



Anales del Instituto de Investigaciones
Estéticas

ISSN: 0185-1276

iiemail@gmail.com

Instituto de Investigaciones Estéticas
México

García Gómez, Arturo

“Carta a un tal barón von...” de W. A. Mozart sobre el proceso creativo

Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, vol. XXXIX, núm. 110, 2017, pp. 9-48

Instituto de Investigaciones Estéticas

Distrito Federal, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=36950565002>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

“Carta a un tal barón von...” de W. A. Mozart sobre el proceso creativo

“Letter to a Someone Baron von...”, of W. A. Mozart About the Creative Process

Artículo recibido el 13 de noviembre de 2015; devuelto para revisión el 22 de junio de 2016; aceptado el 10 de agosto de 2016. <http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2017.1.2589>

Arturo García Gómez Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, México.
artuchik@yahoo.com

Líneas de investigación Musicología sistemática: teoría de la entonación, sobre el origen y evolución social de la música desarrollada en tres ejes básicos: mito y música; racionalismo e intersubjetividad; y, nacionalismo e identidad.

Lines of research Systematic musicology; theory of tuning; the origin and social evolution of music developed along three basic axes: myth and music, rationalism and intersubjectivity, and nationalism and identity.

Publicaciones más relevantes “Shostakovich in Mexico: November 1959”, *DSCH Journal. Dedicated to the Life and Work of Dmitri Shostakovich*, núm. 45 (julio, 2016): 3-10; “El ‘egipticismo’ indígena de Samuel Ramos”, *Devenires. Revista de Filosofía y Filosofía de la Cultura*, año XVI, núm. 32 (julio-diciembre, 2015): 57-79; “La ‘audición’ de los vencidos. Conclusiones de un análisis entonativo”, *Resonancias. Revista de Investigación Musical* 19, núm. 35 (julio-noviembre, 2014): 61-78; “Histoyre du Mechique de André Thévet. Patrimonio musical de la conquista”, *Neuma, Revista de Música y Docencia Musical* 2, año 6 (2013): 28-45; “Mousiké, el arte de la memoria (*Mousiké, the Art of Memory*)”, *Cátedra de Artes. Revista de Artes Visuales*, núm. 13 (2013): 70-88; “Música en la conquista espiritual de Tenochtitlan”, *Acta Musicológica* 85, núm. 2 (2013): 169-186; “Teorías del energetismo en la estética musical del siglo xx”, *Ciencia Nicolaita*, núm. 58 (abril, 2013): 116-132.

Resumen El artículo trata sobre la concepción romántica del “genio creador”, mediante el análisis de una carta atribuida a Wolfgang Amadeus Mozart, escrita en 1791. La carta la publicó Johann Friedrich Rochlitz el 23 de agosto de 1815 en la *Allgemeine Musikalische Zeitung* de Leipzig, y desde entonces ésta ha sido el centro de atención de filósofos, historiadores y musicólogos. Su interés se centra en el proceso de la creación musical y en cómo el “genio creador”, el compositor, percibe mentalmente la obra musical ya terminada antes de escribirse. Mi

objetivo es mostrar, en el análisis de esta carta, las limitaciones del racionalismo musical que no ve más allá de la partitura, creyendo que la música se encuentra en las notas o en sus relaciones numéricas bajo una percepción visual y arquitectónica.

Palabras clave Mozart; inconsciente; voluntad; suprapersonal; entonación; sublimación.

Abstract This article examines the romantic conception of “genius” through the analysis of an apocryphal letter of 1791 attributed to Wolfgang Amadeus Mozart. The document was discovered by Johann Friedrich Rochlitz and, since its publication in August, 23th, 1815 in the *Allgemeine Musikalische Zeitung* of Leipzig, it has captured the attention of philosophers and musicologists. Interest has been focused on the process of musical creation, and how the “genius”, i.e. the composer, perceives the finished musical work in his mind before writing it. This article aims to show, through the analysis of this letter, the limitations of musical-rationalistic conceptions, which regard music as being only in the score, in the notes or in their mathematical relations subject to a visual and architectonic perception.

Keywords: Mozart; unconscious; will; suprapersonal; intonation; sublimation.

ARTURO GARCÍA GÓMEZ
UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO
MÉXICO

“Carta a un tal barón von...” *de W. A. Mozart sobre el proceso creativo*

Por más de dos siglos, desde su muerte acaecida el 6 de diciembre de 1791 a la edad de 35 años, Wolfgang Amadeus Mozart ha sido la figura mítica del arte musical del siglo XVIII. Su vida y obra son el icono de la concepción romántica del “genio creador”, que el círculo de románticos de Jena, el *Sturm* antiilustrado, formuló poco después de su muerte.

De su vida se ha creado toda una leyenda llena de anécdotas sobre sus hazañas artísticas. Wolfgang Amadeus Mozart personifica el mito de la inspiración divina en pleno Siglo de las Luces. Al igual que Hermes, el niño prodigio de la Antigüedad, Mozart desde la más tierna infancia creaba ya sus primeras obras. Esta imagen del niño maravilloso de la Ilustración mimado por soberanos europeos, del *Wunderkind* obediente, del hijo predilecto de las musas amado de Dios (en latín Amadeus; en alemán Gottlieb) e iluminado por la gracia divina, es el símbolo por excelencia del genio, del inconsciente creador que por medio de la intuición devela lo absoluto.

Pero el mito del *Wunderkind* se vuelve tragedia, y al igual que el mítico Orfeo, Mozart pagará muy caro por este don divino. Su destino lo conduce a una confrontación inevitable con la sociedad de su época, ya que sus mismas capacidades extraordinarias para la música alentaron también sus aspiraciones sociales. Mozart es tal vez el primer músico sirviente cortesano que aspira a ser un artista libre, un músico burgués dueño de sí mismo.

Sin saberlo, Mozart es un precursor del romanticismo, y de esta confrontación con la sociedad cortesana en su lucha por la libertad creadora, surge el famoso mito del réquiem. En esta leyenda no se trata ya del don divino o la

extraordinaria facilidad para escribir su música, sino de su destino. Sus aspiraciones empresariales son la causa de su final, personificadas por medio del incógnito contratista (Walsegg)¹ que paga por los servicios del artista libre, del nuevo músico burgués, que sin saberlo, está componiendo un réquiem para sí mismo.

En su análisis sobre el proceso creativo de Mozart, Hermann Abert² afirma que es completamente natural que el acto creativo se escabulla de la lógica, ya que no es otra cosa que una aparición primordial de la vida, una vivencia espiritual, y que además, está ausente en la mayoría de las personas. Esta ausencia lo lleva a formular la pregunta de si participa o no la razón en la creación artística.

La esencia de la creación artística siempre ha sido de enorme interés para aquellas personas que no se ocupan del arte. Por lo regular cada una de ellas, en la medida de sus capacidades, crea una representación mística o racional sobre la creación artística, y que frecuentemente son el resultado del compromiso entre estas dos posturas. Muchos ven su propio acto creativo como algo que está fuera del marco de la explicación lógica, más allá del desarrollo de la idea creadora, y al contrario, en mayor o menor medida, también perteneciente al ámbito racional del arte. Esta división, que la mayoría de las veces se produce de manera tímida, es en esencia después de todo cercana al racionalismo. Al artista primeramente le atrae la fantasía, que después dirige en distintos grados el raciocinio, estableciendo de inmediato el más excelso orden —si es que en este tipo de cosas irracionales es posible crear claridad y orden tan rápido!³

1. Franz von Walsegg (1763-1827) es reconocido como el contratista del réquiem de Mozart. Como músico *amateur*, Walsegg tuvo la mala reputación de comisionar obras para interpretarlas como propias. De acuerdo con el reporte de Anton Herzog, “Wahre und ausführliche Geschichte des Requiem von W. A. Mozart. Vom Entstehen desselben im Jahre 1791 bis zur gegenwärtigen Zeit 1839” [Historia verdadera y ampliada del réquiem de W. A. Mozart. Desde su origen en 1791 hasta la época actual 1839], el réquiem se interpretó por vez primera en la abadía cisterciense de Wiener-Neustadt, el 14 de diciembre de 1793, bajo la dirección de Walsegg. Véase Otto Erich Deutsch, “Zur Geschichte von Mozarts Requiem” [Sobre la historia del réquiem de Mozart], *Österreichische Musikzeitschrift*, año 19, cuaderno 2 (febrero de 1964): 49-60.

2. Hermann Abert, “Mozarts künstlerisches Schaffen” [La creación artística de Mozart], en *W. A. Mozart. Neubearbeitete und erweiterte Ausgabe von Otto Jahn* [Edición nueva y ampliada del Mozart de Otto Jahn], segunda parte, t. II (1783-1791) (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1921), 117-142.

3. “Das Wesen des künstlerischen Schaffens hat die nichtkünstlerische Menschheit von jeher mächtig angezogen. Sie pflegt sich je nach der eigenen Anlage mystische oder rationalistische Vorstellungen davon zu bilden, und auch der Mittelweg fehlt nicht: vielen Leuten gilt der eigentliche Schöpferakt als etwas der begrifflichen Deutung Entrücktes, die weitere Ausführung des Geschaffenen dagegen mehr oder minder als die Domäne des Kunstverständes, eine Scheidung, die, so zaghaft sie meist auch durchgeführt wird, doch in der Idee wiederum stark nach Rationalismus

La respuesta a esta pregunta planteada por Abert no es unívoca, y las posibles respuestas sobre el proceso creativo de Mozart han sido analizadas por filósofos, musicólogos, sociólogos, psicólogos, escritores y poetas en el transcurso de los últimos 200 años.

“Carta a un tal barón von...”

Wolfgang Amadeus Mozart es uno de los compositores del siglo XVIII más estudiados, gracias a testimonios y anécdotas de quienes lo conocieron, comenzando con los de su viuda Constanze Maria Weber, y a una rica correspondencia. No obstante, entre el epistolario y las anécdotas existe una sustancial diferencia. Si bien a partir de las cartas se ha reconstruido con gran detalle la vida de Mozart, las anécdotas han sido la fuente principal que nutre la leyenda del genio creador. Esta distinción es importante, ya que el testimonio más valioso para el estudio del proceso creativo de Mozart sería la explicación misma del compositor. Pero al parecer, Mozart nunca habló en sus cartas sobre su proceso creativo, ajustándose simplemente a las circunstancias cotidianas y relaciones sociales.

En el siglo XX se ha puesto mayor énfasis en el estudio de las cartas de la familia Mozart, y en algunas obras incluso se ha publicado la reproducción facsímil de las mismas. Este estudio ha contribuido a identificar una serie de cartas de dudosa procedencia, o incluso apócrifas, y que en parte también han contribuido al mito mozartiano.

Una de estas cartas de “dudosa procedencia”, dirigida a un desconocido “barón von...” presumiblemente escrita por Mozart durante su último viaje a Praga en 1791, ha sido desde su publicación el centro de atención de filósofos y musicólogos. Su interés se centra en el proceso de la creación musical del “genio”; del compositor que mentalmente percibe la obra musical ya terminada antes de escribirse. En la carta a este desconocido y gentil barón, Mozart describe por primera vez su proceso de creación, y considerando que podría tratarse de un documento espurio, su estilo parece extremadamente pulido.

La carta la descubrió y publicó Friedrich Johann Rochlitz ⁴ el 23 de agosto de 1815 en el *Allgemeine Musikalische Zeitung* de Leipzig, bajo el título: “Schreiben

schmeckt. Der Künstler zieht zuerst die Phantasie, dann das Verstandesregister, und alles ist in schönster Ordnung —wenn sich nur in dergleichen irrationellen Dingen so rasch Klarheit und Ordnung schaffen ließen!”, en Abert, “Mozart künstlerisches Schaffen”, 117 (trad. del autor).

4. Friedrich Johann Rochlitz (1769-1842), crítico, escritor y editor alemán. En 1798 inicia como editor del *Allgemeine Musikalische Zeitung*, que durante 50 años fue la revista musical más influyente

Mozarts an den Baron von...”.⁵ Tras una breve introducción, Rochlitz aseguraba a sus lectores que este interesante e instructivo documento debía publicarse con exactitud diplomática. Muy pronto la carta alcanzó la celebridad y durante las siguientes décadas fue objeto de frecuentes publicaciones y traducciones, asegurando su legitimidad.

La primera reimpresión de la carta data del 16 de noviembre de 1824, publicada por el *Allgemeine Theaterzeitung*,⁶ en la que se confirma su autenticidad. Al año siguiente Schultz traduce la carta al inglés, bajo el título: “Letter of W. A. Mozart, to the Baron v.” publicada en “An Unpublished Letter of Mozart” de la revista *The Harmonicon* en noviembre de 1825. En una breve introducción, Schultz afirma:

Presentamos a los lectores del *Harmonicon* la carta adjunta del gran Mozart, y debo decirles que estoy en deuda por esta valiosa información a la amabilidad del Sr. Moscheles. La autenticidad de este documento desde luego que está completamente establecida, y la carta misma porta tal evidencia de la autoría de Mozart, que no queda la más mínima duda sobre esto a nadie, quien como yo mismo, ha tenido la oportunidad de inspeccionar otras cartas del compositor. El original no tiene fecha, pero un corresponsal vienés, a través del cual fue recibida, supone que ésta fue escrita y enviada desde Praga en 1783. En cuanto a la traducción, he tratado al máximo de preservar el espíritu y el buen humor del original, pero sobre todo, de rendir una fiel y literal traducción a las diferencias idiomáticas admisibles entre estas dos lenguas.⁷

de Europa. También fue director de la Leipzig Gewandhaus Orchestra. Estos dos puestos lo consolidaron como uno de los críticos más influyentes de su tiempo. Véase Friedrich Johann Rochlitz, “Selbstbiographie. Zur Geschichte meines Lebens in Hinsicht auf Musik” [Autobiografía. La historia de mi vida en la música], *Allgemeine Musikalische Zeitung*, núm. 65, 1843, 125-128; Maynard Solomon, “The Rochlitz Anecdotes: Issues of Authenticity in Early Mozart Biography”, en Cliff Eisen, ed., *Mozart Studies* (Oxford: Clarendon Press, 1991), 1-59; J. Murray Barbour, “Allgemeine Musikalische Zeitung: Prototype of Contemporary Musical Journalism”, *Notes* 5, 2a. serie, núm. 3 (junio, 1948): 325-337; Martha Bruckner-Bigenwald, *Die Anfänge der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung* (Hilversum: Knauf, 1938) [El inicio del *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* de Leipzig].

