

Música, teología y política en torno a Mozart: entre la imagen del niño eterno y la idea de lo demoníaco

Music, Theology and Politics around Mozart: between the Image of the Eternal Child and the Idea of the Demonic



Daniel Martín Sáez

Universidad de Salamanca (Castilla y León, España)

danielmartin@usal.es

Resumen: En 1906, el musicólogo Alfred Heuss publicó un ensayo donde defendía que existía un elemento demoníaco en las obras de Mozart. Esta publicación marcó la forma en que se había interpretado hasta entonces la figura del compositor, no sólo entre los musicólogos, sino también entre los biógrafos, los poetas, los músicos, los teólogos y los filósofos, que en general habían seguido la imagen del niño eterno. En este artículo analizo la historia de ambas interpretaciones e intento mostrar su trasfondo teológico-político, que nos obliga a remontarnos a los primeros textos de Hoffmann y Kierkegaard sobre la ópera *Don Giovanni*. Mi tesis es que el artículo de Heuss forma parte de una tradición que pretende convertir a Mozart en un autor romántico, situándolo dentro un canon germano vinculado al protestantismo y el nacionalismo alemán, mientras se le aleja de otras influencias religiosas, literarias y culturales presentes en su obra, como el catolicismo y la música italiana. Esto nos ayudará a comprender el uso del concepto en las últimas décadas, desde la teología de Karl Barth hasta la filosofía de Peter Kivy, pasando por los estudios de Ivan Nagel, donde la imagen del niño eterno y la idea de lo demoníaco no han dejado de convivir.

Palabras clave: Mozart, Hoffmann, Goethe, Kierkegaard, Heuss.

Abstract: In 1906, the musicologist Alfred Heuss published an essay in which he argued that there was a demonic element in Mozart's works. This publication changed the way the composer's figure had been interpreted up to that point, not only among musicologists but also among biographers, poets, musicians, theologians, and philosophers, who had generally followed the image of the eternal child. In this article, I analyze the history of both interpretations and attempt to reveal their theological-political background, which leads us back to the early texts of Hoffmann and Kierkegaard on the opera *Don Giovanni*. My thesis is that Heuss's article is part of a tradition that seeks to turn Mozart into a Romantic author and place him within a German canon, linked to Protestantism and German nationalism, distancing him from other religious, literary, and cultural influences present in his work, such as Catholicism and Italian music. This will help us understand the use of the concept in recent decades, from Karl Barth's theology to Peter Kivy's philosophy, including the studies of Ivan Nagel, where the image of the eternal child and the idea of the demonic have continued to coexist.

Keywords: Mozart, Hoffmann, Goethe, Kierkegaard, Heuss.

Submetido em: 2 de fevereiro de 2024

Aceito em: 1 de outubro de 2024

Publicado em: novembro de 2024

1. Introducción

En 1906, durante la celebración del 150 aniversario del nacimiento de Wolfgang Amadeus Mozart, el musicólogo Alfred Heuss publicó un ensayo donde defendía que existía un elemento demoníaco en las obras del compositor.¹ Heuss comenzaba su texto afirmando que Mozart no había dejado rastro de su vida interior en sus cartas ni en su trato con los demás, pero argumentaba que podíamos acceder a ella a través de su música. Además, criticaba que muchos oyentes, como Schumann, sólo reconocieran en Mozart su carácter jovial. Heuss admitía el tono alegre del compositor, pero defendía que su música estaba vinculada al sufrimiento y tenía un carácter imprevisible, pasional, perturbador, que escapaba al control del entendimiento. Heuss afirmaba que la música era el arte demoníaco por antonomasia, de modo que este rasgo tenía en Mozart un carácter especialmente intenso.

A lo largo del siglo XX, los principales estudiosos de Mozart, desde Hermann Abert y Bernhard Paumgartner hasta Alfred Einstein y Charles Rosen, asumieron esta idea, que actualmente inunda toda la literatura contemporánea, pero nadie ha analizado hasta ahora su compleja genealogía y riqueza cultural, que podríamos enmarcar dentro de los estudios sobre la mitología mozartiana (Jam, 1994). De hecho, muy pocos demuestran haber leído el artículo de Heuss. En realidad, sus argumentos resultan enormemente laxos y no parecen tener más objetivo que presentar a Mozart como un compositor romántico, analizando unos pocos fragmentos de su música instrumental que se vinculan de manera tópica con la tristeza, como los modos menores y el cromatismo, o con giros formales infrecuentes en géneros como la serenata y los conciertos para piano, que Heuss define con adjetivos de tipo pasional. Esto nos obliga a preguntarnos por qué esta idea ha tenido tanto éxito.

¹ El término puede traducirse como “demoníaco” para resaltar el sentido de Goethe, que lo vinculaba a la idea del *daimon* socrático, pero la ambivalencia del concepto en alemán y su continua vinculación a ideas diabólicas, como veremos, hace que el término demoníaco recoja el sentido general. Véase la traducción española en Heuss, 2024.

En este artículo argumento que el ensayo de Heuss reposa en una tradición filosófica, teológico-política y literaria que se remonta a las disputas románticas del siglo XIX, esencialmente influidas por la ópera *Don Giovanni* (1787), que deriva de una forma de religiosidad protestante que sirvió para presentar a Mozart como un músico germano, ocultando otras facetas de su música, como su conexión con el catolicismo y la cultura italiana. Para ello, en primer lugar, analizo las interpretaciones de Hoffmann, Goethe y Kierkegaard, que están en la base de las ideas de Heuss. A continuación, trato la visión más extendida de Mozart hasta entonces, que responde a la imagen del niño eterno y atraviesa todo el siglo XIX, incluyendo a filósofos como Schopenhauer, a compositores como Gounod y a novelistas como Stendhal, llegando hasta la obra de Dilthey en 1906. La novedad de Heuss estriba en continuar la línea iniciada por Hoffmann con un enfoque pretendidamente musicológico, en un momento en que la musicología acababa de iniciar su recorrido y el nacionalismo alemán estaba en pleno auge, alimentando el clima prebélico que dio lugar a la Primera Guerra Mundial. En este punto, como veremos, resulta clave la tesis de Thomas Mann, que vincula lo demoníaco al germanismo de la primera mitad del siglo XX, muy influido por el antisemitismo wagneriano. La comparación que hace Heuss entre Mozart y Lutero resulta clave en este sentido, y nos sirve para explicar algunas ideas de autores como Furtwängler y Adorno. A lo largo del siglo, sin embargo, esta idea sirvió también para incentivar nuevas interpretaciones sobre el compositor, desde la monumental biografía de Otto Jahn y Hermann Abert hasta la teología de Karl Barth, pasando por autores tan diversos como los citados Paumgartner, Einstein y Rosen. Las lecturas finiseculares de Ivan Nagel y Peter Kivy pueden entenderse a la luz de esta tradición, que ha superado ya los dos siglos de historia.

2. Hoffmann y Kierkegaard frente al católico Lorenzo da Ponte

Como hemos anticipado, Heuss no fue el primero en percibir un elemento demoníaco en la música de Mozart. Al menos dos autores influyentes lo hicieron antes que él, E. T. A. Hoffmann y Søren Kierkegaard, ambos influidos por su ópera *Don Giovanni* (1787). El hecho de que ambos se centren en ella nos ofrece una pista sobre el carácter religioso de esta lectura, marcada por el libreto de Lorenzo da Ponte. La mención al demonio se halla en el propio libreto, apareciendo por vez primera en boca de Don Giovanni, tras su fracaso por conquistar a Zerlina, cuando afirma que “parece que hoy el demonio se divierte oponiéndose a mis placenteros progresos” (*mi par ch’oggi il demonio si diverta d’opporsi a miei piacevoli progressi*). El Comendador, por su parte, aparece como una figura celestial al final del segundo acto, y en el tercero son los propios diablos quienes acusan a Don Giovanni por su vida disoluta. El hecho de que Don Giovanni acabe envuelto por las llamas del Infierno, junto a su carácter erótico e inmoral, nos recuerda que estamos ante una ópera escrita por un sacerdote católico, estrenada como un *dramma giocoso* en dos ciudades tan católicas como Praga y Viena. En el sexteto final de la versión de Praga, Leporello recuerda que Don Giovanni ha sido engullido por el diablo (*il diavolo*), donde se hallan Proserpina y Plutón, todo lo cual responde a un espacio controlado por la divinidad que rememora la *Comedia* de Dante.

Que la más italiana y católica de las óperas de Mozart sea la elegida por Hoffmann y Kierkegaard no parece casual. Ambos realizan su interpretación en un entorno cultural marcado por el protestantismo, en el que la música aparece como una realidad vinculada a una revelación personal, en una época en que empezaba a ponerse de moda la literatura sobre Mefistófeles y los pactos con el diablo, como se puede ver en óperas como *Fausto* (1808) de Spohr, *El cazador furtivo* (1821) de Weber, *Roberto el diablo* (1831) de Meyerbeer, *Fausto* (1859) de Gounod y *Mefistófeles* (1868) de

Boito. La leyenda del pacto diabólico se aplica en estos años al violinista Paganini (Kawabata, 2007), que además coincide con la difusión de la leyenda según la cual Mozart, en su etapa de niño prodigio, habría sido acusado en uno de sus conciertos de llevar un anillo mágico que le permitía tocar por arte de brujería, ante lo cual Mozart se habría quitado el anillo para seguir tocando (he podido hallar esta leyenda en Grohmann, 1798, p. 36; Engelhardt, 1799, p. 43; von Gruber, 1823, p. 458; Rau, 1868, p. 78). Hoffmann y Kierkegaard parecen estar buscando una forma de llevar a Mozart a su terreno.

