

Pere-Albert Balcells

AUTORETRAT DE MOZART

A TRAVÉS DE LA SEVA CORRESPONDÈNCIA



dinsic.com

Autoretrat de Mozart, a través de la seva correspondència

2a edició: juny 2021

© Pere-Albert Balcells Comas

© DINSIC Publicacions Musicals, S.L.

Magatzem: Sepúlveda, 84 - 08015 Barcelona

Seu social: Gran Via de les Corts Catalanes, 529 - 08011 Barcelona

email: dinsic@dinsic.com - www.dinsic.com

Disseny coberta: Teresa Calbo

Imprès a: Estugraf Impresores, S.L.

Polígono Industrial Los Huertecillos, Nave 13

28350 Cienpozueros (Madrid)

Dipòsit legal: B 12176-2021

ISBN: 978-84-16623-65-5

La reproducció total o parcial d'aquesta obra per qualsevol procediment, compresa la reprografia i el tractament informàtic, i també la distribució d'exemplars mitjançant lloguer i préstec, resten rigorosament prohibides sense l'autorització escrita de l'editor o entitat autoritzada, i estaran sotmeses a les sancions establertes per la llei.

Distribueix: DINSIC Distribucions Musicals, S.L.

Magatzem: Sepúlveda, 84 - 08015 Barcelona

Seu social: Gran Via de les Corts Catalanes, 529 - 08011 Barcelona

email: dinsic@dinsic.com

www.dinsic.com



dinsic.com

INTRODUCCIÓ

“Però jo sóc sempre el que vol *fer*,
fins que ja no hi hagi res a *fer*...”

En el to humorístic que utilitzava habitualment per parlar amb la seva germana, Mozart acaba dient-li això en una de les seves cartes d'adolescència. Durant les frases anteriors s'ha dedicat a divertir-se a base d'anar repetint i subratllant innumbrables vegades la parauleta *fer*, i enmig del raig de bromes li surt, com de passada, aquesta mena de “filosòfica” autodescripció. No hi ha dubte que *fer* va ser per Mozart una força que ell mai no va estar en condicions de dominar. Al llarg dels seus 35 anys de vida (els que van de 1756 a 1791) va anar produint sense parar, amb una inexplicable abundància, dos tipus ben determinats de manuscrits: partitures i cartes. Les partitures el van convertir amb el temps en un dels pocs compositors veritablement universals que ha tingut la història de la música. Les cartes, certament menys conegudes, constitueixen per la seva banda l'únic document verbal que ens ha arribat de la seva pròpia mà. Es tracta, però, d'un document de primer ordre, tant per la seva extensió com per la seva extraordinària eloqüència. A través d'aquest llarguíssim intercanvi epistolar amb el pare, amb la mare, amb la germana, amb la cosineta, amb la seva dona i amb altres amics i coneguts, Mozart va dibuixant un retrat complet de la pròpia personalitat, sovint sense ni tan sols adonar-se'n. La seva música i la seva correspondència tenen això en comú: són l'obra d'algú que, en escriure-les, es trobava lluny d'intentar donar una imatge estudiada i premeditada d'ell mateix. Si Mozart hagués estat un artista plàstic, molt probablement no hauria dedicat gaire temps a la feina de pintar el seu propi retrat, i en canvi, gràcies a això, va poder deixar-nos el més genuí de tots els autoretrats possibles, que és el que neix de l'espontaneïtat i la despreocupació. I a vegades fins i tot de la més completa inconsciència, com en aquelles circumstàncies en què, forçat a maquillar la seva imatge davant la previsible proximitat d'algun esbroncament patern, exhibeix una tal ingenuïtat que no aconsegueix sinó fer-se doblement transparent. En qualsevol cas, doncs, les seves cartes esdevenen el camí que més directament condueix a allò que es troba darrera la seva activitat creativa, és a dir, al rerefons humà del qual va sortir la seva música.

El propòsit d'aquest llibre és acostar-se a aquest rerefons, i anar recurrent, descobrint i relacionant entre ells cadascun dels seus aspectes, des dels trets de caràcter més instintius (com l'exultant sentit humorístic i bufonesc que Mozart va exhibir durant tota la seva vida) fins als més reflexius (aquells que tenen a veure sobretot amb la seva manera de viure les creences religioses i maçòniques) per acabar mostrant, finalment, quina va ser la natura de la seva identificació amb l'art musical.