5. Friedrich Johann Rochlitz, ed., “Schreiben Mozarts an den Baron von...” [Carta de Mozart al barón von...], *Allgemeine Musikalische Zeitung*, año 17, núm. 34, 23 de agosto de 1815, 561-66.

6. [Mozart, W. A.] “Schreiben W. A. Mozarts an den Baron...” [Carta de W. A. Mozart al barón...], *Allgemeine Theaterzeitung und Unterhaltungsblatt für Freunde der Kunst, Literatur und des geselligen Lebens*, Viena, martes 16 de noviembre de 1824, núm. 138.

7. “In lying before the readers of the *Harmonicon* the subjoined letter of the great Mozart, I beg to observe, that I am indebted for this valuable communication to the kindness of Mr. Moscheles. The authenticity of this document being therefore fully established, and the letter itself bearing such strong internal evidence of its being Mozart’s, there cannot remain the slightest doubt on

El 30 de octubre de 1830, cinco años después, la carta se publica en el diario *Der Aufmerksame*,⁸ aclarando que se tomó de los documentos de un tal Conrads von der Seeburg. La carta se vuelve a publicar nueve años más tarde en el diario *Humoristische Blätter* del 25 de julio de 1839, con la siguiente introducción: “Teniendo la suerte de dar a conocer, con gran emoción, la siguiente reliquia del ilustre maestro, sólo comentaremos, sin afán de afectar la impresión total con alguna palabra ajena, que esta carta sin fecha probablemente haya sido escrita en el otoño de 1790 en Praga.”⁹

En 1845 el crítico inglés Edward Holmes publica la carta en su obra: *The Life of Mozart*, tomada de la traducción de Schultz en *The Harmonicon* de 1825. Y al igual que su traductor, Holmes afirma que el original de la carta estaba en posesión del pianista bohemio Ignaz Moscheles, quien lo niega.¹⁰ No obstante, a pesar de las reiteradas publicaciones de esta carta, varias décadas antes de ser excluida de la literatura “seria” sobre Mozart, Otto Jahn¹¹ puso en evidencia su

the subject with any one, who has, like myself, had an opportunity of inspecting other letters of that composer. The original is without date, but a Vienna correspondent, through whom it was received, supposes that it was written from Prague in 1783. As to the translation, I have taken the utmost pains to preserve the spirit, and the good humor of the original, but, above all, to render it as faithful and as literal as the idiomatic difference of the two languages would admit”, en J. R. Schultz, “An Unpublished Letter of Mozart”, *The Harmonicon, a Journal of Music* III, núm. 35 (noviembre, 1825): 198-200 (trad. del autor).

8. [Mozart, W. A.] “Schreiben Mozart’s an den Baron” [Carta de Mozart al barón...], *Der Aufmerksame* [El atento], núm. 127, sábado 23 de octubre de 1830.

9. “Indem wir nachfolgende unschätzbare Reliquie des verklärten Meisters durch den Druck bekannt machen zu dürfen das Glück haben, bemerken wir bloß, um den unfehlbaren Eindruck des Ganzen durch kein fernerer Wort zu beeinträchtigen, dass dieser Brief zwar ohne Datum, wahrscheinlich aber im Herbst 1790 von Prag aus geschrieben sei”, en “Schreiben W. A. Mozart an den baron...” [Carta de W. A. Mozart al barón...], *Humoristische Blätter*, núm. 30, jueves 25 de julio de 1839; posteriormente la carta se volvió a publicar en los anales del segundo año de dicho periódico editado en 1840 por Theodor von Robbe, 233.

10. Edward Holmes, *The Life of Mozart. Including his Correspondence* (Londres: Chapman and Hall, 1845), 320.

11. Otto Jahn (1813-1869), musicógrafo alemán. La biografía de W. A. Mozart se publicó entre 1856 y 1859 en cuatro volúmenes. En 1867 se edita en 2 volúmenes, beneficiada por el catálogo de las obras de Mozart del botánico Ludwig von Köchel de 1862. En 1882 se publica la versión en inglés en tres volúmenes: *Life of Mozart by Otto Jahn* (Londres: Novello, Ewer & Co., 1882). Véase A. Eichhorn, “‘Aus einem inneren Keim Idee entwickeln...’ Zur Musikanschauung Otto Jahns” [De una idea germen intrínseca a desarrollar [...] Sobre la visión musical de Otto Jahn], *Archiv für Musikwissenschaft* 52 (1995): 220-235; R. Petzoldt, “Der Mozart-Biograph Otto Jahn” [El biógrafo de Mozart, Otto Jahn], *Allgemeine Musikzeitung*, núm. 65, 1938, 408-409.

autenticidad, al hablar en la tercera parte de su biografía de Mozart (Leipzig, 1858) sobre el mito de su genialidad, sobre su extraordinaria facilidad y velocidad para escribir música.

El ejemplo que toma Otto Jahn para cuestionar la veracidad de esta carta es el testimonio de Constanze Maria Weber (de Nissen) sobre la composición de la obertura de la ópera *Il dissoluto punito; ossia il Don Giovanni*, escrita en Praga en 1787. De las anécdotas que relata la esposa heredera, publicadas por Johann Rochlitz en el número 19 del *Allgemeine Musikalische Zeitung* del 6 de febrero de 1799, Otto Jahn cita el tercer relato de Constanze Maria:

En la víspera del estreno de Don Juan en Praga, cuando los ensayos generales ya habían comenzado, Mozart le dijo a su esposa en la tarde que él quería escribir la obertura durante la noche, y si podía ella prepararle un ponche y estar con él para mantenerlo despierto. Y así, ella le contó cuentos de la Lámpara de Aladino, de Cenicienta, y otros, que le hicieron reír hasta las lágrimas. Sin embargo, el ponche le provocaba sueño y se quedaba dormido cuando ella hacía una pausa. Sólo trabajó mientras ella le contaba el cuento. Debido a la somnolencia, las frecuentes cabezadas y reinicios, el trabajo se hizo tan difícil que su esposa le pidió dormir en el sofá, prometiéndole despertarlo en una hora. No obstante, él dormía tan profundamente que ella no pudo hacerlo, y sólo lo despertó dos horas después. Eran las cinco de la mañana. El copista estaba citado a las siete, y la obertura se terminó a las siete. Alguien reconocerá las cabezadas y los frecuentes reinicios en la música de la obertura.¹²

12. “Den vorlezten Tag vor der Aufführung des Don Juan in Prag, als die Generalprobe schon vorbey war, sagte er Abends zu seiner Frau, er wolle in der Nacht die Ouvertüre schreiben, sie möge ihm Punsch machen, und bey ihm bleiben, um ihn munter zu halten. Sie thats, erzählte ihm Märchen von Aladins Lampe, von Aschenputteln u. dgl., die ihn Thränen lachen machten. Der Punsch aber machte ihn so schläfrig, daß er nickte, wenn sie pausierte, und nur arbeitete, wenn sie erzählte. Da aber diese Anstrengung, die Schläfrigkeit und das öfteren Nicken und Zusammenfahren ihm die Arbeit gar zu schwer machten, ermahnte seine Frau ihn, auf dem Kanapee zu schlafen, mit dem Versprechen, ihn über eine Stunde zu wecken. Er schlief aber so stark, daß sie es nicht übers Herz brachte, und ihn erst nach zwey Stunden weckte. Dieses war um 5 Uhr. Um 7 Uhr war der Kopist bestellt; um 7 Uhr war die Ouvertüre fertig. Einige wollen das Nicken und das Zusammenfahren in der Musik der Ouvertüre erkennen”, en Friedrich Johann Rochlitz, ed., “Biographie. Einige Anekdoten aus Mozarts Leben, von seiner hinterlassenen Gattin uns mitgetheilt” [Biografía. Algunas anécdotas de la vida de Mozart que su esposa heredera nos ha compartido], *Allgemeine Musikalische Zeitung*, núm. 19, 6 de febrero de 1799, 289-91 (trad. del autor).

Esta misma anécdota, con otros detalles, se relata también en la *Biographie W. A. Mozart's. Nach Originalbriefen*, de Georg Nikolaus von Nissen,¹³ segundo esposo de Constanze Maria Weber viuda de Mozart. Sin embargo, Otto Jahn pone en duda la veracidad de este anécdota, mencionando que:

Niemetschek, quien previamente ha señalado con justicia que la obra de Mozart siempre estaba lista en su cabeza antes de escribirla, no tenía duda alguna de que la obertura sólo la escribía con premura, y no la componía. Si su esposa creía esto o no es dudoso, ya que ella agrega ingeniosamente: “Alguien reconocerá las cabezadas y los frecuentes reinicios en la música de la obertura” —esto fue en verdad repitiéndose e incluso parecía ingenioso.¹⁴

Pero el mismo Franz Xaver Niemetschek,¹⁵ quien también describe en su biografía la sorprendente facilidad de Mozart para componer, ejemplifica con este mismo episodio de la obertura *Don Giovanni* la genialidad del compositor:

Mozart escribió esta ópera en octubre de 1787 en Praga. La completa debía ensayarla y estrenarla dos días después; sólo faltaba la obertura. Sus amigos estaban en un estado de gran agitación que se incrementaba cada hora, y al parecer esto le divertía; mientras más incómodos se ponían, más alegre parecía Mozart. Finalmente, en la

13. Georg Nikolaus von Nissen, *Biographie W. A. Mozart's. Nach Originalbriefen, Sammlungen alles über ihn Geschriebenen, mit vielen neuen Beylagen, Steindrücken, Musikblättern und einem Fac-simile*, von Georg Nikolaus von Nissen; nach dessen Tode herausgegeben von Constanze Wittwe von Nissen, früher Wittwe Mozart [Biografía de W. A. Mozart, con cartas originales recolectadas, todas escritas sobre él, con muchos anexos nuevos, litografías, ejemplos musicales y un facsímil, de Georg Nikolaus von Nissen; edición póstuma de Constanze viuda de Nissen, antes viuda de Mozart] (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1828), 520.

14. “Niemetschek, der vorher mit Recht bemerkt, daß ehe Mozart sich zum Schreibtisch setzte, das Werk in seinem Kopfe schon ganz vollendet war, wird auch das rasche Aufschreiben der Ouvertüre richtig beurteilt haben; ob auch die Frau läßt sich bezweifeln, da sie ganz unbefangen hinzusetzt: «Einige wollen das Nicken und Zusammenfahren in der Musik der Ouvertüre erkennen», —was wirklich nachgesprochen und sogar geistreich gefunden ist”, en Otto Jahn, *W. A. Mozart*, t. III (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1858), 421 (trad. del autor).

15. Franz Xaver Niemetschek (1766-1849) fue uno de los primeros críticos de música en Praga. Poco después de la muerte de Mozart, su viuda Constanze Maria donó documentos personales a Niemetschek, quien en 1798 publica una monografía titulada: *Leben des k. k. Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart nach Originalquellen beschrieben* [Vida del maestro de capilla Wolfgang Gottlieb Mozart sobre fuentes originales escritas]. Su biografía se reeditó en 1808 y 1903. Véase Ernst Rychnovsky, ed., *W. A. Mozart's Leben nach Originalquellen beschrieben von Franz Niemetschek* [Vida de W. A. Mozart sobre fuentes originales escritas, de Franz Xaver Niemetschek] (Praga: T. Caussig, 1903), V-XI.

víspera del estreno, cuando su frivolidad era ya suficiente, fue a su habitación cerca de la media noche y comenzó a escribir. En pocas horas completó esta admirable pieza maestra, la cual los entendidos la ascendieron a un mayor rango que la obertura *Die Zauberflöte* [La flauta mágica]. Las copias estaban listas para el estreno, y la orquesta, cuyas habilidades Mozart conocía muy bien, tocó excelentemente bien *a prima vista*.¹⁶

Otto Jahn afirma que en un examen desprejuiciado de este relato se revelaría de inmediato la ingenuidad de esta idea sobre la rapidez en la creación, como un signo de genialidad. Y no es fácil la tarea de comprender el proceso de creación de naturaleza artística. Para ello, Otto Jahn cita la obra de Rochlitz, “Mozarts guter Rath an Componisten” (1820),¹⁷ sobre su método de trabajo, y agrega que afortunadamente para este propósito, a pesar de haber sido reacio a hablar sobre sí mismo o su composición, Mozart dejó suficientes expresiones y algunos rasgos característicos que permiten reconstruir su individualidad a este respecto, como por ejemplo, la “Carta al barón von...”: “Una importante pieza que llama la atención es la carta de Mozart a un desconocido barón v., la cual, como está escrita, es probable que no contenga una sola palabra suya, pero en esencia, su opinión es en parte compartida.”¹⁸

Otto Jahn concluye a pie de página que la carta como la conocemos no puede ser de Mozart, pero añade con excesivo cuidado que no asume su total invención, ya que probablemente ésta fue originalmente de Mozart, pero que fue retocada “*a posteriori*”.¹⁹

16. “Mozart schrieb diese Oper im Oktober 1787 zu Prag; sie war nun schon vollendet, einstudirt, und sollte übermorgen aufgeführt werden, nur die Ouvertursinfonie fehlte noch. Die ängstliche Vesorgnis seiner Freunde, die mit jeder Stunde zunahm, schien ihn zu unterhalten; je mehr sie verlegen waren, desto leichtsinniger stellte sich Mozart. Endlich am Abende vor dem Tage der ersten Vorstellung, nachdem er sich satt gescherzt hatte, gieng er gegen Mitternacht auf seine Zimmer, fing an zu schreiben, und vollendete in einigen Stunden das bewundernswürdige Meisterstück, welches die Kenner noch höher schätzen, als die Sinfonie der Zauberflöte. Die Kopisten wurden nur mit Mühe bis zur Vorstellung fertig, und das Opernorchester, dessen Geschicklichkeit Mozart schon kannte, führte sie *prima vista* vortrefflich auf”, en Niemetschek, *Leben des K. K. Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart*, 55-56 (trad. del autor).