Hoffmann dedicó un cuento completo a la ópera *Don Giovanni* en 1813, que fue publicado en la prestigiosa *Allgemeine Musikalische Zeitung*, donde llevaba varios años escribiendo (Markx, 2016). Es la época esencial de Hoffmann como filósofo de la música, cuando publica sus textos sobre las sinfonías de Beethoven, desde el ensayo sobre la *Quinta sinfonía* (1810) hasta su definición de la música instrumental como “la más romántica de las artes” (así en “La música instrumental de Beethoven” de 1813; véase Shaw-Miller, 2016 y Chantler, 2016). Esta idea superlativa de la música, situada en la cúspide de la pirámide estética, explica la idea de Heuss de la música como la más demoníaca de las artes. Para Hoffmann, la música nos sumerge en una realidad trascendente, espiritual, que no se puede explicar con palabras y requiere una experiencia individual e intransferible (Rumph, 1995). Pese a esta idea superlativa, la metodología de Hoffmann se limita a proyectar sobre la música su lectura del libreto de Lorenzo da Ponte. Así describe, por ejemplo, la obertura:

En el *andante* me sobrecogieron los escalofríos del terrible e infernal *regno all pianto*; horribles presentimientos de lo espantoso invadieron mi ánimo. Como un sacrilegio jubiloso me sonó la alegre charanga en el séptimo compás del *allegro*; en la profunda noche vi a los demonios ígneos que sacaban sus incandescentes garras para alcanzar a los hombres que bailaban alegremente en el abismo sin

fondo de una cubierta ligera. El conflicto de la naturaleza humana con los poderes desconocidos y espantosos que la rodean esperando su perdición apareció claro ante los ojos de mi espíritu (Hoffmann, 2003, pp. 80-81).

La extraña expresión *regno all pianto* nos remite a Proserpina, la *regina dell'eterno pianto* ('reina del eterno llanto') del Infierno de Dante (Canto IX, 44), que como hemos visto está en la base del libreto. Lo correcto en italiano habría sido escribir *regno del pianto*, como hicieron en el siglo XIX los traductores al francés (Hoffmann, 1840, p. 246) y al español (Hoffmann, 1847, p. 182) de este texto, pero este error de traducción es sólo una pequeña muestra del desinterés de Hoffmann por la cultura italiana. Un año después de este ensayo, Hoffmann dedica otro texto a la música de Iglesia, asegurando que las numerosas misas, himnos y vísperas de Mozart (todas ellas católicas) fueron meros encargos "según la norma que le fue prescrita" (*auf erhaltenen Auftrag nach der ihm vorgeschriebenen Norm*), de modo que constituirían "sus obras más flojas" (*seine schwächsten Werke*), que considera influidas por una "frivolidad mundana y ostentosa" (*weltlichen, prunkenden Leichtsinns*) (Hoffmann, 1814, p. 612).² La vinculación del catolicismo con lo mundano, la frivolidad y la ostentación, frente a la supuesta espiritualidad protestante, es una constante en la literatura alemana. La única obra que salva de su crítica es el *Requiem*, la inacabada misa de difuntos de Mozart, debido sin duda a la enorme reputación que había adquirido desde su estreno, alimentada por toda suerte de leyendas (Marín, 2024).

El interés por lo demoníaco, unido a la idea de la música como el arte romántico por excelencia, influyó a filósofos como Schopenhauer, que en su primera edición de *El mundo como voluntad y representación* (1819) concibe la música como ajena al reino de la representación, vinculándola con la Voluntad como una fuerza irracional, instintiva, inconsciente y ciega que identifica con el noúmeno kantiano. Aunque Schopenhauer no se refiere

² Sobre este texto véase Cornelson, 2003, p. 124.

aún a Mozart, la idea de una fuerza inconsciente será clave en el futuro,³ hasta llegar a la distinción de Nietzsche entre lo apolíneo y lo dionisiaco (Nietzsche, 2004). También será clave la reflexión de Hegel sobre la señal demoníaca de Sócrates, concebida como opuesta a la representación religiosa de los griegos (Hegel, 2012), y las reflexiones de Goethe, que en 1831 define lo demoníaco como “aquello que no se puede resolver por medio de la razón ni del entendimiento”, poniendo como ejemplo precisamente a Paganini (Eckermann, 2005, pp. 536-537).

De hecho, Goethe es el primero en considerar que la música encarna lo demoníaco de un modo especial, vinculándolo a la ópera *Don Giovanni*, que Mozart habría compuesto “bajo el control del espíritu demoníaco de su genio, viéndose obligado a ejecutar todo lo que éste le ordenara” (Eckermann, 2005, p. 852). No por casualidad, Goethe es uno de los personajes que Heuss considera afines a Mozart, además de Lutero, cuya obsesión por los demonios era tan conocida (Renna, 2018) como su pasión por la música (Nettl, 1948). El interés de la literatura germánica por los pactos diabólicos, sobre todo en la figura de Fausto, desde el mismo Goethe hasta Mann, deriva de esta tradición (Fitzsimmons y McKnight, 2019). En este sentido, resulta revelador que Goethe considere a Mozart como el mejor compositor para poner en música su *Fausto*, rechazando a Meyerbeer por considerarlo demasiado vinculado a la música italiana (Eckermann, 2005, p. 364). En el futuro, como veremos, esta vinculación de lo demoníaco con lo germano, entendido como opuesto a lo italiano, se convertirá en un presupuesto más o menos latente.

Esta tradición influyó igualmente al teólogo Kierkegaard, cuya interpretación sobre Mozart también gira en torno a *Don Giovanni*. La hallamos en el primer capítulo de *O lo uno o lo otro* (1843), titulado sobre “Los estadios eróticos inmediatos, o el erotismo musical”. Como Hoffmann y Schopenhauer, Kierkegaard considera la música “un arte superior y más espiritual” que el resto, atravesado

³ Sobre esta historia véase Wetters, 2014, aunque apenas presta atención a la música, lo cual le impide comprender algunos aspectos esenciales de esta idea.

por fuerzas ajenas a la racionalidad (Kierkegaard, 2006, p. 91). Sin embargo, su interpretación se basa nuevamente en el libreto. En este caso, además, el interés religioso de Kierkegaard es mucho más evidente, pues su obra está dirigida a mostrar la superioridad de la vida religiosa, que ha de enfrentarse a su contrario, lo demoníaco. El uso de este término se remonta a su tesis sobre la ironía de Sócrates de 1841, en una época en que estaba muy influido por Hegel y Goethe. Uno de sus fines fue distinguir a Sócrates de Cristo, donde ya hallamos una primera mención a la ópera de Mozart (Kierkegaard, 2000, p. 312).

Según su interpretación, la música sería una creación cristiana, vinculada a una idea de sensualidad que se opondría a lo racional, cuyo medio de expresión sería la palabra. Esto favorece la idea de la música como un arte erótico y demoníaco, alejado de la música vocal: “cuanto más fuerte es la religiosidad, más se renuncia a la música y se resalta la palabra”, lo cual explicaría la relación siempre ambigua de la Iglesia frente a la música (Kierkegaard, 2006, p. 94). El interés de *Don Giovanni* sería precisamente que encarnaría “la expresión de lo demoníaco definido como lo sensual” (pp. 108-110), “el apetito desenfrenado de la pasión”, algo que sólo la música podría expresar de un modo cabal (pp. 120-121). La interpretación resulta nuevamente forzada, no sólo porque no se ofrecen argumentos para aclarar por qué esto sucede en la música operística de Mozart, y no en su música instrumental, sino porque toda su interpretación depende de su lectura del libreto: como en el cuadro de Fragonard sobre la última escena de la ópera, realizado entre los textos de Hoffmann y Kierkegaard, lo esencial de *Don Giovanni* sería la justicia del Comendador, una idea que reaparece en obras posteriores, como las *Réminiscences de Don Juan* para piano de Liszt, realizadas a finales de siglo.

3. El mito del niño eterno: de Schlichtegroll a Schopenhauer

Pero esta imagen de Mozart no era la única existente en el siglo XIX, ni la más extendida. En su influyente obituario de 1793, Friedrich Schlichtegroll había presentado a Mozart bajo la imagen del niño eterno, que se habría dedicado a la música durante toda su vida como si estuviera jugando, de manera inocente, tierna e intuitiva, sin pasar el filtro de la vida adulta y sus conflictos. La carencia de fuentes de Schlichtegroll, limitada a los primeros años de su vida, junto a la fama de Mozart como niño prodigio y su temprana muerte, ayudaron a apuntalar esta imagen, que en realidad llevaba años desarrollándose (Clarke, 1995, pp. 155-91; Steptoe, 1984, pp. 196-201). Baste recordar el interés del naturalista inglés Daines Barrington por someterle a un análisis científico cuando tenía nueve años, o la visión de personajes como Burney, Grimm, Tissot o el propio padre de Mozart, más ligadas a su niñez que a su vida adulta (Solomon, 1991).