No es tracta, doncs, d'una biografia cronològica de fets i obres, terreny ja prou nodrit en el cas de Mozart, un dels músics més biografiats de la història; ni resulta tampoc imprescindible el coneixement previ d'aquestes dades biogràfiques per a la lectura d'aquest llibre (si bé el resum que s'hi troba al final, la taula cronològica i els mapes poden ajudar en aquest sentit el lector que ho desitgi). Es tracta, en canvi, d'un retrat de caràcter que permeti palpar la substància de la personalitat del protagonista a través de les seves pròpies paraules i a través del testimoni dels familiars i amics que va tenir més a prop. Un retrat, d'una banda, amb una cara narrativa i "literària" (no òbviament en el sentit de "inventada", sinó en la mesura que aquest protagonista és una figura ja prou insòlita i exuberant per ella mateixa en el pla vital i humà); però un retrat, també, que a través del tracte personal que pugui proporcionar amb el compositor permeti descobrir, un cop llegit, noves dimensions expressives en l'audició de la seva música.

P. A. Balcells

Per a la lectura de les cites

- 1 - Les cites han estat traduïdes de l'idioma original en què van ser escrites, és a dir, de l'alemany en la gran majoria dels casos, i esporàdicament de l'italià. Les breus intervencions intercalades del francès, del llatí o del mateix italià s'han mantingut en l'idioma original, generalment amb la traducció entre parèntesi després de la cita, o en el text.
L'edició de referència ha estat l'edició alemanya completa de les cartes de la família Mozart: *Mozart, Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe. Herausgegeben von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Gesammelt von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch.* (Mozart, cartes i notes. Edició completa. Publicada per la Fundació Internacional Mozarteum Salzburg. Reunides per Wilhelm A. Bauer i Otto Erich Deutsch). Set volums: quatre de cartes, dos de comentaris i un d'índex.
- 2 - L'ortografia de l'alemany familiar del segle XVIII habitual en aquestes cartes és sovint fluctuant, irregular i desendreçada, generalment a causa de les presses amb què van ser escrites. Quan ha estat necessari, i amb la finalitat de netejar la lectura, els signes de puntuació (guions, punts, comes, punts i comes, etc.) i l'ús de majúscules s'han "regularitzat", excepte en aquells casos en què la irregularitat podia respondre a una intenció expressa en relació al contingut.
- 3 - L'ortografia dels fragments en francès o italià s'ha mantingut en el seu estat original. Així, el lector no ha d'estranyar-se en trobar expressions com *O contraire* o *Maisoui*. Simbiosis com aquesta última, d'origen humorístic, es donaven igualment en alemany, i així, cal no atribuir a un error d'impremta expressions com *Estimadissimagermana*.
- 4 - L'eventual invenció col·loquial d'alguna paraula en alemany ha portat a la corresponent invenció en la traducció. Així, si algú afeccionat al vi s'ha "capmamat en la suposadament beatífica eternitat", això significa que s'ha "capbussat tot mamant" en la suposadament beatífica eternitat.
- 5 - En la traducció dels fragments rimats s'ha conservat, en la major mesura possible, tant la rima com el significat.

6 - Dins les cites, les paraules, expressions o frases en cursiva corresponen exclusivament a subratllats originals.

7 - L'equivalència actual del valor de les principals monedes esmentades és, de forma només orientativa i aproximada, el següent:

1 Kreutzer		=	0,25 €
1 Florí	(60 Kreutzer)	=	15,00 €
1 Tàler	(2 Florins)	=	30,00 €
1 Ducat	(4,5 Florins)	=	68,00 €
1 Lluís d'Or	(7,5 Florins)	=	112,00 €

“JO, EL BUFÓ”

(L'humor)

“ESTIMADISSIMAGERMANA,
JA SAPS QUE SÓC UN GRAN XERRAIRE”

Enmig de l'àmplia profusió d'actituds, de comportaments, de reaccions, de maneres de pensar i sentir i de trets de caràcter en general que Mozart va revelant a tort i a dret al llarg de la seva correspondència, el sentit de l'humor apareix sens dubte com la font d'activitat més prolífica. Les seves manifestacions es presenten a cada pas, sigui quina sigui la situació. Aparentment, qualsevol circumstància pot acabar desfermant la irresistible tendència a la broma i a la facècia. Dóna la impressió de ser un afany inevitable, un fenomen que sempre va generant-se a si mateix per espontània necessitat innata.

El caràcter congènit d'aquesta tendència a la riallada ve testimoniada ja per Andreas Schachtner, trompetista a la cort de Salzburg i amic de la família Mozart. En una carta plena de records interessantíssims referents a la primera infància del nen prodigi, diu, després de citar algunes anècdotes musicals:

“ ... Abans d'aquesta època, però, abans que comencés a estudiar música, es mostrava tan sensible per qualsevol joc que fos condimentat amb una mica de broma, que podia acabar oblidant el menjar, el beure i totes les altres coses”.