17. Friedrich Johann Rochlitz, “Mozarts guter Rath an Componisten” [Un buen consejo de Mozart a los compositores], *Allgemeine Musikalische Zeitung*, núm. 18, 3 de mayo de 1820, 297-307 (también en *Für Freunde der Tonkunst* II [1830]: 281-327).

18. “Ein wichtiges Aktenstück ist Mozarts Brief an einen nichtbekannten Baron v., in welchem uns, so wie er gedruckt ist, wenn auch vielleicht nicht ganz seine Worte, doch wohl im Wesentlichen seine Meinung mitgeteilt ist”, en Jahn, *W. A. Mozart*, 422 (trad. del autor).

19. Jahn, *W. A. Mozart*, n. 7.

“Carta de W. A. Mozart al barón von ...”. Con esta carta le regreso a usted, mi buen Sr. Barón, sus partituras, y si usted cree que en mi cabeza hay más *ventanas* * que notas, se dará cuenta a continuación por mi carta, cómo esto ha sucedido. [...] No obstante, con todo y esto *a casa del diavolo*; pues ahora procedo a la parte más difícil de su carta, la cual desearía pasarla en silencio, ya que mi pluma se niega a servirme. Aún así trataré, incluso ante el riesgo de que se rían de mí. Usted dice que le gustaría saber sobre mi manera de componer, y qué método sigo en la escritura de mis obras de cierta extensión, y no puedo decir más sobre este asunto que lo siguiente: yo mismo no lo sé, y no puedo describirlo. Cuando estoy, como ha sido, completamente conmigo mismo, totalmente solo y de buen humor, es decir, viajando en diligencia, o caminando después de una buena comida, o durante la noche cuando no puedo dormir; es en estas ocasiones que mis ideas fluyen mejor y son más abundantes. De dónde y cómo llegan, no lo sé, y no puedo forzarlas. Aquellas ideas que me agradan las retengo en mi memoria, y me habitúo, como ya he dicho, a tararearlas para mí mismo. Y si continúo de esta manera, muy pronto se me ocurre cómo puedo invertir este o aquel trozo, cómo hacer un buen paté a las reglas del contrapunto, y las sonoridades de los diversos instrumentos, *et caetera, et caetera, et caetera*. Todo esto enciende mi alma, siempre y cuando no sea molestado, y mi trabajo crece por sí mismo, se metodiza y define, y toda la obra, aunque ésta

Schreiben Mozarts an den Baron von... Hier erhalten Sie, lieber, guter Herr Baron, Ihre Partituren zurück; und wenn Sie von mir mehr Fenster, *) als Noten finden, so werden Sie wol aus der Folge abnehmen, warum das so gekommen ist. [...] Doch dieses a casa del diavolo; und nun komme ich auf den allerschwersten Punkt in Ihrem Briefe, und den ich lieber gar fallen liess, weil mir die Feder für so was nicht zu Willen ist. Aber ich will es doch versuchen, und sollten Sie nur was zu lachen darin finden. Wie nämlich meine Art ist beym Schreiben und Ausarbeiten, von grossen und derben Sachen nämlich. Ich kann darüber wahrlich nicht mehr sagen, als das; denn ich weiss selbst nicht mehr, und kann auf weiter nichts kommen. Wenn ich recht für mich bin und guter Dinge, etwas auf Reisen im Wagen, oder nach guter Mahlzeit beym Spazieren, und in der Nacht, wenn ich nicht schlafen kann: da kommen mir die Gedanken stromweis und am besten. Woher und wie, das weiss ich nicht, kann auch nichts dazu. Die mir nun gefallen, die behalte ich im Kopfe, und summe sie wol auch vor mich hin, wie mir Andere wenigstens gesagt haben. Halt’ ich das nun fest, so kommt mir bald Eins nach dem Andern bey, wozu so ein Brocken zu brauchen wäre, um eine Pastete daraus zu machen nach Contrapunkt, nach Klang der verschiedenen Instrumente, *et caetera, et caetera, et caetera*. Das erhitzt mir nun die Seele, wenn ich nämlich nicht gestört werde; da wird es immer grösser; und ich breite es immer weiter und heller aus; und

sea larga, resulta casi lista en mi mente, de tal manera que la abarco en un solo momento como a un hermoso cuadro o a una bella persona, y la escucho en mi imaginación no sucesivamente como ésta debe expresarse después, sino inmediatamente, como si fuera en su totalidad. Toda esta invención, todo este producto, sucede en mí como en un placentero y vívido sueño. Incluso la escucha real de *tout ensemble* es, después de todo, lo mejor. Lo que ha sido producido no lo olvido fácilmente, y esto es posiblemente el mejor regalo que me ha dado nuestro Señor Dios, a quien agradezco por ello. Cuando procedo a escribir mis ideas, saco de la bolsa de mi memoria, si se puede usar tal expresión, aquellas que previamente han sido recolectadas en ella de la manera que he mencionado. Por esta razón, ponerlo sobre el papel es bastante rápido, y todo está, como ya lo he dicho, totalmente terminado, y raramente difiere en el papel de lo que fue en mi imaginación. En esta ocupación, sin embargo, no puedo ser molestado; y pase lo que pase a mi alrededor sigo escribiendo, e incluso hablando, pero sólo de gallinas y gansos, o de *Gretel y Bärbel*,** o ese tipo de cosas. Pero porqué mi producción toma esa forma en mis manos, esa particular forma y estilo que las hace mozartianas y diferentes de las obras de otros compositores, es probablemente debido a la misma causa que mi nariz sea medio larga, o medio aguileña, esto es, lo que la hace mozartiana y diferente a las de otras personas. Por eso realmente no hay un estudio u objeto de originalidad; y

das Ding wird im Kopfe wahrlich fast fertig, wenn es auch lang ist, so dass ichs hernach mit Einem Blick, gleichsam wie ein schönes Bild oder einem hübschen Menschen, im Geiste übersehe, und es auch gar nicht nach einander, wie es hernach kommen muss, in der Einbildung höre, sondern wie gleich alles zusammen. Das ist nun ein Schmauss. Alles das Finden und Machen gehet in mir nur, wie in einem schönstarken Träume vor: aber das Ueberhören, so alles zusammen, ist doch das Beste. Was nun so geworden ist, das vergesse ich nicht leicht wieder; und das ist vielleicht die beste Gabe, die mir unser Herrgott geschenkt hat. Wenn ich nun hernach einmal zum Schreiben komme, so nehme ich aus dem Sack meines Gehirns, was vorher, wie gesagt, hineingesammelt ist. Darum kömmt es hernach auch ziemlich schnell aufs Papier; denn es ist, wie gesagt, eigentlich schon fertig, und wird auch selten viel anders, als es vorher im Kopfe gewesen ist. Darum kann ich mich auch beym Schreiben stören lassen: ich schreibe doch; kann auch dabey plaudern, nämlich von Hühnern und Gänsen, oder von Gretel und Bärbel u. dgl.***) Wie nun aber über dem Arbeiten meine Sachen überhaupt eben die Gestalt oder Manier annehmen, dass sie mozartisch sind, und nicht in der Manier irgend aines Andern: das wird halt eben so zugehen, wie, dass meine Nase eben so gross und herausgezogen, dass sie mozartisch und nicht wie bey andern Leuten geworden ist! Denn ich lege es nicht auf Besonderheit an, wüsste die meine auch nicht einmal näher zu beschreiben; es ist ja aber wol

debería, de hecho, ser incapaz de describir en qué consiste lo mío, aunque creo que es completamente natural que aquellas personas que son conscientes de su apariencia individual, y de sí mismos, también están organizadas de diferente forma de los otros, tanto externa como internamente. Finalmente, yo sé que no estoy constituido ni de una, ni de otra forma.²⁰

blos natürlich, dass die Leute, die wirklich ein Aussehen haben, auch verschieden von einander aussehen, wie von aussen so von innen. Wenigstens weiss ich, dass ich mir das Eine so wenig, als das Andere selbst gegeben haben. [...].

La carta ha sobrevivido a pesar de los claros indicios de ser apócrifa, por el uso del dialecto, sin fecha precisa, y la falta de un original firmado. No obstante, a pesar de su descalificación, esto no ha sido obstáculo para que filósofos, historiadores y musicólogos la citen como ejemplo de la creación artística del inconsciente, o suprapersonal más allá del egocentrismo. De la carta en cuestión, que al parecer no ha sido publicada en castellano, citamos el siguiente fragmento más importante.

En la edición de Otto Jahn de la biografía reestructurada y ampliada, realizada por Hermann Abert en 1920-1921, la carta no se incluyó, y se afirma que Mozart nunca comentó sobre el proceso de su creación artística. Abert señala que la supuesta carta al “gentil barón” contiene una estúpida habladuría sobre el proceso creativo.

Estas historias de manera típica y caprichosa combinan la admiración y la pasión por el sensacionalismo, al igual que las personas comunes tratan de explicarse la creación del genio, pareciéndoles admirable y extraña. [...] Constantemente se revela la inevitable trivialidad tras la creación de la imagen de Mozart —“del prodigio”, que se demuestra aún antes de que Rochlitz mostrara la célebre carta de Mozart al “gentil y buen señor Barón”, la cual constantemente fue publicada como “inédita” en una multitud de copias que se distribuían de mano en mano. Con las cualidades que aquí se le atribuyen a Mozart, podría ahora mostrarse en cualquier teatro de feria como un “fenómeno musical”.²¹

20. Rochlitz, ed., “Schreiben Mozarts”, 561-66. [* Se refiere al signo #; ** diminutivos de Margarethe y Bárbara] Notas de J. R. Schultz en la traducción inglesa: (J. R. Schultz, “An Unpublished Letter of Mozart”, *The Harmonicon, a Journal of Music*, III, núm. 35 [noviembre, 1825]: 198-200).

21. “Diese aus Bewunderung und Sensationsluft seltsam gemischten Geschichten sind typisch für die Art, wie der Alltagsmensch sich zu erklären sucht. [...] Wie zähe das Banausentum an dem von ihm selbst zurechtgeschnitten Bilde des musikalischen „Wundermannes“ Mozart festhält,

En su artículo “Spurious Mozart Letters”, Otto Erich Deutsch afirma que Rochlitz bien podría ser el autor de la carta, ya que él estaba idealmente calificado para realizar esta tarea.²² Se sabe que Rochlitz conoció personalmente a Mozart el 22 de abril de 1789 en Leipzig, durante su viaje por el norte de Alemania.²³

Nueve años más tarde Rochlitz inicia en los primeros números del *Allgemeine Musikalische Zeitung* la publicación de los *Verbürgte Anekdoten aus Wolfgang Gottlieb Mozarts Leben*, una recopilación de anécdotas y testimonios “verídicos” sobre la vida de Mozart, que concluye en mayo de 1801.²⁴ Pero además de haber conocido personalmente a Mozart, Rochlitz había establecido contacto con muchas personas que lo conocieron, y entre ellas a la más importante, Maria Constanze Weber, viuda de Mozart. En el primer número sobre las anécdotas del *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Rochlitz escribe:

Para que el público reciba una garantía de la veracidad de mis relatos [...], yo firmo con mi nombre y les recuerdo que personalmente conocí a Mozart durante su estancia en Leipzig, y que tomé parte en la mayoría de las reuniones de amigos que visitaron al artista y que eran de aquel tipo que, como el mismo Mozart se expresaba, “le permitía tramar algo con la gente”; y posteriormente entré en contacto personal con su esposa y con varios amigos cercanos, y conversé frecuente y suficientemente con ellos sobre los detalles del compositor ya muerto, y les pedí comprobar, corregir o negar todo aquello que yo sabía sobre él.²⁵

beweist ein schon zu Rochlitz' Zeiten im Umlauf befindlicher unechter Brief des Meisters an einem „lieben, guten Herrn Baron“ der seitdem immer wieder von Zeit zu Zeit als „ungedruckt“ veröffentlicht wurde und in zahlreichen Abschriften im Privatbesitz sein Wesen treibt. Mit den ihm hier zugeschriebenen Eigenschaften konnte sich Mozart noch heute anstandslos in jedem Tingeltangel als „musikalisches Phänomen“ sehen lassen”, en Abert, “Mozarts künstlerisches Schaffen”, 123 (trad. del autor).

22. Otto Erich Deutsch, “Spurious Mozart Letters”, *The Music Review* XXIV (1964): 121.

23. Véase Abert, “Mozarts künstlerisches Schaffen”, 627; Nissen, *Biographie W. A. Mozart's*, 527.

24. Friedrich Johann Rochlitz, ed., “Anekdoten aus Wolfgang Gottlieb Mozarts Leben, ein Beitrag zur richtiger Kenntniss dieses Mannes als Mensch und Künstler von Friedrich Rochlitz” [Auténticas anécdotas de la vida de Wolfgang Gottlieb Mozart, una aportación al buen conocimiento de este hombre como persona y artista], *Allgemeine Musikalische Zeitung*, núm. 19, 10 de octubre de 1798.