La influencia de Schlichtegroll es evidente en las biografías de Franz Xaver Niemetschek (1798, 1808) y Georg Nissen (1828), pero también en la obra de autores como Stendhal, que en 1814 dedicó varias páginas a Mozart en un libro dedicado a Haydn, que se tradujo a numerosas lenguas y nos alerta sobre la genealogía literaria del mito (Stendhal, 1814, p. 289 y ss.; Stendhal, 1818, p. 335 y ss.). El novelista se muestra convencido de que “la parte más extraordinaria de la vida de Mozart es su infancia”, subrayando la influencia de su padre y las anécdotas de su vida como niño prodigio (Stendhal, 1814, p. 317). Entre ellas destaca la leyenda del *Miserere* de Allegri, según la cual Mozart habría memorizado la obra tras escucharla una sola vez. Stendhal compara a Mozart con Rafael y encarece sobre todo la belleza de su obra, que contrastaría con su vida, en la que se comportaría como un niño, según las ideas de Schlichtegroll, que a veces repite de un modo literal. El francés está convencido de que Mozart “jamás supo gobernarse a sí mismo”, que “el placer del momento siempre prevaleció” y que era “incapaz de pensar sobre lo que llamamos cosas serias” (pp. 323-325).

Aunque Stendhal acoge tímidamente la idea del genio romántico, que roza la locura y se acerca a la filosofía, concluye que Mozart habría abrazado “la única buena filosofía, la de disfrutar el momento presente y olvidar las penas” (p. 346). Como en los casos anteriores, Stendhal no aclara dónde halla esta filosofía, apenas se detiene en obras concretas y no dedica un espacio propio a la música. Si habla sobre alguna obra, siempre elige las más cargadas en términos literarios, como el *Requiem*. Aquí es fundamental la leyenda según la cual esta obra habría sido encargado a Mozart por una figura incógnita cuando se hallaba moribundo, llevando al compositor a creer que se trataba de un enviado del más allá que anticipaba su propio funeral. Lo mismo ocurre con novelistas posteriores, como Aleksandr Pushkin, que en 1830 recoge otra famosa leyenda sobre la muerte de Mozart, de acuerdo con la cual el compositor Antonio Salieri le habría envenenado por envidia (Landon, 1991, pp. 199-208). Como es sabido, esta novela fue convertida en una ópera por Rimski-Kórsakov, titulada *Mozart y Salieri* (1898), influyendo en novelas posteriores como *Amadeus* (1979) de Peter Shaffer, sobre la cual hizo Milos Forman su película homónima (1984). La muerte de Mozart, de hecho, aparece un año después en otra película, *Vergeßt Mozart* (1985) de Miloslav Luther.

Los mitos sobre Mozart florecieron intensamente en estos años. Un año después del texto de Stendhal, la prestigiosa *Allgemeine Musikalische Zeitung* publicó una carta espuriamente atribuida a Mozart donde el músico aseguraba escuchar composiciones musicales enteras de manera simultánea (no sólo sucesiva) en su cabeza, redundando en la idea del músico genial que compone sin esfuerzo. El psicólogo Williams James se tomó en serio la carta y la incluyó en sus *Principios de Psicología* (1890, p. 255n), pero lo realmente interesante es la psicología de los lectores de esta carta, incluido el propio James. Como ha argumentado Kivy, la carta deriva de la mitología del poeta inspirado en su modulación cristiana, cuando se aplica al artista la idea de un Dios que percibe lo temporal de un modo atemporal. Kivy afirma que deberíamos poder deshacernos del mito, pero reconoce que “el deseo de creer lo imposible, si es suficientemente interesante o extraño,

prevalecerá sobre todos los intentos de excluir este mito de la psicología de la música" (Kivy, 1993, p. 198). De hecho, como luego veremos, el propio Kivy cayó en esta mitología.

El siguiente autor influyente que extendió la imagen del niño eterno fue Robert Schumann, que en 1834 definió la música Mozart a partir de tres ideas inspiradas en las etiquetas que Winckelmann había aplicado al arte clásico: alegría, reposo y gracia, que serían comunes a "las obras de arte de la antigüedad" y a "la escuela de Mozart" (cit. en Daverio, 1997, p. 121). La fama de Schumann como compositor ejerció una gran influencia en la difusión de esta imagen, como veremos en la interpretación de Heuss. También Tchaikovsky sigue a su manera esta lectura cuando afirma en 1878 que admira de Mozart su música alegre, saludable, "no corrompida por la introspección" (cit. en Daverio, 2003, p. 181). Pero nadie llevó esta idea tan lejos como Schopenhauer en la segunda parte de *El mundo como voluntad y representación* (1844), donde presenta una nueva reflexión sobre la genialidad musical y su conexión con la infancia. Para Schopenhauer, la música es "un arte independiente, el más poderoso entre todos" (Schopenhauer, 2003, p. 512 y ss.), dominado por individuos geniales capaces de intuir "la auténtica y verdadera esencia de las cosas" (p. 367). Influido por Schlichtegroll, asegura que la intuición del artista deriva de la infancia, cuando el individuo no distingue entre sus necesidades subjetivas y el conocimiento objetivo, razón por la cual los niños y los genios compartirían una esencial falta de preocupación por sus quehaceres individuales. Esto le lleva a concluir que "cualquier niño es de cierta manera un genio" y "todo genio es un niño grande" capaz de contemplar el mundo "como un espectáculo ajeno, o sea, con un interés puramente objetivo", como demostraría el caso de Mozart, que "en su arte pronto se hizo un hombre; pero en todos los demás aspectos siguió siempre siendo un niño" (pp. 452-453 y pp. 383-384).

Parte de ello quedó reflejado en la biografía más influyente sobre Mozart, publicada por Otto Jahn en fechas cercanas al centenario de su nacimiento en 1856,⁴ cuyos cuatro imponentes volúmenes, publicados entre 1855 y 1859, marcaron un hito en la tradición de las biografías musicales (Jahn, 1856-1859). La dificultad de superar una obra de tal envergadura hizo de ella la biografía de referencia durante cien años, gozando de varias ediciones, desde la revisada por Jahn en 1867, pasando por la tercera y cuarta edición de Herman Deiters (1889-1991; 1905-1907), hasta la revisión de Hermann Abert (1919-1921), sólo modificada por una pequeña aportación de su hija en 1955, que se mantuvo como la lectura de referencia durante décadas. Como veremos, sin embargo, para entonces esta tradición se mezcló con la lectura demoníaca de Heuss, que encontró en Abert a uno de sus mayores defensores.

4. De Gounod a Dilthey: la síntesis de lo infantil y lo demoníaco

Durante la segunda mitad del siglo XIX, ambas ideas sobre Mozart, la demoníaca y la infantil, coincidieron con una época de importantes avances en el estudio de la música del compositor, destacando el hito del primer catálogo de su obra realizado por Ludwig von Köchel en 1862. Incluso Nietzsche, que en estos años asumió la idea del poder demoníaco de la música y dedicó al tema una conferencia hoy perdida,⁵ siguieron identificando a Mozart con la alegría. En 1886, por ejemplo, Nietzsche escribe que tiene, como el rey Saúl, “necesidad de música”, pero que ha de ser una música meridional, de “una felicidad y una ternura en los sonidos clara, inofensiva, inocente, mozartiana” (Nietzsche, 2011, p. 145). Esta idea reaparece en sus fragmentos póstumos, donde presenta a Mozart como “un alma llena de ternura y de amor, pero enteramente del siglo XVIII, incluso en su seriedad”, frente al romanticismo de Beethoven (Nietzsche, 2008, p. 527).

⁴ La concepción de la obra tuvo lugar durante el funeral de Mendelssohn, el 7 de noviembre de 1847, cuando el filósofo Gustav Hartenstein habría propuesto a Jahn, según cuenta éste último, escribir una biografía de Mozart (King, s. f.).

⁵ Me refiero a “Weber, das Dämonische in der Musik” de 1863 (Nietzsche, 2012, p. 287 y p. 604).

El centro de gravedad de las nuevas interpretaciones sobre Mozart recaerá de nuevo en *Don Giovanni*, como resulta evidente a partir de 1887, cuando se celebra el centenario del estreno de la ópera con una interpretación en París. Tres años después, Gounod publica un extenso comentario a la misma, *Le Don Juan de Mozart* (1890), que se tradujo al inglés y al alemán, donde profundizaba en la línea abierta por Schopenhauer, pero asumiendo también el carácter serio de Mozart. Gounod halla en esta ópera una “filosofía inconsciente” que se haría presente desde la obertura, marcada por “la más alta inspiración trágica”, que despertaría el terror con el ritmo monótono de las cuerdas y el “timbre sepulcral” de los vientos, imitando “los pasos de un gigante de piedra, ministro de la Muerte”. Gounod halla esta tragicidad incluso en los pasajes más inocentes, definiendo a Mozart como una síntesis de “la humanidad completa y la simplicidad del niño” (Gounod, 1890, pp. 1-5, 13 y 87; cf. Gounod, 1895; véase también Saint-Saëns, 1894). También Gustav Mahler, en fechas cercanas al 150 aniversario, realiza en Viena una versión trágica del *dramma giocoso*, eliminando el cómico sexteto final (como había ocurrido en la representación vienesa en vida de Mozart) y acudiendo a las escenografías de Alfred Roller, que preparó una oscura ambientación para la escena del cementerio. La recepción de esta interpretación no puede comprenderse al margen de la tradición romántica: incluso la escena tercera del primer acto, en la que Roller representó una villa italiana, hizo a un escritor como Ludwig Hevesi referirse a su carácter demoníaco y sensual (Baker, 1993, p. 153).