Amb el temps, el “joc” i la “broma” van esdevenir, precisament, un dels fenòmens que més van arribar a caracteritzar el seu domini del llenguatge musical, fins al punt de proporcionar-li per moments un aspecte inconcebible, pròxim a la prestidigitació. De la mateixa manera, en les cartes, el llenguatge verbal esdevé el terreny predilecte on abocar sense fre la vena còmica. El resultat és una inesgotable diversitat de maneres de manipular les paraules, els significats, les frases, l'ortografia, la fonètica i fins i tot la verticalitat, com en aquells casos en què, exhaurits tots els altres recursos, acaba escrivint cap per avall:

“Espero que et trobis bé, estimada germana meva. Quan llegeixis

esta carta, estimada germana meva, just la mateixa nit,
estimada germana meva

la meva òpera serà posada en escena. Pensa en mi, estimada germana meva, i imaginat

estimada germana meva, amb totes les teves forces, estimada germana meva,

que tu també la veus i la sents [...] L'assaig de demà es farà al teatre

però l'empresari, el senyor Castiglione, m'ha pregat
de no dir res a ningú

perquè sinó tothom voldria venir, i això no ens interessa.

Per tant et demano, filleta meva, no diguis res a ningú, filleta meva, perquè

sinó se'ns colaria massa gent, filleta meva [...] Adéu pulmonet meu, petons fetge meu,

! sóc com sempre, estómac meu, el teu indigne germà, Wolfgang
frater.

Si's plau, si's plau, estimada germana meva, tinc picor, rascam”.

Es així com Mozart anuncia a la seva germana l'estrena de la seva òpera seriosa *Lucio Silla*, escrita l'any 1772 per al teatre de Milà. No importen ni la solemnitat de l'ocasió ni les conseqüències que pugui tenir per a la pròpia vida (camps de devoció per a les transcendents angoixes del seu pare Leopold); però, en un pla més personal, tampoc no sembla que el fet d'haver creat

una obra d'art sigui viscut d'una manera massa transcendent. La concepció sublimada que acostuma a acompanyar la creació artística esclata aquí enmig d'una florida col·lecció de recursos bromistes.

De fet, Mozart va tenir des de molt jove una visió d'ell mateix que s'identificava plenament amb la figura d'un bufó. Firmes com aquesta eren habituals en les seves primeres cartes, corresponents al viatge a Itàlia del 1770, quan tenia 14 anys:

“Gràcies a Déu em trobo sa i bo i espero amb impaciència l'hora de rebre una resposta; beso la mà de la mamà, i a la meva germana li envio un bavós petonàs, i sóc com sempre el mateix.....però qui?.....el mateix bufó, Wolfgang a Alemanya, Amadeo a Itàlia, De Mozartini”.

I pocs mesos més tard, des de Nàpols, parlant també amb la seva mare i la seva germana (totes dues anomenades Maria Anna, la filla coneguda habitualment amb el diminutiu Nannerl):

“Beso la mà de la mamà, i beso la Nannerl 1000 vegades, i sóc el fill borinot i el germà bufó”.

Com a bufó, doncs, anava saltironejant pel món, encantat amb el seu doble nom i la seva imaginària doble nacionalitat:

“A tots els meus amics el meu compliment, i besa de part meva les mans a la meva mare, perquè sóc (tra la lie ra) el

Wolfgango in Germania e Amadeo Mozart in Italia.
Roma caputmundi, il 25 aprile anno 1770”.

Efectivament, Mozart sentia una intuïtiva atracció per totes les tècniques d'aquests ancestrals i sempre populars còmics, que la *Commedia dell'arte* havia acabat convertint en uns artistes globals, uns autèntics virtuoses de l'escena que dominaven a la vegada la xerrameca atordidora, la broma, la burla, l'escarni, la irreverència, la caricatura, la poesia, la música, la dansa i fins i tot la pantomima i l'acrobàcia. A l'octubre de 1770, per exemple, Wolfgang explica a Nannerl des de Milà que, en la casa on s'allotja, ha conegut un nen discapacitat:

“Estimadíssimagermana:

Ja saps que sóc un gran xerraire, i com a tal et vaig deixar; però ara em dedico més aviat a la mímica, perquè el fill de la casa és sord i mut de naixement”.

I en una carta posterior:

“La meua única diversió consisteix a comunicar-me per signes amb el sordmut, perquè això ho domino a la perfecció”.