25. “Damit aber dass Autoritäten in solchem Fallen nicht mit Unrecht liebende Publikum für die Wahrheit meiner Erzählungen so viel Bürgschaft erhalte, als ich zu geben im Stande bin — (die Wahrheit der Bemerkungen stehet oder fället durch sich selbst —): so unterzeichne ich mich mit meinem Namen, und erwähne dabey, daß ich Mozarten, bey seinem Aufenthalte in Leipzig, persönlich kennen lernte; daß ich an den meisten Gesellschaften, in die der Künstler dort kam, und die von der

Sin embargo, parece ser que no todas las anécdotas escritas por Rochlitz son reales, ya que no todas las personas con las cuales conversó sobre Mozart le dijeron la verdad. Los mitos sobre el incógnito contratista del réquiem (Walsegg), o su increíble productividad, probablemente se deben a la fantasía de la misma Maria Constanze, quien afirmaba que Mozart “escribía la música de la misma manera que escribía las cartas”.²⁶

El genio creador del romanticismo

Como prueba de la capacidad intelectual de Rochlitz como autor de la carta de “Mozart”, Maynard Solomon afirma que él combinaba su talento como novelista y escritor de historias cortas y cuentos, con un serio conocimiento de la filosofía y la estética romántica.²⁷ Siendo un kantiano en sus primeros años, Rochlitz publicó en 1796 una obra sobre el arte y la filosofía práctica.²⁸ Dos años más tarde publicó en *Der neue Deutsche Merkur* un artículo sobre la conveniente utilización de la materia musical.²⁹ En 1815, simultáneamente con la supuesta composición de la “Carta a un tal Barón von...”, Rochlitz preparó una antología de citas de filosofía clásica y contemporánea sobre la creatividad musical, tituladas: “Analekten für Künstler, Kunstrichter, Kunstfreunde”.³⁰

La descripción de Rochlitz sobre el proceso creativo de Mozart, según Solomon, fue el eco de la noción central de la estética del romanticismo, en la

Art waren, daß „sich Etwas mit den Leuten anfangen ließ,“ wie sich Mozart ausdrückte, Theil hatte; und daß ich späterhin seiner Gattin und verschiedener vertrauter Freunde Mozarts — persönliche Bekanntschaft machte, mit ihnen über den damals schon Verstorbenen oft und ausführlich genug sprach, und mir alles, was ich von ihm wußte, bestätigen, berichtigen oder widerlegen ließ”, en Friedrich Johann Rochlitz, ed., “Anekdoten aus Wolfgang”, 19-20 (trad. del autor).

26. Erich Hertzmann, “Mozart’s Creative Process”, *The Musical Quarterly* 43, núm. 2 (abril, 1957): 187-200.

27. Maynard Solomon, “On Beethoven’s Creative Process: A Two-Part Invention”, *Music & Letters* 61, núms. 3 y 4 (julio-octubre, 1980), 272-283.

28. Friedrich Johann Rochlitz, *Blick in das Gebiet der Künste und der praktischen Philosophie* [Una mirada al campo del arte y la filosofía práctica] (Gotha: Derthes, 1796).

29. Friedrich Johann Rochlitz, “Rhapsodische Gedanken über die zweckmäßige Benutzung der Materie der Musik” [Pensamientos rapsódicos sobre la conveniente utilización de la materia musical], *Der neue Deutsche Merkur*, t. 3, 1798, 153-171.

30. Friedrich Johann Rochlitz, “Analekten für Künstler, Kunstrichter, Kunstfreunde” [Antología de citas para artistas, críticos y amigos del arte], *Allgemeine Musikalische Zeitung*, año 17, núm. 42, 697-702; núm. 43, 713-717; núm. 44, 729-735; núm. 45, 745-750, publicaciones de 1815.

que el artista creaba sus obras al igual que el gusano de seda produce su seda, automáticamente, de manera intuitiva y sin esfuerzo consciente. Mozart podía componer en cualquier momento, de día o de noche; era capaz de componer jugando billar, o viajando en diligencia. Nada podía distraerlo. Un genio musical al que el hambre de invención le era desconocida, y componer música continuamente era sólo un problema de selectividad. Era increíble su seguridad en sí mismo, su fertilidad e ingeniosidad, resolviendo cualquier problema antes de que apareciera. Si se presentaba más de una solución en su mente de forma simultánea, no le era difícil tomar una elección y realizarla sin ninguna duda.

Para los filósofos románticos la inspiración no sólo debía dirigirse por el juicio y la razón. El poeta Novalis (Friedrich von Hardenberg) afirmaba que la creación consiste en una “doble actividad de creación y comprensión, unida en un solo momento; una mutua perfección de imagen y concepto”.³¹ Pero la noción de la creación inconsciente, “el instituto del juego” kantiano de Johann Christoph Friedrich Schiller, y la idea neoplatónica de la intuición visionaria de Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, encontraron su más popular formulación en la imagen del artista espontáneo en estado inocencia, en completa comunión con lo divino, trasmutando su experiencia en el diseño perfecto, o en el sonido extasiado.³² Es por eso que el punto de partida de la invención de Rochlitz fue describir a Mozart creando en un sueño y sin esfuerzo alguno, bajo la visión romántica del siglo XIX. Las ideas expresadas en la carta de Rochlitz se basan en la idea romántica del genio creador.³³

La actitud romántica consiste en un sentimiento de aflicción siempre insatisfecho que se halla en contraste con la realidad, y que aspira a algo más, siempre escapándosele. El sentimiento romántico está por encima de la razón, y en la sensibilidad romántica predomina el amor por la irresolución y la ambivalencia, la inquietud y el desasosiego que se complace en sí mismo y en sí mismo se agota. Un deseo que jamás puede lograr su propia meta, porque no la conoce y no quiere, o no puede conocerla. Es la búsqueda del deseo. Es un desear el desear. Un deseo sin sentido como algo inextinguible que halla en sí mismo su propia y

31. Novalis, *Gesammelte Werke*, Carl Seelig, ed., t. 5 (Zúrich: Herrliberg, 1946), 247-248 (citado en: Solomon, “On Beethoven’s Creative Process”, 277).

32. Véase Giovanni Reale y Dario Antiseri, *Historia del pensamiento filosófico y científico*, t. III (Barcelona: Herder, 1995), 51; Johann Christoph Friedrich Schiller, *Escritos sobre estética* (Madrid: Tecnos, 1991), 55-64; Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, *Filosofía del arte* (Madrid: Tecnos, 1999), 495-506.

33. Véase Solomon, “On Beethoven’s Creative Process”, 276-277.

plena satisfacción. El romántico experimenta en la búsqueda del deseo una sed de infinito, y lo que en realidad ansía es el infinito. Lo infinito es el sentido y la raíz de lo finito. En este punto la filosofía y el arte coinciden. La filosofía debe captar y mostrar el nexo entre lo infinito y lo finito, mientras el arte debe llevarlo a cabo; la obra de arte es lo infinito que se manifiesta a través de lo finito.

La naturaleza asume una importancia fundamental y se libera de la concepción mecanicista ilustrada. Es la vida que crea eternamente; es un organismo que se asemeja al organismo humano. La fuerza de la naturaleza es la fuerza misma de lo divino. El sentido de pertenencia al uno-todo. El todo que se refleja en el hombre, y el hombre que se refleja en el todo. Así, el genio y la creación artística son elevados a suprema expresión de lo verdadero y absoluto. Para Novalis el genio se convierte en el “instinto mágico”. Es la inconsciente actividad productora del “yo” que engendra el “no yo”. Es la “piedra filosofal” del espíritu, aquello que puede convertirse en todo.³⁴ La naturaleza posee un instinto artístico: por eso resulta ocioso distinguir entre naturaleza y arte. Sin genialidad no existiríamos todos nosotros. En todo es necesario el genio, y el poeta comprende la naturaleza mejor que el científico.

Friedrich Schelling transformará el arte en el órgano supremo de la sabiduría trascendental. En la relación entre arte y filosofía se plantea la cuestión de lo esencial y supremo en la obra de arte, que son verdad y belleza; ambas igualmente incondicionadas, autónomas e independientes entre sí. Pero además de la verdad suprema y absoluta, existe una verdad relativa, ilusoria y efímera, ya que se refiere a las cosas temporales, sujetas a las leyes de la causalidad. Frente a ellas existen las ideas eternas e inmutables, los arquetipos que trascienden al intelecto finito.

Las cosas finitas sólo resultan imperfectas desde la perspectiva del tiempo, ya que es en el tiempo donde todo se desvanece. La belleza es la mayor perfección de las cosas, es su expresión de perfección orgánica misma. Una cosa es bella en la medida en que se sustrae del tiempo y se relaciona con su idea, con su arquetipo, con la sustancia misma de la cosa, que no cambia y que por tanto, es absolutamente verdadera. La verdad sin belleza se reduce a una verdad relativa, y la belleza sin verdad se rebaja a la habilidad en la ejecución y al aspecto sensible, opacando el esplendor de la naturaleza eterna.

La idea del arte como revelación de lo absoluto es la idea del genio romántico, del artista que se convierte en genio, el hombre de excepción ante quien se devela lo absoluto. Es el hombre que hace uso extraordinario de su imagi-

34. Véase Reale y Antiseri, *Historia del pensamiento filosófico y científico*, t. III, 41; Novalis, *Gérmes o fragmentos*, trad. Jean Gebser (México: Séneca 1942; Sevilla: Renacimiento, 2006).

nación, resolviendo así contradicciones irresolubles para el entendimiento. El genio sintetiza lo consciente e inconsciente, dando forma a lo que de otra manera sería un caos imposible de comprender. El arte crea en lo particular de cada obra un mundo absoluto que se perfecciona dentro de su finitud, poniendo límites al caos informe de la infinitud. La belleza es esa síntesis plena de lo particular y lo universal, que resplandece en el límite entre el caos y la forma. Por eso el arte no puede ser obra únicamente de la razón que excluye la excepción y lo particular ni del intelecto, que define y separa al mundo. El arte es sólo producto de la imaginación y la fantasía.³⁵

Filosofía del inconsciente

Basado en esta noción central de la estética del romanticismo, en la que el artista crea sus obras al igual que el gusano de seda produce su seda, automáticamente, de manera intuitiva y sin esfuerzo consciente, el filósofo alemán Eduard von Hartmann cita el caso del proceso creador de Mozart en su filosofía del inconsciente, *Philosophie des Unbewußten*. Hartmann se refiere concretamente a la anécdota de la obertura *Don Giovanni*, que cita como ejemplo de la psicogénesis del juicio estético y la producción artística, esto es, el paso de la recepción pasiva de la belleza, a su producción activa.

Para Hartmann “el juicio estético es un juicio establecido empíricamente, pero tiene su fundamento en la sensación estética, cuyo origen recae enteramente en el inconsciente”.³⁶ Según Hartmann la facultad sensorial de la imaginación y la fantasía se manifiesta, en su más amplio sentido, en diferentes grados de intensidad en las personas. En el más alto grado de la imaginación las imágenes y sonidos pueden representarse sin esfuerzo, vívidamente, y fijarse o manipularse a voluntad. Pero estas imágenes o sonidos de la imaginación pueden no ser tan vívidos y claros como lo son en la impresión sensorial, pero sí compuestos a placer en el campo oscuro de la visión (audición) que se llena con sensaciones o impresiones externas.

35. Véase Reale y Antiseri, *Historia del pensamiento filosófico y científico*, t. III, 79-95; Schelling, *Filosofía del arte*, 25-275.

36. “das ästhetische Urtheil ein empirisch begründetes Urtheil sei, seine Begründung aber in der ästhetischen Empfindung habe, deren Entstehungsprocess durchaus in's Unbewusste falle”, en Eduard von Hartmann, *Philosophie des Unbewußten*, [Filosofía del inconsciente] primera parte (Berlín: Carl Dunckers Verlag, 1869), 238 (trad. del autor).

Más adelante, toda la composición, series de muchas figuras, o elaboradas composiciones orquestales, pueden ser llevadas sobre una simple idea por meses sin perder su definición, como sabemos de Mozart, que nunca registró sus composiciones en el papel hasta que necesariamente lo conducían a ello, por eso siempre escribió las partes orquestales sin el *score* (por ejemplo, la obertura de “Don Juan”), y en este trabajo, mecánico para él, incluso decía tener concebida otra composición al mismo tiempo.³⁷

Hartmann afirma que la experiencia nos demuestra que no existe un verdadero genio, si éste no posee estas facultades intuitivas en alto grado, al menos en su propio campo. Sobre todo en épocas anteriores, como en la Antigüedad o la Edad Media, cuando la intuición era practicada y cultivada, y no se encontraba todavía mediada por la razón. Cuando el hombre estaba aún más entregado y rendido sin reservas a Dios, susurrando su genio, como fueron santos, mártires, profetas y místicos. Asimismo fue entre los artistas, inspirados y bendecidos con la intuición. Platón lo menciona en el *Fedro*, como un don divino otorgado por las musas; y en Roma Cicerón llamaba a la inspiración poética *furor poeticus*. En tiempos modernos Shaftesbury mencionaba al *enthusiasm* como el origen de todo lo verdadero, grande y bello.³⁸

Las obras de arte creadas por el talento ordinario, afirma Hartmann, son producidas por medio de *selección racional*, o combinaciones guiadas por el *juicio estético*. En este punto se encuentran los diletantes ordinarios y la mayoría de los artistas profesionales. Por estos medios, basados en rutinas técnicas, se puede posiblemente componer algo excelente, pero nunca se puede aspirar a algo realmente grande, a algo que sobrepase el conocido surco de la imitación que no produce ninguna obra original. Aquí todo está hecho con la elección consciente, esperando el divino frenesí, el soplo vivificante del inconsciente que aparece ante la conciencia como una elevada e inexplicable sugestión, la cual se comprende forzosamente como un hecho sin la posibilidad de desentrañar sus leyes.