La importancia de esta ópera llega sin solución de continuidad a principios del siglo XX, como queda reflejado en un texto de Hermann Cohen dedicado a la música operística de Mozart y en el ensayo de Dilthey, ambos publicados durante la citada celebración de 1906. El caso de Dilthey es el más novedoso por su carácter sociológico, en el que asume tanto la idea de lo demoníaco como la visión del niño eterno. Para ello recurre al canon de la musicología alemana, que iría de Bach a Wagner, presentando a Mozart como un mediador entre dos polos opuestos, representados por la

música alemana y la italiana. Esta unión habría elevado la música a una nueva dimensión, resolviendo otras muchas oposiciones entre la melodía y la armonía, la superficialidad y la profundidad, la música y el drama, los solistas y la orquesta, etc. Pero todo esto se queda en una mera abstracción, pues Dilthey se limita una vez más a hablar de óperas, destacando nuevamente *Don Giovanni*:

Ya en la primera escena del *Don Juan*, las voces acordes del gobernador, de don Juan y de Leporello expresan de un modo verdaderamente demoníaco la tragedia de la muerte y los bajos instintos de la vida y, al mismo tiempo, la elevación hasta el sentimiento mixto fundamental de la existencia, en general. Y este mismo efecto se repite en un estilo grandioso cuando las voces de Elvira, de don Juan y de Leporello se conciertan en el último acto y a través de ellas vuelve a asociarse la presencia de una ley imperiosa supraterrrenal, la voluntad entregada a una heroica lucha y la temblorosa alma trivial y voluble, para expresar una conciencia del carácter mixto de la vida y del entrelazamiento musical de los grandes sentimientos fundamentales frente a la misma en el espíritu contemplativo. Por este medio, este supremo efecto musical se acerca a la conciencia metafísica más de lo que jamás podría lograrse a través del drama poético.

Dilthey también recurre a la idea superlativa de la música, que a su modo de ver sería la única capaz de aunar los elementos cómicos y trágicos, lo alegre y lo sombrío, pero afirma (sin aportar ninguna fuente) que Mozart era “como un niño” cuando se expresaba con palabras, y que su actitud era “puramente estética”, hasta el punto de que la música era “lo único que toma en serio”, de modo que no tendría la capacidad de “organizar el mundo”, sino sólo de “expresar musicalmente lo que el mundo es”. Dilthey halla esta cualidad infantil en “un mundo que no conoce la moral, la dureza de la vida ni el trabajo, que se deja dominar en todas sus fases por la ligereza del sentimiento”, de ahí que la música de Mozart se

halle, a su juicio, “en el trance de producir máscaras, fiestas, juegos de escondite, fraudes, engaños”, y se entregue al entretenimiento momentáneo donde “reina siempre la tónica del momento y que sólo destaca de la vida la emoción, el afecto, el sentimiento, construyendo un mundo de fantasía cuyas formas sólo guardan este contenido” (Dilthey, 2013, pp. 302-321). Como se puede ver, se trata de un mero desarrollo de las ideas de Schlichtegroll.

5. Alfred Heuss: la versión musicológica de lo demoníaco

Llegamos así al texto de Heuss de 1906, cuando ambas líneas, la trágica y la cómica, la seria y la infantil, tienen ya casi un siglo de historia, pasando sin solución de continuidad desde Hoffmann hasta Dilthey. Pero Heuss introduce dos novedades: en primer lugar, se trata de un musicólogo que goza del respaldo de una institución que se presenta como científica; en segundo lugar, presenta su idea por vez primera analizando obras instrumentales de Mozart, lo cual parece dotar a su texto de una mayor coherencia desde el punto de vista argumentativo. Al fin y al cabo, Hoffmann había escrito un cuento y Kierkegaard reconocía no saber música. Además, Heuss consideraba que las aportaciones de estos literatos y filósofos no habían sido escuchadas, al haberse impuesto la visión del niño eterno de músicos como Schumann y estudiosos como Jahn, así que su intención no es limitarse a repetir las ideas previas, sino ofrecer nuevos argumentos.

Sin embargo, todo el armazón teórico de Heuss deriva de las posiciones de autores previos, empezando por la idea superlativa de la música como el arte más demoníaco. Para ello, repite la oposición entre música y palabra, presente en Goethe y Kierkegaard, que Schopenhauer había identificado con la voluntad y la representación. En pose kierkegaardiana, Heuss mantiene que “en tiempos de pronunciada severidad espiritual”, la Iglesia siempre rechazó la música porque “los fanáticos de la palabra, del intelecto, veían en ella algo perturbador, temiendo su fuerza demoníaca” (Heuss, 2024, p. 7). Heuss se suma a la idea de que Mozart apenas dejó rastro de su vida interior, que sólo

podríamos conocer a través de su música, asumiendo así la idea de una revelación individual que los artistas plasmarían en sus obras. Dado que Heuss cuenta con la biografía de Jahn, admite que Mozart fue una persona alegre, pero cree poder hallar en su música una profunda interioridad. Para ello asume el tópico del artista atormentado y compara a Mozart con Goethe, cuya vida habría estado marcada por penalidades y sufrimientos que sólo habría podido encauzar a través del arte.

Heuss no se limita a mantener que existen características demoníacas en Mozart. Su argumento es que lo demoníaco se halla en el núcleo de su obra. Sin embargo, el análisis concreto de sus obras se resuelve en una cadena de tópicos y adjetivos de tipo pasional, que no parecen desbordar la metáfora del *diabolus in musica*. Por ejemplo, asegura que el *Quinteto en sol menor*, el *Cuarteto en sol menor* y la *Sinfonía en sol menor* (todas ellas en tonalidad menor) delatan un apasionamiento muy singular, que vincula a giros imprevisibles de su música, retomando la definición de Goethe de lo demoníaco como ajeno al entendimiento. Además, Heuss da un salto mortal y no sólo compara a Mozart con Goethe, sino también con Lutero, asegurando que ambos tenían una esencia demoníaca contra la que debían luchar, una idea en la que resulta clave la famosa leyenda sobre Lutero, según la cual el diablo le intentó prevenir de traducir la Biblia al alemán. Heuss asume que quien tiene una esencia demoníaca no puede eliminarla, sino sólo encauzarla. En el caso de Mozart, considera que sus obras delatan un gran padecimiento.

Esto nos obliga a tratar la vinculación de lo demoníaco con la cultura germana, que sigue su desarrollo en estos años. Baste pensar en "Una neurosis demoníaca del siglo XVII" (1923) de Freud y en *La lucha contra el demonio* (1928) de Zweig, donde analiza las obras de Hölderlin, Kleist y Nietzsche siguiendo el enfoque de Goethe. Pero el caso más interesante se halla en el director de orquesta Wilhelm Furtwängler, que insiste en numerosas ocasiones en los elementos trágico-demoníacos de la tradición alemana (Allen, 2018). Los continuos ataques de Furtwängler a Toscanini,

a quien acusa precisamente de no ser suficientemente demoníaco, recuerdan a las críticas de Adorno, que llegó a definir al director italiano como “un demonio sin demonía” tras etiquetarlo como “el antipapa de Furwängler” (Adorno, 2006, pp. 54-64). Ambos siguen la estela de Schönberg, que mostró durante décadas su desprecio por cualquier música que no fuera alemana, manifestando incluso su deseo por que el resto de naciones aprendiesen a “reverenciar el espíritu alemán y adorar al Dios alemán” (véase Martín Sáez, 2024a, pp. 411-412). A ello subyace de nuevo la oposición entre Alemania e Italia, que podemos hallar también en la obra de Hanslick, cuya influencia sobre Guido Adler, el fundador de la musicología universitaria, garantizó la pervivencia de este enfoque durante todo el siglo XX (véase Martín Sáez, 2024b). En el fondo, tanto Heuss como Schönberg, Furtwängler y Adorno no hacen más que continuar una tradición destinada a crear un canon de músicos germanos, supuestamente ligados a la música instrumental y opuestos a los italianos, a quienes se presenta como incapaces de realizar música absoluta (sobre la visión ideológica de la ópera en Adorno véase Martín Sáez, 2021).

En este sentido, podemos interpretar el ensayo de Heuss como un intento por incluir a Mozart en un canon de genios germanos, a quienes se supone una intensa interioridad que les habría permitido profundizar en la existencia de un modo especial. De hecho, Heuss también aplica a Bach su idea de lo demoníaco en su artículo “Sobre las obras del XIII Festival Alemán de Bach” (1925) (véase Aue-Ben-David, Elyada, Sluhovsky y Wiese, 2020, p. 86). La historia demuestra hasta qué punto esto tenía consecuencias políticas: Heuss compartía con Lutero, y sobre todo con Wagner, un antisemitismo militante que le llevó a abrazar el nazismo en los años treinta del siglo XX, obsesionado por definir lo germano frente a lo no-germano (véase Hilmes, 2003; Attfield, 2017 y Fay, 2020). En 1945, cuando Thomas Mann escribió su texto sobre “Alemania y los alemanes” intentando comprender el nazismo, no se olvidó de mencionar que Lutero “luchó contra el Demonio toda su vida”, y

comparó al Diablo del *Fausto* de Goethe con el Diablo de Lutero, todo lo cual le llevó a concluir la existencia de “un vínculo secreto entre el espíritu alemán y lo demoníaco” (Allen, 2018, p. 236 y ss.).