I pel que sembla, també sintonitzava amb l'aspecte gimnàstic i acrobàtic de l'ofici. El seu pare Leopold, arribat a aquell punt habitual de la carta en què cal notificar a la mare l'estat de salut del fill, fa una mirada de consulta a Wolfgang que evoluciona per l'habitació:

“Wolfgang es troba bé, perquè mentre escric això no para de fer tombarelles tota l'estona”.

I és clar, si a mitja sessió de tombarelles se li demana d'escriure una postdata, el més probable és que les frases acabin també donant voltes de campana pel paper, com en la carta sobre Lucio Silla, justament l'òpera que acabava d'escriure en aquest moment, a principis de 1773. D'altra banda és possible que aquesta broma d'escriure al revés tingués també, paradoxalment, un origen docte i seriós. El Padre Martini, venerada figura de fama europea, considerat com un dels últims refugis de les essències barroques de l'estil sever, va ser, al llarg d'aquesta època de viatges a Itàlia, el seu mestre de contrapunt. Segurament no s'imaginava que les seves geomètriques ensenyances en relació a la possibilitat de presentar un tema musical cap per amunt o cap per avall poguessin acabar associades, en el cap del seu deixeble, amb la cabriola acrobàtica dels còmics d'escena.

A més, escriure cap per avall era un nou i divertit marc on desenvolupar aquesta altra irrenunciable tasca de tot bon bufó: atordir, burxar, fer-se maliciosament el pesat: “estimada germana meua, estimada germana meua”, i quan ja sembla que se n'ha oblidat: “filleta meua, filleta meua”. Nannerl va rebre una bona quantitat de postdates d'aquest tipus al llarg dels viatges a Itàlia del seu germà, com aquesta de maig de 1770, ben reclavada a base de subratllats:

“Presenta les meves terrorífiques salutacions al Sr. von Schidenhofen, tralaliera, tralaliera, i digues-li que ha d’aprendre a tocar el minuet al piano per no *fer*-lo passar a l’oblit; ha de *fer*-hi aviat alguna cosa per poder-me *fer* l’alegria que jo pugui *fer*-li d’acompanyant alguna vegada. *Fes* les meves salutacions a tots els bons amics i amigues, i *fes* una vida sana, i no ho *facis* mai de morir-te, perquè em puguis *fer* encara una carta, i jo després encara te’n pugui *fer* una altra, i puguem anar *fent* així, fins que de tot plegat en puguem *fer* alguna cosa, però jo sóc sempre el que vol *fer*, fins que ja no hi hagi res a *fer*, mentrestant vull continuar *fent* de ser el
Wolfgang Mozart”

No es tractava tan sols d’una mania pròpia d’aquesta època adolescent. Ara la víctima és la seva cosineta, la Bäsle, que va conèixer als 21 anys a Augsburg, durant el viatge a París de 1777–78:

“Us demano, per què no?, us demano, estimadíssima tòtila, per què no? que si de totes maneres escriviu a Munic a la senyora Tavernier, adreceu un compliment de part meva a les dues senyoretes Freysinger, per què no? – Curiós, per què no? – I a la més jove, és a dir a la Srta. Josepha, li demano decididament perdó, per què no? – per què no hauria de demanar-li perdó? – Curiós! – no sabia dir per què no. – Li demano decididament perdó per no haver-li fet arribar encara la sonata que li vaig prometre, però tan aviat com pugui l’hi enviaré. Per què no? – què – per què no? – per què no l’hi hauria d’enviar? – per què no l’hi hauria de fer arribar? – Per què no? – Curiós! – no sabia dir per què no – Bé, així doncs, em fareu aquest favor; – Per què no? – per què no me l’ hauríeu de fer? – per què no? Curiós!.....”

I la cadena continua. Però l’activitat d’atordir el lector amb repeticions va prendre formes més elaborades que la simple repetició literal d’una mateixa expressió. Sovint es tractava del contrari: buscar la màxima quantitat d’expressions diferents per repetir fins al mareig una mateixa idea fixa. Aquesta és la complicada fórmula triada per comunicar a la germana un missatge ben senzill:

“Tu pots esperar, creure, suposar, ser de l’opinió, aferrar-te a la sòlida esperança, tenir per bo, imaginar-te, afigurar-te, viure en la confiança que ens trobem bé, però jo t’ho puc assegurar”.

De vegades, acomiadar-se de la cosineta podia resultar també treballós:

“Adéu Bäasle. Sóc, era, seria, he estat, vaig ser, hagués estat, oh! si jo fos, oh! si jo pogués ser, Déu volgués que jo fos, arribaria a ser, seré, si hagués de ser, oh! si pogués arribar a ser, hauria estat, hauré estat, oh! si hagués estat, oh! com m’hauria agradat ser, volgués Déu que jo hagués estat, què? – un estaquirot”.