37. “Es können ferner ganze Compositionen, Aufzüge von vielen Figuren, oder im Detail ausgearbeitete Orchestercompositionen monatelang bloss in der Vorstellung herumgetragen werden, ohne an Schärfe zu verlieren, wie man von Mozart weiss, dass er immer erst dann seine Compositionen zu Papier gebracht hat, wenn ihm das Feuer auf die Nägel brannte, dann aber auch oft die einzelnen Orchesterstimmen ohne Partitur niedergeschrieben hat (z. B. bei der Don Juan-Ouvertüre) und ihm diese Arbeit doch noch so mechanisch gewesen ist, dass er dabei andere Compositionen concipirt haben soll”, en Hartmann, *Philosophie des Unbewußten*, 239 (trad. del autor).

38. Véase Anthony Ashley Cooper Lord of Shaftesbury, *A Letter Concerning Enthusiasm, to My Lord...* (Londres, 1708) (*Carta sobre el entusiasmo*, trad. Agustín Andreu [Barcelona: Crítica, 1997]).

La combinación consciente puede en el curso del tiempo adquirirse por el esfuerzo de la voluntad consciente, la dedicación, la insistencia, y la práctica. “La creación del genio es una concepción involuntaria y pasiva; no viene con la formal búsqueda, sino es completamente inesperada, como si cayera del cielo, en viajes, en el teatro, en una conversación, en todas partes donde es al menos esperada, y siempre momentánea e instantánea.”³⁹

Hartmann afirma que en la combinatoria consciente se trabaja laboriosamente los pequeños detalles, y gradualmente se construye un todo con dolorosos titubeos, vacilaciones y quebrantos de cabeza. Todo ello con frecuentes reprobaciones y cambios de partes aisladas. En oposición a esto, la creación del genio concibe el todo como un solo molde, como un regalo de los dioses sin esfuerzo alguno y los detalles deben esperar, ya que la mente humana es demasiado estrecha para obtener no más que la mayor impresión general del todo en un solo instante.

Los procedimientos combinatorios del artista común, que busca la unidad total de la obra por medio de laboriosas adaptaciones y experimentaciones en detalle, nunca cumple su propósito, a pesar de toda su laboriosidad, pero siempre le permite en su trabajo constructivo el conglomerado de los detalles más visibles.

El genio, en virtud de la creación desde el inconsciente, tiene, en la necesaria pertinencia y mutua relación de las diferentes partes, una unidad tan perfecta, que sólo puede ser comparada con la unidad natural de un organismo, que como la primavera, surge del inconsciente. Estos fenómenos se han confirmado por todos los genios genuinos, quienes han intuido y comunicado su auto-observación al respecto.⁴⁰

En este punto, Hartmann hace referencia, y cita a pie de página la supuesta “Carta de W. A. Mozart a un tal barón von...”, que toma de la biografía escri-

39. “Die Conception des Genies ist eine willenlose leidende Empfängnis, sie kommt ihm beim angestrengtesten Suchen gerade nicht, sondern ganz unvermuthet wie vom Himmel gefallen, auf Reisen, im Theater, im Gespräch, überall wo er sie am wenigsten erwartet und immer plötzlich und momentan.”, en Hartmann, *Philosophie des Unbewußten*, 241 (trad. del autor).

40. “Das Genie hat vermöge der Conception aus dem Unbewussten eine in der Unentbehrlichkeit, Zweckmässigkeit und Wechselbeziehung aller einzelnen Theile so vollkommene Einheit, dass sie sich nur mit der ebenfalls aus dem Unbewussten stammenden Einheit der Organismen in der Natur vergleichen lässt. Diese Erscheinungen werden von allen wahrhaften Genies, die darüber Selbstbeobachtungen angestellt und mitgetheilt haben, bestätigt”, en Hartmann, *Philosophie des Unbewußten*, 241 (trad. del autor).

ta por Otto Jahn: “Uno de los más puros genios, por ejemplo, posiblemente influenciado por la reflexión, y al mismo tiempo completamente honesto y de naturaleza infantil, fue Mozart, que expresa él mismo en una carta de manera excepcional con respecto a su producción artística.”⁴¹

Como confirmación de este ejemplo, Hartmann cita también el caso de Schiller, que el propio poeta expresa de manera admirable en su poema “Das Glück”, sobre el patente contraste entre la facilidad del genio creador de Goethe, y su propio trabajo reflexivo. Hartmann afirma que el inconsciente no se equivoca ni duda en la producción artística. El inconsciente no necesita del tiempo para comprender y captar los resultados, ya que se encuentra fuera del tiempo, y no se equivoca, porque no se relaciona con la memoria. Es un puro espíritu. En el inconsciente, voluntad e imaginación se encuentran en una unidad indivisible. Su única actividad consiste en la voluntad, y su contenido es la imaginación atemporal inconsciente. Para Hartmann el inconsciente es la única fuente de la creatividad.

El voluntarismo

Al inicio del siglo xx, el filósofo ruso Nikolái Loski⁴² retoma el ejemplo de la “Carta al barón von...” de Mozart, en su tesis doctoral de la Universidad de San Petersburgo, titulada: “Fundamentos de psicología desde el punto de vista del voluntarismo”.⁴³ En esta obra, Loski desarrolla una serie de cuestiones fundamentales para la psicología de su tiempo desde el punto de vista del volunta-

41. “Eines der reinsten, d. h. möglichst wenig durch Reflexion beeinflussten Genies, und zugleich eine grundehrliche kindliche Natur war Mozart, welcher sich in einem Briefe (s. Jahn’s Mozart Bd. III. S. 423-425) in folgender denkwürdigen Art über sein künstlerisches Produciren äussert:...”, en Hartmann, *Philosophie des Unbewußten*, 241-42, n.* il. III, 423-435.

42. Nikolái Loski (Kaslava, Letonia 1870-[†]París, Francia 1965), filósofo ruso. Considerado el representante del intuicionismo en Rusia y un pionero del personalismo en Europa, fue expulsado de la Unión Soviética en 1922 junto al filósofo Nikolái Berdiáyev. Su vasta obra filosófica incluye más de una veintena de libros. Véase N. O. Loski, *Erinnerungen. Lebensweg eines Philosophen* [Recuerdos: vida y camino filosófico], prólogo y comentarios de B. N. Lossky (Múnich: Wilhelm Fink Verlag, 1968); y, Nikolái Loski y Arturo García Gómez, “El sonido como peculiar reino de la vida”, *Devenires. Revista de Filosofía y Filosofía de la Cultura*, año XIV, núm. 27 (2013): 96-114.

43. Nikolái Loski, *Озобные учения психологии с точки зрения волюнтаризма* (Fundamentos de psicología desde el punto de vista del voluntarismo). Notas de la Facultad Histórico-Filológica de la Universidad Imperial de San Petersburgo, parte I, XVIII (San Petersburgo: Tipografía de M. Stasjulevich, 1903/SPb, 1911).

rismo, es decir, del estudio de la vida espiritual relacionada con la conciencia individual, con base en el sentido directo del “yo” que transcurre en los actos volitivos. Estos actos volitivos son en esencia la típica forma de los procesos de la conciencia. En otras palabras, Loski afirma que la vida, el “yo”, no es un estado de la conciencia, sino sólo aspiraciones hacia un objetivo, actos, acciones y comportamientos.

En el noveno y último capítulo de esta obra, Loski analiza los rasgos esenciales del carácter, que caracteriza como el cúmulo de particularidades dados en la personalidad que lo distinguen de otras, y que se concentran en el “yo”. Loski define al “yo” como “la sustancia que conoce directamente todo nuestro estado, así como nuestros actos condicionados por nuestras aspiraciones, y que constituyen los elementos de nuestra vida espiritual”.⁴⁴ Mediante el “yo”, afirma Loski, se dibujan todos los aspectos de la vida espiritual.

En su clasificación de los actos volitivos que determinan a la personalidad, Loski afirma que toda conciencia individual es el resultado de la cooperación de muchos “yo(s)”, y por ello en cada persona se forma un complejo sistema de relaciones de “mis” estados emocionales reforzados con fragmentos de otros “yo(s)”. En ellos se encuentran desde los más simples elementos de la vida espiritual, como las sensaciones, hasta los más complejos, como la creación intuitiva en el momento de la inspiración, o la contemplación estética de la armonía interna del mundo objetivo, entre otros.

Loski divide en tres grupos los estados de aspiraciones en los actos volitivos, que determinan el tono general de la vida espiritual de la persona. Al primero lo denomina *sensible* (чувствительный); al segundo *egocéntrico* (эгоцентрический); y al tercero *suprapersonal* (сверх-личный).

Al primer grupo pertenecen aquellas personas cuyos intereses primordialmente se concentran en su cuerpo; en las personas del segundo, casi todos sus intereses se concentran en su “yo”, y en las personas del tercer grupo todos sus intereses se encuentran en el mundo exterior, que salen de los marcos de su individualidad *física y espiritual*.⁴⁵

44. “я есть субстанція, непосредственно сознаящая всеъ свои состоянія, какъ свои акты, производимые ею сообразно своимъ стремлєніямъ”, en Loski, *Ознобные* (Fundamento de psicología), 179 (trad. del autor).

45. “Къ первой группѣ относятся те люди интересы которыхъ преимущественно сосредоточены на своемъ теле; у людей второй группы почти все интересы сосредоточены на своемъ я, а у людей третьей группы почти все интересы сосредоточены

El primer grupo de personas, denominado *sensible*, se caracteriza por una existencia *impersonal*. El segundo grupo, el *egocéntrico*, lleva una existencia *personal*. Y el tercer grupo sobrepasa de los límites de su cuerpo y de su “yo”, para aspirar intuitivamente hacia el mundo exterior, hacia el sufrimiento y la alegría de otras personas, o hacia la armonía o desarmonía del mundo. Estas personas llevan una existencia *suprapersonal* de naturaleza no ególatra, que viven fundamentalmente fuera de su individualidad física y psíquica. Esta clasificación, según Loski, corresponde al proceso social evolutivo, en donde el carácter *suprapersonal* se encuentra en los límites de la persona y el mundo de la más alta espiritualidad. Pero la existencia *suprapersonal* no se limita sólo al campo de la moral o el sentimiento religioso, también abarca a la ciencia y el arte, cuando el científico o el artista salen de su *supraindividualidad* y actividad egocéntrica.

Pareciera que los poetas pertenecen a la típica naturaleza egocéntrica, porque su creación es la conciencia de su intelecto. Sin embargo esto no es así, ya que en general las obras artísticas no son producto exclusivo de “mi” actividad. Solamente aquellas obras que se desarrollan por sí mismas, como un organismo vivo, por sus leyes *internas* y de acuerdo con su *determinación o conveniencia internas*, pertenecen al rango de las verdaderas obras de arte, y no aquellas que puede formar el artista desde afuera.⁴⁶

Sobre el misterio de la creación artística, Loski se refiere a Nietzsche, quien afirma que el artista utiliza al ser superior como instrumento para construir un mundo estético, y preparar en éste un deleite eterno. “El genio sabe algo acerca de la esencia eterna del arte tan sólo en la medida en que, en su acto de procreación artística se fusiona con aquel artista primordial del mundo”.⁴⁷ Es evidente que en cuanto el objetivo personal, la intención, o la influencia de los concep-

на внешнемъ мір, выходящемъ за пределы ихъ физической и духовной индивидуальности”, en Loski, *Ознобные* (Fundamentos de psicología), 271 (trad. del autor).

46. “Казалось бы, поэты должны принадлежать къ числу типичныхъ эгоцентрическихъ натуръ, потому что ихъ творенія суть сознанія ихъ ума. Однака это неверно; художественное произведеніе вовсе не есть продуктъ исключительно «моей» деятельности: только то произведеніе принадлежитъ къ числу истинно художественныхъ, которое развивается какъ бы само-собою, подобно организму, по своимъ внутреннимъ законамъ, согласно своей внутренней цель стремительности или целесообразности, а не той, которую могъ бы сообщить художникъ извне”, Loski, *Ознобные* (Fundamentos de psicología), 291 (trad. del autor).

47. Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, trad. Andrés Sánchez Pascual (Madrid: Alianza, 2004), 69.

tos abstractos comienzan a inmiscuirse en la creación artística, afirma Loski, en ese momento aparece lo muerto, la inercia, y lo tendencioso, “pues el sujeto, el individuo que quiere y que fomenta sus finalidades egoístas, puede ser pensado únicamente como adversario, no como origen del arte”.⁴⁸

Loski afirma que esta característica de lo *suprapersonal* aparece en el proceso de creación de Mozart, cita como ejemplo la famosa carta publicada por Rochlitz, tomada de la obra de Hartmann, *Philosophie des Unbewußten*:

Él escribe a uno de sus conocidos, que, si se siente bien, el torrente de ideas lo asedian: “De dónde y cómo llegan, no lo sé, y yo aquí no tengo nada que ver” [...] La descripción de Mozart es importante sobre todo, porque ésta nos muestra de qué forma una gran obra artística posee su armonía interna: ésta se vivencia por el artista inmediatamente, directamente como un todo dado, en el cual no hay un antes ni un después, y porque es imposible que el final no se junte con el inicio.⁴⁹

A pesar del egocentrismo, la ambición y la vanidad, afirma Loski, el *tono de vida* en general del verdadero artista se determina por su capacidad de salir de los límites de su individualidad. El rasgo general del carácter *suprapersonal*, y de la aparición de sus distintos elementos, señala sobre el gran desarrollo de la intuición. Pero a diferencia de Hartmann, quien afirma que el “consciente” es el principal obstáculo de la verdadera creación artística, para Loski es el “yo”, es el carácter egocéntrico de la personalidad, que antepone en la creación artística el acto volitivo.

Loski cita como ejemplo el caso de la pequeña pieza teatral *Mozart y Salieri*, de Alexander Serguéyevich Pushkin,⁵⁰ y afirma que en muchos casos, el logro

48. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, 68.