Heuss también aprovecha la mitología sobre Beethoven para argumentar que Mozart era un gran innovador. Influido por el romanticismo, considera que ningún arte es más incontrolable que la música, cuyo poder sobre los afectos resultaría irrefrenable. Aunque intenta limitar su análisis a la música instrumental, no puede evitar mencionar los terribles tonos de *Don Giovanni*, que proyecta sobre obras instrumentales como su *Serenata en do menor para viento*, que de nuevo describe con adjetivos de tipo pasional. Cuando Heuss ataca a la Iglesia y su querencia por la palabra, su interés no parece ser otro que ocultar la herencia italiana, francesa, inglesa o española que está en la base de la música de Mozart. No es casual que Heuss culmine su texto atacando la biografía de Otto Jahn por no haber destacado el carácter demoníaco de Mozart, delatando con ello hasta qué punto la vida de Mozart, con sus continuos viajes por Europa, contradecía esta visión de su música. Uno de los pocos que ha notado esta tensión es Daniel Barenboim, recordando que “los alemanes aceptan tan poco al Mozart italiano como los italianos al Mozart alemán”, lo cual haría muy difícil ver que Mozart fue en realidad “el primer compositor paneuropeo” (Barenboim, 2023, p. 192).

6. La influencia de Heuss: el caso Abert

El autor más influyente después de Heuss en el estudio de Mozart fue Hermann Abert, que en 1929 se encargó de redactar la entrada de Mozart en la influyente enciclopedia de Walter Willson Cobbett, llevando al límite las ideas de Heuss (otras reacciones pueden hallarse en Oldman, 1932). Lo más interesante es la centralidad que otorga a la música instrumental. Abert hace de Mozart un compositor de música absoluta, frente a quienes lo consideran un maestro de música vocal. El mejor ejemplo lo halla en su música de cámara y, en concreto, en sus cuartetos, en los que Mozart habría plasmado su vida interior anticipándose a

Beethoven. A partir de los cuartetos dedicados a Haydn, Mozart se habría convertido en “un artista en el sentido moderno, beethoveniano; alguien que no toma su inspiración de fuentes externas, sino buscando dentro de sí”. Este individualismo haría de Mozart una suerte de héroe rousseauiano que antepondría su personalidad a la tiranía social. En un gesto típicamente maniqueo, Abert identifica al individuo con las pasiones y a la sociedad con la razón, como había hecho Heuss al identificar a la Iglesia con la razón, siguiendo la estela de Kierkegaard. Abert otorga así a Mozart un lugar único en la historia de la música, pues “la música de cámara en el sentido moderno” sólo habría sido posible “cuando la caída del racionalismo (*Rationalismus*), provocada por Rousseau, liberó al individuo de la tiranía de las convenciones sociales”. Una vez más, los argumentos musicales son mínimos, limitándose a destacar una cierta emergencia del contrapunto y la tonalidad menor, donde destaca nuevamente *Don Giovanni* y una cadena de adjetivos literarios confusos, donde la resignación, el fatalismo, lo salvaje y lo siniestro se unen a expresiones como “jadeante orgía demoníaca”. Lo esencial para Abert es destacar la “vena romántica” del compositor, al que considera también un “precursor de Schubert” (Abert, 1930, pp. 154-158). Curiosamente, el editor de la enciclopedia encontró esta interpretación tan forzada que decidió incluir la siguiente nota en la edición impresa:

Una característica del artículo [de Abert] chocará a muchos lectores por su divergencia con el punto de vista usualmente mantenido por los amantes de Mozart, yo mismo entre ellos. Con frecuencia se ha comparado al compositor con Rafael, a quien se suponen cualidades de exquisito refinamiento y cariz sereno –una naturaleza “profundamente límpida, toda la humanidad con la simplicidad de un niño”, como dijo Gounod; pero más a menudo el profesor Abert interpreta en su música cualidades asociadas a Miguel Ángel: intensidad trágica, hosquedad, incluso “furia demoníaca”, y esto, según creo, despertará el asombro de algunos de nuestros lectores (Abert, 1930, p. 181).

Quizá sea útil recordar que Abert, como Heuss, mantenía su propia pugna contra la biografía de Jahn. Como hemos anticipado, Abert revisó la quinta y última edición de su voluminosa obra, pero aseguraba haberla reestructurado por completo, de modo que muchos estudiosos empezaron a citarla como si fuese únicamente de Abert. Sin embargo, como ha demostrado Solomon (2008), la obra de Jahn permanece en cientos de páginas.⁶ Lo interesante es que esta edición, que aún no ha sido sustituida por ninguna otra biografía mozartiana de tal envergadura (Abert, 2007; Rosen, 2012), supone un hito en la historia de las biografías musicales, en un momento en que musicólogos como Adler seguían sin tomarse en serio la importancia de las biografías (Lenneberg, 1988, p. 3). Con ello se imponía la visión romántica del individuo creador, que se unía a la idea protestante de la revelación interior, presentando las obras del compositor no sólo como expresiones de su vida, sino como el verdadero significado de esa vida (véase Abert, 1920).

Esto no significa que la imagen del niño eterno desapareciera. En esta primera mitad del siglo XX, entre 1912 y 1946, apareció en Francia la biografía de Teodor de Wyzewa y Georges de Saint-Foix, que en cierto modo respondía a la tradición de Gounod y Stendhal, aunque apenas prestaban atención a la vida de Mozart. Por su parte, incluso los seguidores de Heuss y Abert siguieron reproduciendo la imagen de un compositor inocente e infantil, que componía como si estuviera jugando. Paumgartner, por ejemplo, encuentra en Mozart “lo alegre junto a lo trágico”, y resalta la factura “demoníaca” de su música, pero tiende a subrayar los componentes más infantiles del compositor. El contraste entre lo infantil y lo demoníaco es evidente en la oposición que establece entre Mozart y Beethoven, que Paumgartner ejemplifica con la forma de sus manuscritos, oponiendo la “línea ágil que se proyecta hacia el infinito” de Mozart al “titánico forcejeo” de Beethoven. Una vez más, esto favorece la idea de un compositor que no trabajaba, sino que tiene ideas musicales acabadas en su mente.

⁶ Entre los nombres que han repetido este mito figuran Friedrich Blume, Lothar Hoffman-Erbrecht, Stewart Spencer, Hans Lenneberg, Charles Rosen, A. Hyatt King, Stanley Sadie. Tras la publicación de Solomon siguen publicándose textos sobre esta biografía que han repetido el mito de Abert (véase Keefe, 2009).

Paumgartner se recrea en estos detalles, resaltando “su costumbre de encabezar las hojas, todavía en blanco, con su nombre, el título y la fecha de composición de una obra aun no iniciada, pero que él ya tenía terminada en su mente”. Esta idea está basada en anécdotas difíciles de probar, como aquella según la cual mientras Mozart jugaba al billar, “entre el entrecuchar de las bolas de marfil compuso su hermoso trío para clarinete”, lo cual concordaría con la “alegre serenidad de espíritu con la que se inmunizaba contra las contrariedades de la vida de una forma inconsciente”. Paumgartner (1957) pretende convencernos de que así “nacía ese singular humor, a veces un tanto malicioso y vulgar, que brota con frecuencia de su música como una sensación liberadora” (pp. 23-24). En el fondo, la idea de Paumgartner es muy parecida a la expresada por Stuckenschmidt, cuando afirmaba que a Mozart “las ideas le revoloteaban sobre su cerebro como al visitante de Jauja los pichones asados” (Adorno, 2014, p. 432).

7. Mozart en América: entre Alfred Einstein y Paul Nettl

Desde la publicación del artículo de Heuss, las biografías mozartianas no han dejado de repetir los tópicos de lo demoníaco y lo infantil. La musicología americana, cada vez más relevante tras la Segunda Guerra Mundial, será la encargada de tomar el relevo. En 1944, por ejemplo, un escritor de la prestigiosa *Music & Letters* aseguraba que el primer movimiento de un cuarteto de Mozart contenía “momentos de violencia demoníaca, así como malevolencias dignas de un aquelarre de brujas”, mientras el Scherzo le parecía “un misterio sardónico como ningún otro en música” (Johnson, 1944, p. 83).

Una década después de finalizar su revisión del catálogo Köchel, Alfred Einstein publicó su propia biografía de *Mozart* (1945), una de las más influyentes de este periodo, donde parece obsesionado por hallar elementos demoníacos en las experiencias vitales de Mozart. Por ejemplo, repetía el juicio negativo que Emil Karl Blümml había vertido en 1923 sobre Maria Cacilie Weber, la suegra de Mozart, para volcar sobre ella la idea de lo “demoníaco y

malvado" que habría acompañado al compositor durante su vida, hasta el punto de proyectar "una oscura sombra sobre el destino de Mozart como su madrastra y espíritu maligno" (Einstein, 1945, p. 42). En una reseña de esta obra, Paul Henry Lang (futuro biógrafo de Mozart) destacaba que uno de los logros de la biografía de Einstein había sido "iluminar al lector con la constatación de que este supuesto compositor de encaje fino fue un músico a la vez aristocrático y demoníaco", que estaría "lleno de pasión" (Lang, 1945, p. 261).

Como era de esperar, las referencias a *Don Giovanni* aparecen una y otra vez en este periodo. En 1954, por ejemplo, el historiador Ronald Grimsley se refería a Don Giovanni como un personaje "demoníaco" y aseguraba que su "filosofía" suponía "un repudio deliberado de todos los valores espirituales en nombre de una afirmación desafiante de sí mismo" (p. 334). Pero la versión más interesante surge dos años después, cuando Geoffrey Clive asume el enfoque religioso del teólogo calvinista Karl Barth, coincidiendo con el segundo centenario del nacimiento de Mozart en 1956. Según el propio Barth, la música de Mozart fue fundamental en la escritura de su *Dogmática eclesial*, publicada en trece volúmenes entre 1932 y 1967, que habría escrito cada día después de escuchar a Mozart. Barth utiliza el tópico del compositor infantil, inocente y alegre, cuya música transmite pureza y paz, para imaginar que, cuando los ángeles se dirigen a Dios, interpretan música de Bach, pero cuando se divierten en compañía, interpretan a Mozart, a quien Dios escucha con mayor placer (Barth, 1986, p. 23). Barth llega a sostener que el compositor "nunca estuvo afectado de manera directa o específica por la naturaleza a su alrededor o por la historia, la literatura, la filosofía o la política de su tiempo" (Barth, 1986, p. 23). El ideal protestante de la interiorización y el contacto directo con la divinidad llega aquí a un límite que roza el absurdo.

