, Stuttgart y Weimar, J. B. Metzler, 1999.

² Manfred Frank, «Unendliche Annäherung», *Die Anfänge der philo-*

sido nombrado catedrático en Jena en 1787. Cuatro años antes, en Viena, Reinhold había ingresado en la logia masónica *Zur wahren Eintracht* ('La verdadera concordia'), la misma a la que pertenecía Haydn y visitaba a menudo Mozart, miembro a su vez de otra logia vienesa denominada *Zur Wohltätigkeit* ('La beneficencia'). La logia *Zur wahren Eintracht* pasaba por ser la más exclusiva y a la que pertenecían las élites intelectuales de la capital imperial, formando algo así como una informal academia de las ciencias. Su director, el mineralogista Ignaz Edler von Born, aparece ligado a los círculos políticos más activos del josefinismo y a muchos de los más refinados ambientes de la *intelligentsia* ilustrada que frecuentaba Mozart.¹ En Jena, la música de Mozart que estaba presente en las conversaciones no era tanto la música instrumental, que hasta entonces había circulado relativamente poco, sino sobre todo algunas óperas (de paso, se contradice aquí otro de los recalcitrantes mitos acerca del primer Romanticismo: su supuesta obsesión exclusiva por la música instrumental). Muy cerca se encontraba la corte de Weimar, en cuyo teatro, dirigido por Johann Wolfgang von Goethe, la música de Mozart tuvo una importante presencia: la ópera *Don Giovanni* —o mejor dicho, *Don Juan*, como reza el título de las traducciones a la lengua propia que se utilizarán habitualmente en los teatros alemanes— se representó en Weimar nada menos que sesenta y ocho veces.² Muchos de los estudiantes y profesores de la vecina Jena acudirían, sin duda, a alguna de esas representaciones y leerían las numerosas críticas y comentarios que tanto el libreto como la música suscitaron ya entonces.

sophischen Frühromantik, Fráncfort, Suhrkamp, 1997 (sobre Reinhold, pp. 201-224).

¹ Sobre la relación de Reinhold y Born con los cultos místicos de Isis y la temática masónica de *Die Zauberflöte*, véase Jan Assmann, *La flauta mágica. Ópera y misterio*, trad. Alfredo Brotons Muñoz y Antonio Gómez Schneekloth, Madrid, Akal, 2006, pp. 101-102.

² Wiesenfeldt, *Die Anfänge der Romantik*, op. cit., p. 28.