49. “Онъ пишетъ одному изъ своихъ знакомыхъ, что, если онъ чувствуетъ себя хорошо, мысли потоками осаждаютъ его. «Откуда и какъ — этого я не знаю, да и я тутъ ни при чемъ...[...] Описаніе Моцарта бажно особенно темъ, что показываетъ, какимъ образомъ обширное художественное произведеніе можетъ обладать внутреннею гармонією: оно переживается художникомъ какъ сразу, непосредственно данное единство, въ которомъ нѣтъ прежде и после, и потому, не можетъ случиться, чтобы конецъ не сошелся съ началомъ”, en Loski, *Ознобные* (Fundamentos de psicología), 292-293 (trad. del autor).

50. Alexander Serguéyevich Pushkin, “Моцарт и Сальери в: *Собрание Сочинений*” (Mozart y Salieri), en *Obra completa*, t. I (Moscú: Literatura Artística, 1975), 279-87. En 1831 aparece la primera obra literaria inspirada en la leyenda de Mozart, escrita por el poeta Pushkin (1799-1837), que titula: *Моцарт и Сальери* [Mozart y Salieri]. La obra es una pequeña pieza teatral cuyo tema central es la envidia: el poeta describe la pasión que somete a Antonio Salieri a cometer un terrible asesinato; el envenenamiento de Mozart.

de algún objetivo se vuelve a su vez el medio de otro objetivo. Antonio Salieri, como se describe en la obra de Pushkin, ama la música apasionadamente, pero se ama más a sí mismo, y la música se vuelve un medio para alcanzar la fama y la satisfacción de su vanidad. Esto se revela en su envidia del talento de Mozart, a quien asesina envenenándolo. Si Antonio Salieri apreciara al arte más que a sí mismo, en esa misma medida apreciaría la genialidad y la obra de Mozart.

El proceso de formación de la materia sonora

En 1923 el musicólogo soviético Boris Asaf'ev, discípulo de Loski en la Universidad de San Petersburgo, publicó: *El proceso de formación de la materia sonora*.⁵¹ La obra es un análisis del proceso de la creación musical en analogía y contraposición con el arte arquitectónico, mismo que su autor ejemplifica con la carta de Mozart quien escribe sobre su proceso de composición.

El artículo inicial cita la carta, y explica que ésta se tomó de los *Fundamentos de psicología desde el punto de vista del voluntarismo* de Loski. Asaf'ev explica que aún en el caso de que esta carta sea producto de la leyenda, sin sospechar de la autoría de Rochlitz, la cita como prefacio de su artículo sobre la forma musical, porque en ella se revela la síntesis orgánica que abarca el proceso de todas las correlaciones sonoras en su unidad. El proceso mismo de formación de la música, explica Asaf'ev, es algo indivisible; es un torrente ininterrumpido de materia sonora, en donde cada instante no es posible pensarlo fuera de su relación con el todo.

La carta, dice Asaf'ev, es característica de Mozart. Él pudo y tenía el derecho a erigir así su propio proceso creativo. Pero lo que es aún más interesante, si es que la carta es apócrifa, es que la persona que la escribió haya podido comprender tan profundamente el pensamiento creativo de Mozart. Su autor, dice Asaf'ev, pudo plasmar en unas cuantas palabras la idea sobre la forma musical como una unidad. Idea que, añade, con dificultad se encuentra en las creaciones de algunos músicos contemporáneos.

Para ilustrar esta idea, Asaf'ev menciona que existe una constante comparación entre la música y la arquitectura. La primera de estas dos artes es la reproducción dinámica de la segunda, y al contrario, la segunda es el movimiento

51. Glebov (nombre de pluma de Asaf'ev), “Процесс оформления звучащего вещества” (El proceso de formación de la materia sonora), en Igor Glebov, ed., *De musica, Сборник статей*. Colección de artículos (Petrogrado, 1923), 144-64.

estático de la primera. Sin embargo esta comparación le resulta superficial, ya que el material que condiciona a la construcción del edificio musical es diferente del material arquitectónico, por su naturaleza temporal. La naturaleza de longitud y continuidad del *melos*, en su constante desenvolvimiento, no admite las divisiones que provoca la visión espacial en las composiciones musicales.

Pero es difícil evitar las comparaciones que perciben los complejos sonoros únicamente de manera visual, es decir, en el análisis *post factum* de la escritura fuera de la sonoridad. La manera de percibir la música condiciona de forma completamente distinta la comprensión de la forma musical. El fenómeno de cristalización es frecuentemente el punto de partida, del cual construyen la música aquellos que no alcanzan a comprender su naturaleza temporal.

Se puede concebir la creación musical basada en el principio de integración ininterrumpida de elementos sonoros, o en el principio de diferenciación del material sonoro. En el primer caso son las uniones de contraposiciones sonoras en el tiempo. Su método de conocimiento son los distintos grados de intensidad. En el segundo, son las uniones de contraposiciones sonoras espaciales. Su método es la percepción visual de prolongaciones y medidas.

Naturalmente el primero es intuitivo, activo-volitivo, y su imaginación creativa combina los elementos en el proceso incesante de “inestabilidades” sonoras, en cuanto la música es dada en el movimiento. El segundo es intelectual, un espíritu cognoscitivo, que pasa del estado de equilibrio inestable a la cristalización, a la idea inmóvil. Esto nos lleva por distintos caminos de materialización y diversos métodos de percepción de la música. Pero la percepción común de la música está condicionada por el gusto, y éste no se desarrolla para elaborar un método de escucha. La percepción habitual es de acuerdo a la naturaleza personal, y es imposible escuchar de manera indiferenciada o tendenciosa la música sin la intervención del gusto.

En cuanto a la “cristalización”, Asaf’ev se plantea la pregunta del porqué los músicos, ya sea intuitiva o de forma consciente, reconocen la naturaleza temporal de la música, y aún así, constantemente se dirigen a la arquitectura espacial, a su extático-éxtasis, analizando prolija y de forma detallada las morfoformaciones, y deteniéndose en el límite de cada nuevo fenómeno hasta que éste no se cristalice.

La pregunta es compleja y la respuesta no puede ser sólo una. Una de las explicaciones que nos brinda Asaf’ev se refiere a que la ciencia se ha separado en mucho de la psique del hombre primitivo. En su miedo al mundo (agorafobia) e instinto de conservación característico, o ante la inmensidad amenazan-

te del espacio y el tiempo, el hombre primitivo se refugia tras los “objetos” en la abstracción lineal y geométrica de los modelos plásticos del mundo visual, del ornamento. Los teóricos del arte del sonido han preferido hasta la fecha este esquema estilizado de la percepción visual, cada vez condicionado por las propiedades del material.

Inducidos por este tipo de percepción de la música, los compositores violan la naturaleza de la creación musical. Toda nuestra educación y formación musical, afirma Asaf’ev, parte de la comprensión de la música en su aspecto estilizado “ornamental”, y el punto de partida de la percepción del sonido sirve de objeto sonoro cristalizado, que sin duda es un pensamiento *post factum*, y no está en relación con el proceso de entonación. Éste resulta ser un proceso de división racional y violatorio de la naturaleza temporal de la música, que finalmente termina en fórmulas reguladoras y métodos. Los músicos con este tipo de estructura psicológica, educados en contra de su naturaleza, persisten toda su vida en la búsqueda de formas “visuales” como síntesis orgánicas.

Así, en la música aparece un molesto paralelismo entre forma y contenido, que es sin duda incomprensible en la música, y que, sin embargo, se utiliza constantemente. La contraposición de forma y contenido es el resultado de un largo y complicado proceso de interrelación de todos los elementos, que constituyen el complejo de medios de la expresión musical.

En primer lugar, Asaf’ev afirma que aquellos procesos creativos que van por el camino del proceso de formación orgánico ininterrumpido de la sonoridad, y que fueron obtenidos en la búsqueda intuitiva de la “libre composición”, coinciden a grandes rasgos precisamente con los esquemas formales “estilizados”, los cuales por lo general se enseñan en las escuelas como método de composición. En su momento, teóricos alemanes dedujeron estos esquemas formales de hechos históricos particulares, y los tomaron como base para la composición en la época del clasicismo musical, como una especie de fundamento preestablecido. De ahí el excesivo retroceso a los principios de la “interpretación” músico-escolástica de las “formas musicales”, respecto al impetuoso espíritu de cada época siguiente.

En la música no nos parece absurdo lo que a los investigadores de las artes plásticas hace mucho les provocaría una sonrisa. Los esquemas de los dibujos egipcios son perfectos por sí mismos, y no son empleados para nada en las tareas y en el sentido de la pintura renacentista. No se trata de una nueva arquitectónica ni de leyes eternas de construcción del material. Las leyes permanecen y los esquemas de materialización cambian. En la base de esta transformación se encuentran los principios mecánicos

generales. Pero hay una diferencia entre el andar del hombre y el movimiento de una locomotora, el deslizamiento de la serpiente y la tracción de un automóvil, el nado de peces y el vuelo de un aeroplano. Pero en todos ellos existe la absorción del espacio!⁵²

En la música que se concibe como un plano en el espacio, las leyes de cristalización de la materia sonora que dirige la conciencia, y que organiza la estructura y la distribución del material, contribuyen a realizar racionalmente un “extracto” de la forma, una especie de entidad, la cual se percibe incluso fuera de la música.

Pero la música que se desenvuelve en el tiempo; en la longitud sonora en perspectiva; en el ímpetu centrífugo hacia la culminación de la unidad; y finalmente, en la música que contiene ese *élan vital* actúa una corriente emocional inalcanzable para la conciencia. De esta manera la forma surge arbitrariamente. Pero en el momento en que se debilita la tensión emocional, como atractivo de la vitalidad, el proceso se derrumba. Y la razón, sin sospechar de las posibilidades natural-biológicas de morfoformación, interviene partiendo sólo de las exigencias estilísticas de los esquemas “académicos” de la música. [...] El músico, aún antes del momento de la creación de la música, se ve obligado a pensar su distribución en el esquema elegido por él, y ve la música ya cristalizada. Así, el compositor planea el material dado como un sastre que corta por un patrón ya dibujado. El papel de la conciencia aquí es el de un observador, y el proceso de creación se mecaniza.⁵³

52. “В музыке совсем ещё не кажется нелепым то, что давно вызвало бы улыбку у исследователей пластических искусств. Так, схемы египетского рисунка, весьма совершенные сами по себе, вовсе не приложимы к заданиям и смыслу живописи Ренессанса. Речь не идёт о создании (вымысле) какой то архитектоники. Новой не выдумать, да и смешно было бы так понимать дело, если архитектоника каждого искусства в существе своём включает вечные законы конструирования материала. Но законы остаются, а схемы воплощения меняются. В основе передвижения лежат общие механические принципы, но есть же разница между хождением человека, ходом локомотива, ползанием змеи, мчанием автомобиля, плаванием рыбы и полётом аэроплана. А ведь везде поглощение пространства!”, en Glebov (Asaf’ev), “Процесс оформления” (El proceso de formación), 153 (trad. del autor).

53. “В музыке, которая развёртывается во время, в длительности и звучит как бы некоторой перспективе, в центробежном устремлении к завершённому единству, в музыке, обусловленной как бы сущим в ней *élan vital* — действует чаще всего неуловимый сознанием эмоциональный ток: форма рождается произвольно. Но стоит только ослабнуть эмоциональному напряжению, как обаяние жизненности, свойственное данному процессу рушится. И когда вмешивается рассудок, пропитанный “анемичными”, схемами “периодизации музыки”, он, не подозревая возможности естественно-биологического формообразования в музыке, вмешивается лишь

Boris Asaf'ev caracteriza aquí los dos tipos de procesos de la creación musical. El primero perteneciente al músico que por la estructura psíquica de su imaginación creativa tiende hacia la reproducción admirando cada sonido, y que constantemente concentra su atención en el proceso de diferenciación de la materia sonora casi sin percibir las contradicciones entre el material de construcción y la sonoridad dinámica o de tensión. El segundo pertenece al músico que por su psique tiende hacia la imaginación creativa de tipo combinatorio buscando siempre los equilibrios incógnitos y que concentra su atención en el proceso de entonación, en el crecimiento ininterrumpido y en la unificación progresiva de los elementos materiales y espirituales. Y así el compositor o se ve en la necesidad de incrustar intuitivamente lo concebido en los esquemas mecanizados o se deja guiar por la voluntad natural de la sonoridad.

La forma surge como una síntesis consciente del proceso de atracción y repulsión mutua de partículas sonoras. Esta interdependencia que se engancha en el impulso hacia los pequeños centros, y hacia un único centro que unifica a todos los elementos, no está condicionada por un esquema preestablecido, sino por el proceso de sus interacciones y su lucha mutua. En este entrecruzamiento en movimiento, el material sonoro se organiza con base en el proceso de formación de las leyes dinámicas universales de morfoformación de la materia. El esquema no condiciona a la forma, sino que ésta permite abstraer el esquema, el cual es posible sólo de manera puramente racional, *post factum*.

Pero, ¿cuál es el papel de la conciencia en la organización del proceso de formación de la materia sonora? ¿Y la creación musical no se parecería a la “creación” de la araña tejiendo su tela? —se pregunta Asaf'ev. Y responde que sólo comprendiendo el papel de la conciencia en la formación se puede llegar a la posición fundamental de la obra de arte musical, que es después de todo un organismo vivo y no una máquina. La tela de araña es pues en cierto modo una máquina de la araña.