Clive escribe entonces "Lo demoníaco en Mozart" en la citada *Music & Letters*, donde el centro de atención vuelve a recaer sobre *Don Giovanni*. Tras citar un pasaje de la *Dogmática* de Barth, Clive pretende corregir a Kierkegaard argumentando que *Don Giovanni*

contiene un mensaje religioso más profundo de lo que había supuesto el danés, dirigido a mostrar que “el hombre es libre de destruir su propia libertad”, una posibilidad que define como “la amenaza de lo demoníaco en la existencia humana”. Es lo que denomina la “religiosa irreligiosidad” del protagonista de la ópera, en la cual no hemos de ver sino a Dios mismo, “el modo demoníaco de la providencia”, que se mostraría ante nosotros “auto-travestido”. Clive recurre a los mitos infantil y demoníaco para argumentar que ambos cuentan una parte de la verdad, como una unión de opuestos que configuraría la grandeza de Mozart. Pero lo más fascinante es que retoma la comparación con Lutero, quien se habría sentido “tentado a confundir la voluntad de Dios con la voz de Satán” (Clive, 1956, p. 13). Esto es lo que nos ocurriría a nosotros al escuchar la ópera de Mozart.

Esta postura no quedó sin respuesta. Ese mismo año, el escritor Rollo H. Myers escribió a *Music & Letters* preguntando a sus lectores si se trataba de un artículo de “teología-metafísica o de musicología”, en lo que consideraba un ejercicio de “filosofía pseudo-existencialista” que tergiversaba “un fenómeno tan maravilloso de pureza y sanidad como la música de Mozart, seguramente el menos introspectivo y autoconsciente de todos los compositores” (Myers, 1956, p. 202). Como se puede ver, Myers no hacía más que contrarrestar el ideal demoníaco de Clive con su propia versión del niño eterno. En esta línea apareció también *Mozart and Masonry* (1957) de Paul Nettl, quien destacaba la vinculación de Mozart con la masonería para negar el componente demoníaco defendido por Heuss y Abert. Nettl criticaba la influencia de la cultura romántica, característica de músicos como Beethoven, Paganini y Hoffmann, mostrando a través de obras concretas que Mozart no capitulaba ante la muerte, sino que la acogía como parte de su existencia (Nettl, 1957, p. 60). En concreto, Mozart sería un idealista ilustrado, defensor de la amistad y los valores humanitarios, pero Nettl elige para ello las obras más convenientes, que nuevamente resultan ser aquellas más literarias, como el *Réquiem* y *La flauta mágica*. Por desgracia, esta pseudo-metodología es la más común, como

se puede constatar en otras muchas interpretaciones, incluyendo la lectura revolucionaria de Mozart (negada por Nettle) a partir de los años 60, defendida por autores como Volkmar Braunbehrens, Paul Robinson y Neal Zaslaw (véase Weber, 1994), donde se eligen obras como *Las bodas de Fígaro*.

8. La lucha entre lo infantil y lo demoníaco de Shaffer a Kivy

A partir de los años 70, quizá la obra que más ha influido en nuestra imagen de Mozart es la novela *Amadeus* (1979) de Shaffer, especialmente tras ser adaptada al cine por Milos Forman en la película homónima de 1984. Ambas demuestran que el mito del niño eterno seguía latente y podía llegar al gran público. Aunque el compositor aparezca a menudo como una caricatura de un ser infantiloides ajeno a la realidad, más que como el niño genial descrito por Schopenhauer, su película se desarrolla en una atmósfera romántica que nos lleva, irremediablemente, a la idea demoníaca. Así lo demuestra el tratamiento de la muerte de Mozart y la narración sobre la composición del *Réquiem*, que Shaffer toma de la literatura rusa.

Entre los musicólogos, quizá el caso más célebre de estos años sea Charles Rosen (1972, p. 228), pero las mayores novedades se encuentran en *Autonomía y gracia. Sobre las óperas de Mozart* (1988) de Ivan Nagel, donde se defiende que Mozart reflejó en sus últimas óperas una lucha entre dos grandes ideas: la autonomía y la gracia, que responderían a un periodo de transición en el que convivieron "dos tiempos, dos doctrinas del Estado, dos ontologías" (Nagel, 2006, p. 15). Sin saberlo, Nagel daba con ello una estructura coherente a la oposición entre la imagen infantil y la demoníaca, entre la representación y la voluntad, entre lo apolíneo y lo dionisiaco. Pero no es casualidad que Nagel se limite al mundo de la ópera. Su análisis, una vez más, tiene la limitación de basarse en los libretos y en la historia política, donde *Don Giovanni* vuelve a ocupar un lugar central. El protagonista de esta ópera, según Nagel, sería un ser "satánico", agónico, pesadillesco, guiado por el

vicio, que respondería a una “visión de la época” caracterizada por las “ansias súbitas de brebajes infernales hechos de seducción y violencia”, que contrastaría con el resto de personajes (pp. 61-64).

Mientras tanto, la imagen del niño eterno continúa su curso. El caso más importante de los últimos tiempos se halla en la obra de Peter Kivy, que utiliza la imagen de Mozart para apuntalar su propia filosofía, como había hecho Schopenhauer en el siglo anterior. Su tesis, que ha sido denominada “el problema de la ópera”, es que la música no puede ahondar en la psicología de los personajes ni representar los contenidos del libreto (véase Martín Sáez, 2019). Esto significa que un compositor podría ignorar la psicología humana y realizar óperas de una profundidad puramente ilusoria. A su juicio, así ocurriría con las óperas de Mozart. Según Kivy, “tenemos evidencia de sobra, en mi opinión, en su voluminosa correspondencia, de que Mozart no tenía ni idea de la más profunda psicología de las personas con que se encontró en su vida adulta, aunque tuviera buen ojo para el comportamiento superficial y sus costumbres como la punta del iceberg”. Kivy acepta las palabras de Hildesheimer en su *Mozart* (1977), cuando sostiene que las cartas de Mozart muestran “menos evidencia de entender la naturaleza humana que de un instinto superior para el teatro, con descripciones exactas de las escenas y su posible efecto sobre el público” (Kivy, 1993, p. 172).

Una vez más, se trata de un argumento poco convincente. Podemos preguntarnos por qué Kivy exigiría que las cartas de Mozart mostrasen esa profundidad psicológica. Incluso podría argumentarse que solamente alguien profundo psicológicamente sería capaz de reconocer esa profundidad en los demás, que al parecer se plasmaría en la correspondencia. Pero entonces habría que leer primero la correspondencia de Kivy para saber hasta dónde llegaba su propia profundidad. Son demasiadas suposiciones. Tampoco parece que conocer el comportamiento de las personas, saberlo plasmar en una obra de teatro y reconocer el efecto que causará sobre el público, sea un mal indicador de que Mozart pudo conocer la psicología de las personas. En este

sentido, Kivy contribuye a difundir la imagen del niño eterno, al tiempo que desarrolla una teoría de la música donde ésta carece de todo interés extra-musical, que podríamos definir como un juego de niños. Su obra sólo deja lugar a la idea de belleza y el desinterés, quedando fuera ese componente demoníaco definido por su conexión con las pasiones o los conflictos más profundos de la vida adulta. Aunque Kivy presente las cosas en ese orden, como si su teoría encajase con el mito del niño eterno, resulta tentador interpretarlo al revés. En realidad, el mito del niño eterno ha contribuido a que escritores como Kivy se tomen en serio la idea estética de la música, ligada a una idea de belleza heredera del idealismo de Kant y Schopenhauer, cuyo fundamento no parece ir más allá de ciertos relatos mitológicos.

9. Conclusión

Podríamos citar otros muchos textos que han asumido la idea de lo demoníaco en las últimas décadas, pero en general todos ellos repiten el tópico sin añadir elementos nuevos, casi siempre basándose en *Don Giovanni* (véase Brusotti, 1997; Gruber, 1994, p. 159; Perl, 2000, p. 235; Scott, 2003, p. 129; Zizek, 2016, p. 129; una reflexión sobre esta ópera en Martín Sáez, 2013). Uno estaría tentado a interpretar que la historia de lo demoníaco ha sido la historia de esta ópera, cuya recepción ha transformado la imagen del compositor (Goehr y Herwitz, 2006). Pero lo cierto es que también la imagen del niño eterno ha influido en cómo se ha interpretado desde su estreno (Schneider, 2022; Will, 2022). De hecho, la contraposición entre el niño eterno y lo demoníaco ha servido para apuntalar las dos interpretaciones clásicas de la obra: la cómica y la trágica. En su biografía de Mozart, Paumgartner asegura que en la primera mitad del siglo XX predominaba una “concepción idealizante” de *Don Giovanni*, vinculada a la “personalidad infantil” de Mozart, mientras se dejaba de lado su pasión “demoníaca”:

Basta echar una ojeada al vestuario y presentación escénica corrientes para las representaciones de óperas de Mozart en la segunda mitad del siglo pasado: dulzones jugueteos rococó, cuadros de género enmarcados en una guirnalda de amorcillos, toda la tradicional repostería dieciochesca. (...) Todavía hoy hay entusiastas de Mozart que se empeñan en encontrar la tradicional 'gracia y delicadeza' en la más noble y caballerosa música de todos los tiempos, transida de una pasión no por contenida menos demoníaca; pues el tópico usual quiere que aquella gracia y delicadeza sean las marcas características de una época que, en realidad, fue enormemente rica en contrastes, consciente de sí misma, vigorosa y, junto con exaltaciones sentimentales, llena incluso de brutalidad (Paumgartner, 1957, p. 14).