Era una altra de les bufonesques maneres que tenia d’autoqualificar-se, usada en aquest cas per decebre burlescament la tan treballada solidaritat del lector, però no sempre es tractava de fingides lamentacions, sinó, a vegades, fins i tot de vehements protestes. Llavors la repetició servia per vestir de manera exuberant l’impuls del renec:

[Mannheim, 13 de novembre de 1777]

“Llamps i trons de mil sagristies, croats de misèria, diables, bruixes, harpies, batallons de croats sens fi, rellamp d’elements, aire, aigua, terra i foc, Europa, Àsia, Àfrica i Amèrica, jesuïtes, agustins, benedictins, caputxins, minoristes, franciscans, dominicans, cartoixans, i cavallers de la santa creu, canonges regulars i irregulars, i tots els dropos, brètols, canalles, botxins i cabrits un sobre l’altre, ases, búfals, bous, bojos, estúpids i ximpls! què són aquestes maneres, 4 soldats i 3 bandoleres? – un paquet així i cap retrat? – ja era ple d’ànima – creia amb seguretat – ja que vós mateixa em vau escriure no fa gaire que ben aviat, sí, ben ben aviat, el rebria [...] Bé doncs, us ho demano, envieu-me’l com més aviat millor. És d’esperar que sigui com jo el vaig demanar, és a dir, amb vestit francès”.

Mozart volia el retrat de la seva cosineta amb indumentària francesa perquè considerava que, vestida així, el seu aspecte millorava, i no es pot dir que tingués una idea borrosa de la mida d’aquesta millora; tres setmanes abans havia escrit al seu pare:

“La meva cosineta, per donar-me gust, s’ha vestit a la francesa. D’aquesta manera està un 5 per cent més maca”.

Podem imaginar que el percentatge al qual afegir aquest 5 per cent havia de ser ja força sucós com per justificar, amb la suma, tan irascible decepció. Més

endavant no deixarà d'aparèixer alguna altra mostra de la seva curiosa manera de "lligar"; de moment la col·lecció de truculències lingüístiques continua, i a més de forma acumulada. Ja ha quedat prou manifest el gust per repetir, o per remenar i regirar una mateixa idea; ara, acomiadant-se de la germana, sembla que per moments torni a patinar, però aconsegueix restablir l'equilibri; a continuació introdueix els nous motius de farsa:

"No em prendré malament que el meu insignificant amic no m'hagi contestat; tan aviat com tingui més temps, certament, sens dubte, sense dubte, segur i puntualment em respondrà. El meu compliment a tots els bons amics i amigues. Beso la mà de la mamà. Reveure a, i noveja'm aviat alguna escriitura.

L' Alemanya del correu encara no ha arribat.

Oidda.

Sempre com sóc
Mozart Wolfgang

Milano a, 2771 ed novembr. ed 12"

Quan ja semblava que, enmig de compliments i besamans, el final es mouria dins una relativa normalitat, tot acaba descarrilant sobtadament a causa, en aquest cas, de l'acció combinada de tres mètodes superposats: canviar les paraules de lloc, barrejar idiomes i escriure cap endarrere.

De fet són tres formes diferents d'una mateixa intenció: desordenar, activitat predilecta del bufó, ja que, per aconseguir atordir amb la màxima eficàcia, no hi ha com trastornar totes les convencions. El truc d'escriure cap endarrere té a més a més (com passava amb l'escriptura cap per avall), evidents connexions amb les lliçons de contrapunt. És allò que, dit en termes tècnics, consisteix a "presentar el tema començant per l'última nota i acabant per la primera, és a dir, aplicar-li una inversió per moviment retrògrad", concepte que ell simplificava dient "tocar de cul". Així doncs, la data de la carta anterior és en realitat: a Milà, 21 de novembre de 1772. Més tard encara va acabar d'arrodonir aquest sistema, i la primera de les cartes a la cosineta que hem pogut llegir abans acaba així: "Miehnnam, 5 ed erbutco ed 7771", és a dir, Mannheim, 5 d'octubre de 1777, on també els noms de la ciutat i el mes queden capgirats.

El segon mètode, la barreja idiomàtica, apareix aquí un instant, camuflat pel fet que la paraula en qüestió, a més, està escrita també "de cul" ("Oidda" = "Addio", adéu en italià). No hem d'oblidar que Mozart va passar-se la infància