La obra musical no es producto de la elaboración habitual y mecánica ni una máquina producto de la creación racional con objetivos utilitarios. Pero

постольку, поскольку необходимо вливание этой музыки в схему [...] Музыкант, обязанный ещё до того момента, как он создаст (вызовет в своём воображении) музыку, уже мыслить ее распределённой по данной (избранной им или навязанной ему) схеме — зрит музыку уже кристаллизованной. Поэтому, он планирует данный материал, как вышивальщик, по узору. Роль сознания здесь — роль наблюдателя. Процесс же творчества механизмуется”, en Glebov (Asaf'ev), “Процесс оформления” (El proceso de formación), 153-154 (trad. del autor).

tampoco es una tela de araña, producto del instinto y cuyo objetivo es la autoprotección y conservación de la especie. La música es un organismo vivo, y esto significa que en su creación toman parte tanto la intuición creativa, la misteriosa *x* de la *élan vital* o de la *Formenwille*, como el intelecto, ya que el acto creativo, es decir, el nacimiento de la obra de arte, es impensable fuera de la personalidad creativa, y su nacimiento espontáneo es imposible.

El papel del instinto artístico, a pesar de todo su misterio, se entiende y reconoce por muchos creadores del arte. Éste se compara al acto de la concepción o del nacimiento, y el crecimiento de la obra artística es análogo a los fenómenos orgánicos y procesos fisiológicos. ¿Pero el papel del intelecto, no se contrapone con su influencia “corruptora” al proceso creativo en su totalidad, el cual sucede en la esfera del inconsciente? ¿Y dividiendo a la unidad sonora interrumpida en multitud de momentos, no “crearía” el intelecto, a final de cuentas, como una máquina? ¿Y no sería capaz el instinto de tejer mecánicamente, después de una serie de intentos de asimilar los esquemas y ejercicios, sólo para producir una tela de araña y no una obra viva? Entonces ¿cual sería la solución? —se pregunta Asaf’ev.

Con el objetivo de encontrar una salida a este dilema, Asaf’ev propone salir del marco del proceso creativo y analizar el proceso en la percepción y reproducción de la música. La música no existe ni vive en los libros de notas ni en los estantes de tiendas y bibliotecas, mientras el espíritu humano no la reproduzca. El contenido emocional se transmite por medios físicos y la comprensión mutua interna existente entre los estados psíquicos de las personas. Fuera de la reproducción y percepción viva, la música no existe, y únicamente en el proceso de la vida se crea la forma.

Entonces, la forma se presenta como una existencia mutua en movimiento interrumpido de partículas de alguna esfera cerrada (de la conciencia de la sonoridad). Estas partículas se relacionan en una atracción mutua hacia su centro más cercano, y los pequeños centros hacia un centro único de todas las esferas sonoras, así como éste concentra en sí la energía de radiación de todos los elementos.⁵⁴

54. “Тогда форма выступает, как взаимно-сосуществование, в непрерывном движении частиц некоей замкнутой сферы (сознания звучания). Частицы эти связаны взаимным тяготением к ближайшим им центрам, центры же (малые) к единому центру всей звучащей сферы, так как он сосредоточивает в себе энергию излучения всех элементов”, en Glebov (Asaf’ev), “Процесс оформления” (El proceso de formación), 156-157 (trad. del autor).

Fuera de la contemplación entonativa, es decir, en la música visual de arquitectura petrificada, la música no existe. Este tipo de contemplación visual proviene de la concepción del sonido distribuido periódicamente, fuera de los puntos de apoyo o centros de atracción. Es el sonido que se planea de forma simétrica de acuerdo a esquemas imaginados, y no en cuanto a una necesidad interna propia. Esta necesidad presupone tanto al crecimiento de uniones sonoras, como al desarrollo temático, en cuanto revelación del movimiento musical en el proceso de la energía sonora, ya que surge bajo la presión del impulso emocional, o con base en el influjo de la voluntad artística.

La música “visual”, dice Asaf’ev, no necesita de este proceso de revelación de la energía del tematismo, ya que ve en la música tan sólo la división o la sucesión periódica de las partes, y asimismo ésta deja de ser música audible, música viva. La comparación del “arte arquitectónico sonoro” con la arquitectura así condicionada, es por supuesto absurdo. Solamente en el contacto con la música viva, con la música como proceso de formación con aspiraciones góticas, hacia la dinámica y hacia la superación del material en semejante movimiento, puede en rigor sentirse el encanto en la música.

El proceso de formación se presenta como un proceso de contemplación en la materialización ya consumada del pensamiento creativo. Y aquí Asaf’ev cierra el círculo, al afirmar que es así como Mozart supo ocultar en su música todos los rasgos de la creación. Mozart se las arregla con ésta en su conciencia, al mirar como un arquitecto todo el edificio listo de aquello que aún no está fijado en el papel.

Pero la música de Mozart, después de todo, es música y no un templo griego creado en la estática. En su reproducción, el proceso de formación se desenvuelve cada vez como un estado de equilibrio inestable, y se comprende finalmente como una superación, y no la contemplación de lo ya superado. Se comprende como algo cumpliéndose en el presente y no el pasado ya cumplido. En este sentido, el proceso de composición vendría también a ser una ejecución mental, una interpretación de la obra creada aún antes de escribirse. Esta capacidad de creación y recreación mental de la obra musical en su totalidad, afirma Asaf’ev, la posee sólo aquel talento excepcional, como lo fue Mozart.

“El niño calculadora”

En 1983 el musicólogo norteamericano Peter Kivy publicó un artículo sobre la “Carta a un tal barón von...”, titulado: “Mozart and Monotheism: An Essay in

Spurious Aesthetics”.⁵⁵ En este artículo él afirma que lo más intrigante de esta carta es entender cómo podría la mente pensar un evento temporal de forma atemporal, como lo muestra el último fragmento citado de dicha carta.

“Escuchar” una obra musical “en la cabeza”, se supone sería “escuchar” mentalmente, justamente de la manera en que se escucharía en la ejecución. Cuando un tono “corre a través de mi mente”, qué sucede si lo “escucho” desde el principio hasta el final en mi imaginación, desde el íncipit hasta la cadencia, justamente como si lo escuchara interpretado por un oboe o una flauta. Un tono, después de todo es un evento temporal. Y, como yo supongo, “escuchar” una sinfonía (digamos) “en la cabeza” sería justamente multiplicar horizontal y verticalmente el fenómeno del “tono en la cabeza”.⁵⁶

Esta experiencia mental, dice Kivy, de escuchar toda una sinfonía “en la cabeza” desde el inicio hasta el final con todos sus detalles, ciertamente es para personas dotadas:

y así se podría imaginar lo que sería ser capaz de agregar las enormes y largas columnas de figuras, *como un “niño calculadora”*. Pero, se podrían imaginar lo que sería “escuchar” toda la Sinfonía Linz “en su cabeza”, ahora no escuchándola de principio a fin: sino escucharla como el pseudo-Mozart se supone que pudo, no *“sucesivamente, sino ... como fue, todo al mismo tiempo ...”* ¿Cómo sería esto? ¿Qué parecería?⁵⁷

Esto parecería sin duda más a Charles Ives que a Mozart, agrega Kivy irónicamente. Pero además, “escuchar” mentalmente los eventos musicales de gran

55. Peter Kivy, “Mozart and Monotheism: An Essay in Spurious Aesthetics”, *The Journal of Musicology* 2, núm. 3 (verano, 1983): 322-328.

56. “To ‘hear’ a work of music in the head, one supposes, would be to ‘hear’ it mentally just the way one would hear it at a performance. When a tune ‘runs through my head’, what happens is that I ‘hear’ it from beginning to end in my imagination, from incipit to cadence, just as I would if I heard it played on an oboe or flute. A tune, after all, is a temporal event. And, one has a right to presume, to ‘hear’ a symphony (say) ‘in the head’ would just be to multiply, horizontally and vertically, the ‘tune in the head’ phenomenon”, en Kivy, “Mozart and Monotheism”, 322 (trad. del autor).

57. “and so can imagine what it would be like to be able to add enormously large and long columns of figures, like the calculating boy. But try as hard as you can to imagine what it would be like to ‘hear’ the whole Linz Symphony ‘in your head’, yet not hear it from beginning to end: rather, to hear it as the pseudo-Mozart implies he might, not ‘successively, but ... as it were, all at once ...’ How would it be done? What would it be like?”, en Kivy, “Mozart and Monotheism”, 323 (trad. y cursivas del autor).

duración fuera del tiempo, es sin duda alguna un completo absurdo que el pseudo-Mozart ha descrito. No obstante, advierte Kivy, el hecho de que nosotros, los mortales, no podamos imaginar lo que sería “escuchar la música atemporalmente en nuestras cabezas”, es porque no somos genios. Así como tampoco podemos asegurar que un genio no puede hacerlo, especialmente si se trata de un genio de la magnitud de Mozart. ¿Quién podría memorizar el *Miserere* de Gregorio Allegri de una sola vez? Si Mozart decía que él escuchaba la música en su cabeza “atemporalmente”, concluye Kivy, hay que creerle, o entonces pareceríamos un ciego que niega los colores.

Las investigaciones concuerdan en que la “Carta a un tal barón von...” es apócrifa. En sus cartas Mozart nunca comentó sobre cómo él “escuchaba” la música “en su cabeza”. No obstante, la idea expresada en la carta espuria es excepcional, y es el producto de una original y extraordinaria imaginación filosófica. Sin embargo, Kivy no comparte esta opinión. Para él la idea de imaginar atemporalmente la música no proviene de la experiencia introspectiva del compositor, ya que es sólo el producto de la imaginación romántica de la filosofía sobre el “genio”, en la que la idea de la obra de arte como un “universo” es la misma del artista como “creador”.

La relación del artista hacia el mundo de su creación se veía en analogía directa con la relación divina hacia el mundo; el acto creativo del artista se equiparaba al Génesis. Kivy afirma que en el siglo XVIII la analogía de Dios y el mundo con el artista y su trabajo era generalizada. Ésta es la fuente de la noción del genio pseudo-Mozart sobre la visión de la obra del compositor en un solo instante y fuera del tiempo.

Pero esta idea romántica, según Kivy, proviene de la filosofía escolástica de la Edad Media, que revela la esencia eterna del pensamiento divino. Dios ve todas las cosas en su eterno presente, afirma Severino Boecio en *Consolatio Philosophiae*. Santo Tomás de Aquino afirma en *Suma teológica* que la ley eterna es el plan racional de Dios, es el orden de todo el universo mediante el cual la sabiduría divina dirige todas las cosas hacia su fin. Es el plan de la Providencia que únicamente conoce a Dios y a los bienaventurados. Dios no sólo es creador de las formas de los seres, sino también es creador del ser de los seres. Dios es acto puro, es el primer ser. Dios es creador y mueve en la medida que crea, es decir, crea el tiempo. Dios es el origen de todo, nada queda exento a su acción. El intelecto divino ve todo en su presente eterno.⁵⁸

58. Véase Reale y Antiseri, *Historia del pensamiento filosófico*, t. I, 403-414, 479-497.

Con el propósito de acercar estos conceptos a nuestro objeto de estudio, Kivy afirma que entonces el intelecto divino percibe, o concibe toda la Sinfonía Linz en un solo instante fuera del tiempo, en un presente inmediato de la mente divina.

la fuente de la noción del pseudo-Mozart es: poner todo junto en la analogía, ampliamente difundida al final del siglo XVIII, entre Dios como creador del mundo, y el artista-dios como el creador del mundo de su obra, con los preceptos teológicos comunes tanto a protestantes como a católicos, de que Dios percibe lo temporal atemporalmente, implicando que entonces el compositor-artista es “dios”, y su obra, su mundo creado, un evento temporal, él debe concebirlo como Dios ha creado la historia del mundo, atemporalmente, todo en un instante, al mismo tiempo, o como Spinoza podía haber dicho, *sub specie aeternitatis*, “bajo una cierta especie de eternidad”. Ésta, yo supongo, es la fuente de la excéntrica e intrigante idea del pseudo-Mozart. No es ni el resultado de un reporte introspectivo de un compositor, ni la clarividencia filosófica de un genio—esto es una simple decoración de lo que ha llegado a ser casi un cliché estético, con la corona de Domingo de la escuela teológica.⁵⁹

Según Kivy, es obvio que las fuentes literarias y filosóficas manipuladas por el pseudo-Mozart descartan incluso la más tímida sospecha de que Mozart, o cualquier otra persona, pudieran concebir la música de la manera en que éste la describe. De hecho, señala Kivy, es muy discutible si Dios, si es que ¡existe!, pueda concebir los eventos temporales de la manera en que Severino Boecio y Santo Tomás de Aquino los describen, e incluso, si lógicamente es posible que Dios perciba los eventos temporales fuera del tiempo.

Pero lo que definitivamente resulta imposible para Kivy es creer que Mozart pudiera hacerlo. Se sabe que la carta es apócrifa, y lo que sugiere su autor sobre

59. “The source of the pseudo-Mozart’s notion is: all we need do is put together the analogy, already widespread at the end of the 18th century, between God, as creator of the world, and artist-god as the creator of the world of his work, with the theological precept, common to protestants and catholics alike, that God perceives the temporal atemporally, to get the implication that since the composer-artist is ‘god’, and his work, his created world, a temporal event, *he* must conceive of it, as God does the history of the world. He has created, atemporally, all at once, at a glance, or as Spinoza would say, *sub specie aeternitatis*, ‘under a certain species of eternity’. This, I suggest, is the source of the pseudo-Mozart’s bizarre and intriguing idea. Neither the result of a composer’s introspective report, nor a genius’ philosophical insight—it is a matter simply of adorning what had become almost an aesthetic cliché, with a crown of Sunday school theology”, en Kivy, “Mozart and Monotheism”, 327-328 (trad. del autor).

el pensamiento musical es imposible. Sus conclusiones son, en concreto, que la carta no es el reporte introspectivo de un compositor no reconocido, ni tampoco el producto de un genio o de un filósofo desconocido, ya que el linaje de sus fuentes filosóficas, según este investigador, las ha revelado él mismo.