Sin embargo, Stanley Sadie contradice este testimonio en su *Mozart* (1966), recordando que los oyentes del siglo XX tenían más que asumida la interpretación demoníaca. Sternfeld admitía ambas lecturas, recordando que también entonces se estaban haciendo interpretaciones cómicas de una calidad extraordinaria:

Es verdad que, desde los primeros románticos, como E. T. A. Hoffmann, hasta las figuras de principios del siglo XX, como Mahler, ha habido una interpretación de esta ópera bajo líneas oscuras, demoníacas y trágicas. Pero en nuestro tiempo los estrenos en Múnich con Richard Strauss (1896), en Salzburgo con Bruno Walter (1934) y en Glyndebourne con Fritz Busch (1936), todos presentaron una ópera que fue decididamente *giocosa*, y decenas de cientos de oyentes asombrados sintonizaron con ellos (como han vuelto a hacer después en el Covent Garden y el Metropolitan Opera) (Sternfeld, 1967, pp. 283-284).

Se trata de un ejemplo fascinante de cómo una idea teológica, marcada por el contexto cultural de diversos autores, ha podido influir durante dos siglos en la interpretación y recepción de

la música de un compositor, aunque el sentido de esta idea haya quedado en la sombra. El término “demoníaco” deriva del contexto de la teología romántica de tradición protestante, que cree hallar en Mozart el ejemplo de una lucha personal contra fuerzas oscuras o un reflejo de la belleza divina, mientras oculta la influencia de la teología católica y la cultura italiana en su obra. Que esta imagen haya pivotado en torno al género de la ópera, y que al mismo tiempo se haya intentado explicar el valor de Mozart en términos musicales, como si los libretos y su contexto literario, político y religioso fueran irrelevantes, no resulta tan sorprendente como que este tópico haya sido tomado en serio por decenas de musicólogos durante décadas, sin importar que esté basado precisamente en esos mismos libretos que teóricamente serían irrelevantes, y cuyo análisis nos obligaría a retomar la influencia del catolicismo en su obra.

Los análisis aparentemente más musicológicos, como el artículo de Heuss o la revisión biográfica de Abert, avalaron esta imagen con una pátina de seriedad pseudo-científica, que en última instancia sirvió para apuntalar la ideología supremacista del nacionalismo alemán, que marcó toda la primera mitad del siglo XX (sobre la influencia del idealismo en la interpretación de la ópera por parte de la musicología del último siglo véase Martín Sáez, 2020). Lo mismo ha ocurrido con el mito del niño eterno, basado en anécdotas espurias ligadas a la imagen del niño prodigio, que ha servido a teólogos como Barth para renovar esta lectura teológica, mientras filósofos como Kivy la han utilizado para reforzar su idea de la música como un arte absoluto e incompatible con la palabra, una herencia del idealismo alemán para la cual no se ofrece ningún argumento serio. Este es el punto en el que ambas imágenes coinciden, sin que haya una gran diferencia entre considerar la música como una realidad infantil o diabólica. Detrás de todo ello hallamos un interés que desborda la hermenéutica musical. Desde Kierkegaard hasta Kivy, decenas de filósofos, teólogos, literatos, musicólogos y artistas han utilizado la fama de Mozart para introducir sus propias ideas sobre Dios, el mundo y los hombres, pero ¿qué nos han enseñado realmente sobre Mozart?

Referencias

- Abert, Hermann. Mozart, Wolfgang Amadeus [Johann Chrysostomus Wolfgang Gottlich], 1756-1791. En: COBBETT, W. W. (ed.). **Cyclopedia Survey of Chamber Music**, vol. 2. Oxford: Oxford University Press, 1930, p. 181.
- Abert, Hermann. Über Aufgabe und Ziel der musikalischen Biographie. **Archiv für Musikwissenschaft**, v. 2, pp. 417-433. 1920.
- Abert, Hermann. **W. A. Mozart**. 2 vols. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1919-1921.
- Abert, Hermann. **W. A. Mozart**. Ed. de Cliff Eisen. Trad. de Stewart Spencer. New Haven y Londres: Yale University Press, 2007.
- Adorno, Theodor W. **Escritos musicales I-III**. Trad. de Alfredo Brotons Muñoz y Antonio Gómez Schneekloth. Madrid: Akal, 2006.
- Adorno, Theodor W. **Escritos musicales VI**. Trad. de Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Akal, 2014.
- Allen, Roger. **Wilhelm Furtwängler**. Art and the Politics of the Unpolitical. Woodbridge: The Boydell Press, 2018.
- Attfield, Nicholas. **Challenging the Modern**. Conservative Revolution in German Music 1918-33. Londres: British Academy Monographs, 2017.
- Aue-Ben-David, Irene; Elyada, Aya; Sluhovsky, Moshe y Wiese, Christian. **Jews and Protestants**. From the Reformation to the Present. Berlín: De Gruyter, 2020.
- Baker, Evan. **Alfred Roller's Production for Mozart's Don Giovanni**. Tesis doctoral. Universidad de Nueva York, 1993.
- Barenboim, Daniel. **La música despierta el tiempo**. Trad. De Francisco López Martín y Vicent Minguet. Barcelona: Acantilado, 2023.
- Barth, Karl. "Mozart's Freedom", **Third Way**, v. 9, n. 5, p. 23. 1986.

Barth, Karl. **Wolfgang Amadeus Mozart**. Trad. de Clarence K. Pott. Grand Rapids: Eerdmans Publishing Company, 1986.

Brusotti, Roberto. **L'Eros, la morte e il demoniaco nella musica di Mozart**. Génova: Il Melangolo, 1997.

Chantler, Abigail. **E. T. A. Hoffman's Musical Aesthetics**. Londres y Nueva York: Routledge, 2016.

Clarke, Bruce Cooper. Albert von Mölk: Mozart Myth-Maker? Study of an 18th Century Correspondence. **Mozart-Jahrbuch**, pp. 155-91. 1995.

Clive, Geoffrey. The Demonic in Mozart. **Music & Letters**, v. 37, n. 1, pp. 1-13. 1956.

Cohen, Hermann. Mozarts Operntexten. **Frankfurter Zeitung**, 1 de enero de 1906.

CORNEILSON, Paul. Mozart as a vocal composer. En: KEEFE, S. P. **The Cambridge Companion to Mozart**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, pp. 118-130.

Daverio, John. Mozart in the Nineteenth Century. En: KEEFE, S. P. (ed.). **The Cambridge Companion to Mozart**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, pp. 171-184.

Daverio, John. **Robert Schumann: Herald of a "New Poetic Age"**. Nueva York: Oxford University Press, 1997.

Dilthey, Wilhelm. **De Leibniz a Goethe: Obras III**. Madrid: FCE, 2013.

Eckermann, Johann Peter. **Conversaciones con Goethe**. Trad. de Rosa Sala Rose. Barcelona: Acanalado, 2005.

Einstein, Alfred. **Mozart. His Character, His Work**. Trad. de Arthur Mendel y Nathan Broder. Nueva York: Oxford University Press, 1945.

Engelhardt, Karl August. **Neuer Kinderfreund von Engelhardt und Merkel**. I. Viena: Franz Haas, 1799.

- Fay, Brendan. **Classical Music in Weimar Germany**. Culture and Politics before the Third Reich. Londres: Bloomsbury, 2020.
- Fitzsimmons, Lorna y McKnight, Charles. **The Oxford Handbook of Faust in Music**. Nueva York: Oxford University Press, 2019.
- Freud, Sigmund. **Obras completas**. XIX. Buenos Aires: Amorrortu, 1992.
- Goehr, Lydia; Herwitz, Daniel. **The Don Giovanni Moment**. Essays on the Legacy of an Opera. Nueva York: Columbia University Press, 2006.
- Gounod, Charles. **Le Don Juan de Mozart**. París: Paul Ollendorff, 1890.
- Gounod, Charles. **Mozart's Don Giovanni**. Trad. de Windeyer Clark y J. T. Hutchinson. Londres: Robert Cocks, 1895.
- Grimsley, Ronald. The Don Juan Theme in Molière and Kierkegaard. **Comparative Literature**, v. 6, n. 4, pp. 316-334. 1954.
- Grohmann, Johann Gottfried. **Neues Historisch-biographisches Handwörterbuch**. Leipzig: Friedrich Gotthelf Baumgartner, 1798.
- Gruber, Gernot. **Mozart and Posterity**. Boston: Northeastern University Press, 1994.
- Hegel, Georg W. F. **Introducción a la Historia de la Filosofía**. Ed. bilingüe de César Ruiz Sanjuán. Madrid: Guillermo Escolar, 2012.
- Heuss, Alfred. Das dämonische Element in Mozart's Werken. **Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft**, v. 7, n. 5, pp. 175-186. 1906.
- Heuss, Alfred. El elemento demoníaco en las obras de Mozart. Ed. de Daniel Martín Sáez. Trad. de Santiago Martín Arnedo. **Sinfonía Virtual**, n. 46, pp. 1-23. 2024.
- Hilmes, Oliver. **Der Streit ums 'Deutsche'**. Alfred Heuss und die Zeitschrift für Musik. Hamburgo: Von Bockel, 2003.