Sin adentrarnos en el pensamiento filosófico de Kivy, sí creemos necesario esclarecer sobre su pensamiento musical. Como habíamos expuesto anteriormente sobre *El proceso de formación de la materia sonora*, Asaf'ev explica que aún en el caso de que la carta haya sido producto de la leyenda, la cita como prefacio a su artículo porque en ella se revela la síntesis orgánica del proceso de todas las correlaciones sonoras en su unidad.

Asaf'ev afirma que la carta es característica de Mozart. Él pudo y tenía el derecho a erigir así su propio proceso creativo. Pero lo más interesante de las afirmaciones de Asaf'ev, aún sin saber sobre la hipótesis de la autoría de Rochlitz propuesta por el musicólogo Otto E. Deutsch en 1964, es que la persona que escribió la carta haya podido comprender tan aguda y profundamente el pensamiento creativo de Mozart. Esta persona pudo plasmar en unas cuantas palabras la idea sobre la forma musical como una unidad. Idea que, añade Asaf'ev, con dificultad se encuentra en las creaciones de músicos contemporáneos. Estas líneas se escribieron 60 años antes del artículo de Kivy, lo cual demuestra que la idea sobre la forma musical no solamente se encuentra con dificultad en las creaciones musicales, sino también en el pensamiento de muchos musicólogos de nuestro tiempo.

Como ya lo había señalado Solomon en 1980, las ideas expresadas en la carta de Rochlitz (el pseudo-Mozart) se basan en la idea romántica del genio creador. El fenómeno romántico del *Sturm und Drang* en Alemania, anticipándose a la revolución francesa, y motivado por la superación de la razón ilustrada del siglo XVIII, llevó a la intelectualidad germana a nuevas posturas e ideas que básicamente fueron tres. Primero, se redescubre y se exalta la naturaleza como fuerza omnipotente y creadora de vida. En segundo lugar, se revela al genio como fuerza originaria ligada íntimamente a la naturaleza; el genio crea en forma análoga a la naturaleza, y, por tanto, no recibe desde fuera sus reglas, sino que él mismo es sus propias reglas. Y en tercer lugar, se contrapone el panteísmo a la concepción deísta ilustrada de la divinidad como intelecto o razón suprema, es decir, la idea de la divinidad immanente de la naturaleza.⁶⁰

60. Véase Reale y Antiseri, *Historia del pensamiento filosófico*, t. 3, 29-43.

A diferencia de los artistas y filósofos románticos del *Sturm und Drang*, Kivy no puede discernir entre la realidad del mundo y el mundo de la obra de arte. Una cosa es pensar la realidad del mundo en su sucesión espacio-temporal, y otra muy distinta es pensar la obra musical en el desenvolvimiento temporal de la conciencia, en la *durée pure*,⁶¹ es decir, en su proceso de morfoformación. La forma musical se realiza en el proceso mismo de su formación, es decir, en el tiempo. La obra musical puede realizarse concretamente en la ejecución vocal o instrumental, en su sonoridad real. Pero a diferencia del devenir concreto de la realidad, la música también puede repetirse infinidad de veces en la ejecución real, y de hecho, ésta es su forma de existencia real, y en la repetición está su esencia.

Pero además, el proceso de formación de la obra musical también puede pensarse, imaginarse en el tiempo subjetivo, es decir, llevarse a cabo infinidad de veces en “la mente” fuera de la ejecución y el tiempo real que sólo mide la relación entre los objetos. Finalmente, el proceso de formación de la obra musical también puede concebirse en su simultaneidad, es decir, en su unidad total. Concebirse en la totalidad indisoluble de todas las uniones sonoras fuera de su sucesión temporal, esto es, en la simultaneidad de una perspectiva arquitectónica sonora ya cristalizada. El proceso de formación se lleva a cabo en la conciencia funcional de cada partícula sonora que compone la obra musical.

La memoria musical puramente racional, y fuera del proceso de su representación sonora mental, es una arquitectónica musical abstracta y petrificada del proceso de formación, en el que cada sonoridad y grupo de sonoridades se determina por su relación y función con el todo. Una lógica relacional y funcional, y no una lógica objetual de disposición contigua de sonoridades en un tiempo “espaciado”.

Pensar como un ciego que niega la realidad de los colores, como afirma Kivy, es asimismo afirmar que se desconoce lo que ya se sabe, sólo por el hecho de que no es posible saber lo que se sabe fuera del lapso de tiempo en que se realiza la formulación mental de lo que ya se sabe. Sería negar lo que ya sé sólo por el hecho de que aún no me he dicho a mí mismo verbalmente lo que ya he pensado.

El pensamiento lógico-objetual no le permite a Kivy comprender la funcionalidad de la lógica musical. Sólo concibe las sonoridades como disposición contigua de objetos sonoros en un tiempo espaciado, objetivo, fuera de la conciencia, y no en su funcionalidad lógica dentro del cúmulo de uniones de

61. Véase Henri Bergson, *La evolución creadora*, trad. María Luisa Pérez Torres (Madrid: Espasa-Calpe, 1973).

relaciones sonoras de la obra musical. Pero la cuestión no sólo se encuentra en su incompreensión de la lógica musical. Interpretar de manera simplista la concepción romántica de la creación del genio artístico como una frívola cursilería pasada de moda; un “cliché estético con la corona de la escuela teológica de domingo”,⁶² es definitivamente no entender el proceso creativo mismo.

Sublimación del inconsciente

La concepción romántica del “genio creador” tuvo especial importancia en el esclarecimiento del proceso de la creación artística, al revelar el papel del inconsciente. Para el *Sturm und Drang* antiilustrado, la naturaleza posee un instinto artístico, una inconsciente actividad productora. Dicha idea es el antecedente directo de la teoría sobre el proceso de sublimación del inconsciente (mecanismo psíquico civilizatorio y transformador de la libido en logros sociales útiles), especialmente en el proceso creativo del arte y la ciencia, como es el caso del análisis de la obra de Leonardo da Vinci, *Santa Ana, La Virgen y el niño*.⁶³

En el caso del proceso creativo de Mozart, visto desde la perspectiva del psicoanálisis y la sociología, el sociólogo alemán Norbert Elias afirma que su creatividad ciertamente se ha entendido como un “proceso interno”, espontáneo, aislado e independiente del destino personal del individuo.⁶⁴ Esta idea representa una forma de divinización del artista, en el que el arte es independiente de la existencia social de su creador. El escritor alemán Wolfgang Ildesheimer, afirma que:

hasta los musicólogos más austeros se han dejado llevar a tratar de explicar precisamente lo inexplicable, en la medida en que creyeron hallar en el “hombre” Mozart la confirmación que justificaba la divagación metafísica de ellos. El enigma Mozart consiste precisamente en que, falta el “hombre”. Se sustrae a su obra, ya sea durante su vida o después.⁶⁵

62. Kivy, “Mozart and Monotheism”, 328.

63. Sigmund Freud, *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci* [Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci] (Leipzig y Viena, 1910).

64. Norbert Elias, *Mozart. Sociología de un genio*, ed. Michael Schröter, trads. Marta Fernández-Villanueva y Oliver Strunk (Barcelona: Península, 2002), 59-74.

65. Wolfgang Ildesheimer, *Mozart* (Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 1982), 53.

Esta escisión entre el genio y la persona —según Elias— es una dicotomía que confronta el estado de evolución del hombre civilizado, de su espiritualidad, con su existencia corporal primitiva. Es como si el arte flotara en el aire, ajeno e independiente de la convivencia social. Pero el arte mismo tiene la característica de sublimar los aspectos cotidianos, además de su relativa autonomía del creador y de la sociedad en la que surge.

De esta escisión entre el artista creador y la persona, parte el punto central de las teorías de Wolfgang Hildesheimer y Norbert Elias sobre la genialidad de Mozart y su proceso creativo. Elias rechaza la naturalidad pura de este proceso. Rechaza lo innato, lo determinado biológicamente o arraigado en los genes. Si bien la espontaneidad de su extraordinaria capacidad musical e imaginación evocan un fenómeno natural, innato, éste sólo es explicable como expresión de un proceso sublimatorio de dichas energías naturales. Aunque asume también que las diferencias biológicas entre los individuos, lo innato, intervengan asimismo en las divergencias de la capacidad sublimatoria.

Mozart poseía una capacidad innata, condicionada por su constitución, para superar en gran medida las dificultades de su más tierna infancia, contra las que ha luchado cualquier persona, sublimándolas bajo la forma de fantasías musicales en un grado poco habitual; pero incluso esto sería una suposición arriesgada. Apenas se sabe por qué en el desarrollo humano de una persona en concreto se privilegian determinados mecanismos de proyección, represión, identificación o también de sublimación. Nadie dudará realmente de que en Mozart se manifestaran con especial fuerza ya desde su primera niñez una transformación sublimatoria de las energías instintivas junto a otros mecanismos.⁶⁶

Para Elias, la capacidad sublimatoria de Mozart, es decir, su extraordinaria capacidad de realización de las fantasías musicales, es heredada por la vía cultural, a través de sus padres, maestros y ambiente social.

Todas las personas soñamos y tenemos procesos sublimatorios diurnos, fantasías de nuestros más íntimos anhelos, a veces, incomprensibles para uno mismo. Pero la mayoría de nosotros no somos capaces de producir fantasías innovadoras que sean objeto del goce estético social. Lo específico de las fantasías innovadoras que se manifiestan como obras de arte, es que son también del interés de otras personas. Se trata de fantasías desprivatizadas y depuradas de

66. Elias, *Mozart*, 66.

las impurezas del “yo”. Son sublimaciones del inconsciente sometidas a las leyes y formas del material artístico de relevancia social.

La esencia del ideal artístico es su función socializante, que realiza mediante el prototipo. Es la construcción del modelo artístico que reúne los rasgos más característicos de la sociedad en un sólo individuo: el héroe; el mártir; el villano, entre otros. En el caso específico de la música, este modelo artístico se construye con base en las entonaciones que mejor reflejan el sentir común de la sociedad de la época, expresado mediante la individualidad del artista.

Para ello es necesario que el entrenamiento y adquisición de las leyes del material artístico transformen la corriente primaria de la fantasía del artista, y la lleven a un equilibrio entre el “yo”, es decir, entre la razón o conocimiento adquirido y el inconsciente. Cuando se rompe este equilibrio, la obra de arte pierde interés o sentido. El predominio de la razón y la técnica producen una obra tan árida y formal que ya no refleja ni el ímpetu ni el contenido de la conciencia individual y colectiva. Si predomina el inconsciente entonces las formas se descomponen y la obra pierde su capacidad de comunicación y empatía social.

La altura de la creación artística se alcanza cuando la espontaneidad y la fuerza innovadora de la corriente de fantasía se combinan de esta forma con el conocimiento de las leyes inmanentes del material y con el juicio de la conciencia artística, de forma que la corriente innovadora de fantasía se manifiesta durante el trabajo del artista como si fuera autónoma, siempre de acuerdo con el material y la conciencia artística. Éste es uno de los tipos de procesos de sublimación más fecundos socialmente.⁶⁷

Conclusiones

En el caso de Mozart, este equilibrio entre fantasía innovadora y razón, entre el “yo” y el “inconsciente”, parece haber sido ininterrumpido. Por ello se dice que escribía la música con asombrosa facilidad, ya que previamente había sido compuesta en su cabeza. Su proceso creativo no era el clásico ensayo de prueba y error escrito por medio de interminables e infructuosos bocetos, sino un torrente continuo semejante a los sueños. Con la certeza del sonámbulo, Mozart supo elegir las innovaciones entonativas de su fantasía. Entonaciones de su época que él escuchó en su infancia y se grabaron en su inconsciente.

67. Elias, *Mozart*, 70-71.

El “ideal artístico” es el equilibrio entre lo finito sensible y lo infinito universal y absoluto. Es el equilibrio entre el “yo” creador y el “inconsciente” como fuente de fantasías. Es la razón que percibe y da forma a la materia fluente sonora, surgida de la voluntad de un espíritu creador *suprapersonal* libre del egocentrismo, que antepone en la creación artística sus fantasías particulares y atípicas.

La “idea musical” es un mundo de relaciones y dependencias funcionales entonativas, en el cual no existe un lugar para las cosas. Si mi conciencia puede en un instante ideal reunir en sí a toda la composición, ésta en ese instante cristaliza el material fluente y crea (percibe) la forma como síntesis del crecimiento de la materia sonora, que la constante voluntad del espíritu artístico creador organiza. Abarcar el todo, es decir, la percepción de la unidad de la forma, es en esencia pensar el momento estático, es la percepción enigmática en un instante único de la existencia sonora. Mozart supo abarcar el todo en su conciencia, el absoluto, mirando (escuchando) como un arquitecto a todo el edificio ya listo de aquello que aún no está fijado en el papel. Entonces —afirma el pseudo-Mozart:

la pieza resulta casi lista en mi cabeza, y aunque ésta haya sido larga, más adelante la abarco con una sola mirada en mi alma, como a un hermoso cuadro o a una bella persona, y la escucho en mi imaginación no sucesivamente, como ésta debe de expresarse después, sino inmediatamente como si fuera en su totalidad. He aquí el pequeño festín. Toda invención y elaboración sucede en mí como en un hermoso y profundo sueño, pero lo mejor, es el campo visual de todo al mismo tiempo.⁶⁸ ♣

68. “пьеса оказывается почти готово в моей голове, хотя бы она и была длинна, так что впоследствии я охватываю ее в душе одним взглядом, как прекрасную картину или красивого человека и слышу ее в воображении вовсе не последовательно, как она должна потом выразиться, а как бы сразу в целом. Вот это так пирушка. Все изобретение и обработка происходит во мне, как в прекрасном глубоком сне, но такой обзор сразу лучше всего”, en Glebov (Asaf'ev), “Процесс оформления” (El proceso de formación), 144 (trad. del autor).