HOFFMANN, E. T. A. Alte und neue Kirchenmusik. **Allgemeine Musikalische Zeitung**, n. 37, pp. 611-619. 1814.

Hoffmann, E. T. A. **Cuentos de música y músicos**. Ed. de José Sánchez López. Madrid: Akal, 2003.

Hoffmann, E. T. A. **Obras completas**. III. Trad. de D. A. M. Barcelona: Llorens, 1847.

Hoffmann, E. T. A. **Oeuvres complètes**. III. París: Perrotin, 1840.

JAM, Jean-Louis. **Mozart, origines et transformations d'un mythe**. Actes du colloque international organisé dans le cadre du bicentenaire de la mort de Mozart. Berne: P. Lang, 1994.

Jahn, Otto. **W. A. Mozart**. 4 vols. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1856-1859.

James, Williams. **The Principles of Psychology**. I. Nueva York: Henry Holt and Company, 1890.

Johnson, Martin. Return to Mozart. **Music & Letters**, v. 25, n. 2, pp. 77-86. 1944.

Kawabata, Maiko. Virtuosity, the Violin, the Devil... What Really Made Paganini 'Demonic'? **Current Musicology**, n. 83, pp. 85-108. 2007.

Keefe, Simon P. W. A. Mozart. By Hermann Abert. Trad. by Stewart Spencer and ed. by Cliff Eisen. **Music & Letters**, v. 90, n. 1, pp. 158-160. 2009.

Kierkegaard, Soren. **Escritos**. I. Trad. de Darío González y Begonya Saez Tajafuerce. Madrid: Trotta, 2000.

Kierkegaard, Soren. **O lo uno o lo otro**. Un fragmento de vida. I. Ed. de Begonya Saez Tajafuerce y Darío González. Madrid: Trotta, 2006.

King, Alec Hyatt. Jahn, Otto. **Grove Music Online. Oxford Music Online**. Oxford: Oxford University Press, s. f.

Kivy, Peter. **The Fine Art of Repetition**. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

Landon, H. C. Robbins. **1791. El último año de Mozart**. Trad. de Gabriela Bustelo y Beatriz del Castillo. Madrid: Siruela, 1991.

Lang, Paul Henry. Mozart -His Character, His Work by Alfred Einstein, Arthur Mendel and Nathan Broder. **The Musical Quarterly**, v. 31, n. 2, p. 261. 1945.

Lenneberg, Hans. **Witnesses and Scholars: Studies in Musical Biography**. Nueva York: Gordon and Breach, 1988.

Markx, Francien. **E. T. A. Hoffmann, Cosmopolitanism, and the Struggle for German Opera**. Leiden: Brill, 2016.

MARÍN, Miguel Ángel. **El 'Réquiem' de Mozart: Una historia cultural**. Barcelona: Acantilado, 2024.

MARTÍN SÁEZ, Daniel. Aaron Copland y el caso Ives: el nacimiento del compositor profesional en Estados Unidos. En: OLIVERO GUIDOBONO, S. (coord.): **Materiales, técnicas, estrategias y resultados**. Planteamientos humanos ante los retos socio-culturales. Madrid: Dykinson, 2024a, pp. 398-415.

MARTÍN SÁEZ, Daniel. Estética, musicología y secularización. El mito del nacimiento de la ópera en la historiografía del último siglo. **Resonancias**, v. 24, n. 47, pp. 39-58. 2020.

MARTÍN SÁEZ, Daniel. Imperialismo, estética y pedagogía en Guido Adler (1855-1941): un reto para la musicología del presente. **El Oído Pensante**, v. 12, n. 1, pp. 45-79. 2024b.

Martín Sáez, Daniel. La idea de ópera de Peter Kivy. El caballo de Troya del formalismo. En: BAETA ZILLE, J. A. (ed.): **Diálogos com o Som**, vol. V ("Os filósofos e seus repertórios"). Minas Gerais: Escola de Música de la Universidade Estadual de Minas Gerais (UEMG), 2019, pp. 221-246.

Martín Sáez, Daniel. Mozart. La crisis de la ópera en la obra de Theodor Adorno. Historia y crítica de un tópico infundado. **Opus**, v. 27, n. 1, pp. 1-19. 2021.

Martín Sáez, Daniel. Mozart. La muerte a través de Don Giovanni. En: CARABANTE, J. M. y LASTRA, A. (eds.): **El libro de Kierkegaard**. Estudios en el segundo centenario de su nacimiento (1813-2013). Valencia: Nexofía, 2013, pp. 76-92.

Myers, Rollo H. The Demonic in Mozart. **Music & Letters**, v. 37, n. 2, pp. 202-203. 1956.

Nagel, Ivan. **Autonomía y gracia**. Trad. de Silvia Villegas. Buenos Aires: Katz, 2006.

Nettl, Paul. **Luther and Music**. Filadelfia: Muhlenberg Press, 1948.

Nettl, Paul. **Mozart and Masonry**. Nueva York: Philosophical Library, 1957.

Nietzsche, Friedrich. **Correspondencia**. I. Ed. de Luis Enrique de Santiago Guervós. Madrid: Trotta, 2012.

Nietzsche, Friedrich. **Correspondencia**. V. Ed. de Luis Enrique de Santiago Guervós. Madrid: Trotta, 2011.

Nietzsche, Friedrich. **El nacimiento de la tragedia**. Trad. de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 2004.

Nietzsche, Friedrich. **Fragmentos póstumos (1885-1889)**. IV. Trad. de Juan Luis Vernal y Joan B. Llinares. Madrid: Tecnos, 2008.

Oldman, Cecil. Mozart and Modern Research. **Proceedings of the Musical Association**, v. 58, pp. 43-66. 1932.

Paumgartner, Bernhard. **Mozart**. Trad. de Vicente Salavert. Barcelona: Vergara, 1957.

Perl, Benjamin. Mozart in Turkey. **Cambridge Opera Journal**, v. 12, n. 3, p. 219-235, 2000.

Rau, Heribert. **Mozart. A Biographical Romance**. Nueva York: Leypoldt & Holt, 1868.

Renna, Thomas. Martin Luther, the Devil, and the True Church. **Quidditas**, n. 39, pp. 190-206. 2018.

Rosen, Charles. **Freedom and the Arts**. Essays on Music and Literature. Cambridge: Harvard University Press, 2012.

Rosen, Charles. **The Classical Style**. Haydn, Mozart, Beethoven. Nueva York: Norton & Company, 1972.

Rumph, Stephen. A Kingdom Not of This World: The Political Context of E. T. A. Hoffmann's Beethoven Criticism. **19th-Century Music**, v. 19, n. 1, pp. 50-67. 1995.

Saint-Saëns, Camille. **Charles Gounod et le Don Juan de Mozart**. París: Paul Ollendorff, 1894

Schneider, Magnus Tessing. **The Original Portrayal of Mozart's Don Giovanni**. Oxon: Routledge, 2022.

Schopenhauer, Arthur. **El mundo como voluntad y representación**. II. Trad. de Roberto R. Aramayo. Madrid: FCE, 2003.

Scott, Derek B. **From the Erotic to the Demonic**. On Critical Musicology. Oxford y Nueva York: Oxford University Press, 2003.

Shaw-Miller, Simon. **Eye Hear**. The Visual in Music. Londres y Nueva York: Routledge, 2016.

Solomon, Maynard. Mozart: The Myth of the Eternal Child. **19th-Century Music**, v. 15, n. 2, pp. 94-106. 1991.

Solomon, Maynard. Who Wrote Hermann Abert's *W. A. Mozart?* **The Journal of Musicology**, v. 25, n. 3, pp. 318-337. 2008.

Stendhal. **Lettres écrites de Vienne en Autriche, sur le célèbre compositeur Jh. Haydn, suivies d'une vie de Mozart, et de considérations sur Métastase**. París: P. Didot, 1814.

Stendhal. **The Lives of Haydn and Mozart, with Observations on Metastasio**. Trad. de L. A. C. Bombet. Londres: John Murray, 1818.

Stephoe, Andrew. Mozart and Poverty: A Re-Examination of the Evidence. **The Musical Times**, v. 125, n. 1694, pp. 196-201. 1984.

Sternfeld, F. W. Mozart by Stanley Sadie, **Music & Letters**, v. 48, n. 3, pp. 283-284. 1967.

Von Gruber, Carl Anton. An Mozart's Geist. Eine Hymne. **Allgemeine Musikalische Zeitung**, n. 58, p. 457-461. 1823.

Weber, William. The Myth of Mozart, the Revolutionary. **The Musical Quarterly**, v. 78, n. 1, pp. 34-47. 1994.

Wetters, Kirk. **Demonic History from Goethe to the Present**. Evanston: Northwestern University Press, 2014.

Will, Richard. **Don Giovanni Captured**. Londres: University of Chicago Press, 2022.

Zizek, Slavoj. **Contragolpe absoluto**. Trad. de Antonio Antón Fernández. Madrid: Akal, 2016.

Publisher

Universidade Federal de Goiás. Escola de Música e Artes Cênicas. Programa de Pós-graduação em Música. Publicação no Portal de Periódicos UFG.

As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade de seus autores, não representando, necessariamente, a opinião dos editores ou da universidade.