

MÚSICA Y RELIGIÓN EN MOZART: HILOS DE UNA TRAMA INVISIBLE

ANGELO VALASTRO CANALE¹

RESUMEN: El artículo se propone ofrecer una aproximación al tema de la religiosidad de la música de Mozart. A través de unos ejemplos célebres se intentará demostrar como todas las obras mozartianas pueden considerarse expresión de una religiosidad entendida como intento de captación y expresión, consciente o inconsciente, de una realidad metafísica.

PALABRAS CLAVE: Mozart; religión; ópera.

Music and Religion in Mozart: Threads of an Invisible Plot

ABSTRACT: The article aims to offer an approach to the theme of religiosity in Mozart's music. Through some famous examples, it will try to demonstrate how all Mozart's works can be considered an expression of a religiosity understood as an attempt to capture and express, consciously or unconsciously, a metaphysical reality.

KEY WORDS: Mozart; religion; opera.

Desocupado lector: sin juramento me podrás creer que quisiera que este artículo, dedicado a doña Isabel Romero Tabares, andaluza de Sevilla con el corazón grande como una montaña, fuera el más hermoso, el más gallardo y más discreto que pudiera imaginarse. Pero no he podido yo contravenir al orden de naturaleza, que en ella cada cosa engendra su semejante. Y, así, ¿qué podía engendrar el estéril y mal cultivado ingenio mío, sino un texto un tanto loco, sin muchas notas ni muchas citas, que puede justificarse sólo por tratar, y de pasada, temas queridos por la dedicataria: el teatro, la música, el misterio de Don Juan...? A decir verdad, mi primera idea había sido la de describir, en la estela de mi amado Pirandello, algunos personajes nacidos años ha de inolvidables aventuras vividas por un servidor y la mencionada doña Isabel en la oscuridad de la jungla académica: «el morsa», «el calvo», «el asesino en serie»...

¹ Universidad Pontificia Comillas. Correo electrónico: avalastro@comillas.edu.

Sin embargo, he preferido que éstos, todos confabulados contra mí, no salieran de nuestros comunes recuerdos.

El 16 de diciembre de 2006, al recibir el premio Nóbel de Literatura Orhan Pamuk pronunció un discurso fascinante, casi mágico, *La maleta de mi padre*, del cual recojo algunas líneas sugerentes:

En mi opinión, ser escritor significa detenerse en las heridas ocultas que llevamos en nuestro interior, de cuya existencia, como mucho, tenemos una ligera idea, descubrirlas y conocerlas pacientemente, sacarlas bien a la luz y convertir esas heridas y sufrimientos en una parte de nuestra escritura y de nuestra personalidad que abrazamos conscientemente. Escribir es hablar de cosas que todo el mundo sabe pero que no sabe que sabe. Explorar este conocimiento, desarrollarlo y compartirlo, le proporciona al lector el placer de viajar maravillado por un mundo que conoce bien. (...) Yo siempre he tenido esa confianza que te hace sentir que todos los seres humanos se parecen, que los demás tienen heridas parecidas y que por eso te comprenderán. Toda la verdadera literatura se basa en esa confianza infantil y optimista en el que la gente se parece. Esa humanidad y ese mundo sin centro son a los que quiere dirigirse cualquiera que se encierre durante años a escribir. (Pamuk, 2007, pp. 31-32)

A dicha *humanidad* y a dicho *mundo sin centro* se dirige también la música de Mozart, precisamente porque en esta música, que brota del interior de un hombre que ha sido, en los últimos doscientos años, objeto de miles lecturas, aquella humanidad plena y aquel centro a los cuales todos, que lo sepamos o no, aspiramos, se hallan de manera particularísima.

Para empezar, considero oportuno formular una pregunta: ¿es posible hablar de música *religiosa* en Mozart? O bien, desde otra perspectiva, ¿es posible hablar de una música *no religiosa* en Mozart? Quien suscribe cree firmemente que no: toda obra de arte, en cuanto captación y expresión, consciente o inconsciente, de una realidad metafísica, es un acto, etimológicamente, *religioso*. Entre los 626 números que forman el catálogo mozartiano, se encuentran 20 misas completas y 70 obras sobre textos de carácter sagrado, casi todas compuestas antes de 1781, es decir antes de la época vienesa, en la que Mozart, lejos del odiado príncipe-arzobispo de Salzburgo, Hieronymus Colloredo, escribió sólo tres piezas de ámbito sacro: la *Gran Misa* en Do menor, KV 427 (1783), el motete *Ave Verum*, KV 618, y el *Réquiem*, KV 626 (ambos en 1791). Desde el punto de la técnica compositiva, ¿es posible distinguir, por poner dos ejemplos excelsos, entre el ya citado *Réquiem* y el *Concierto* en Re menor para piano y orquesta? Una vez más, no, tanto si se emplea el vocablo «técnica» en el sentido estricto de «conjunto de procedimientos y recursos», como si se quiere extender el significado de este mismo vocablo

hasta incluir en ello la así llamada «inspiración», aquel «soplo interior» que nace de la fuente misteriosa de la creación artística.

¡Nada como unos ejemplos! Al comienzo del segundo y a la mitad del tercer acto de *Le nozze di Figaro*, «commedia per musica» inspirada en la escandalosa pieza homónima de Beaumarchais y estrenada en Viena el 1 de mayo de 1786 con libreto de Lorenzo da Ponte, Mozart reinterpreta, confiándola al personaje de la condesa de Almaviva, la excelsa melodía con la que había revestido el texto venerable del *Agnus Dei* en su celebérrima *Missa brevis* en Do mayor, K 317, de 1779, conocida como *Misa de la coronación*.

Escuchemos estas notas famosas...



(© Wikimedia Commons)

La primera aparición de esta soberbia idea musical en el mundo mozartiano es de 1774, en el *Andante ma adagio* del Concierto para fagot y orquesta en Si bemol mayor, KV 191.

Andante ma Adagio.

TUTTI

Oboi.

Corni in F.

Fagotto principale.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello e Contrabasso.

Musical score for a solo section, featuring a vocal line and piano accompaniment. The score is in G major and 2/4 time. The vocal line is marked "SOLO" and begins with a fermata. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.



(© Wikimedia Commons)

Dicha idea, madurada, con variantes significativas, en el mencionado *Agnus Dei* K317, vuelve a presentarse en la mente de Mozart, transportada de fa mayor y del ritmo ternario de la *Misa* a un luminoso do mayor en tiempo binario, para hacer audible el sufrimiento sensual de doña Rosina, esposa traicionada del Conde de Almaviva, en el *Aria Dove sono i bei momenti*, coronación de un recitativo angustiado y hermosísimo:

E Susanna non vien!
 Sono ansiosa di sapere
 come il Conte accolse la proposta.
 Alquanto arditò il progetto mi par
 e a uno sposo sì vivace e geloso!
 Ma che mal c'è?
 Cangiando i miei vestiti con quelli di
 Susanna
 e i suoi co' miei...
 al favor della notte... Oh, cielo!
 A quale umil stato fatale
 io son ridotta da un consorte crudel,

¡Y Susana no viene!
 Estoy ansiosa por saber
 cómo el Conde acogió la propuesta.
 ¡Un tanto audaz me parece el proyecto,
 con un esposo tan despierto y celoso!
 Pero, ¿qué hay de mal?
 Cambiando mis vestidos con los de
 Susana
 y los suyos con los míos...
 con el favor de la noche... Ay, ¡cielos!
 ¡A qué humilde estado fatal
 me ha llevado un esposo cruel,

che, dopo avermi, con un misto
inaudito
d'infedeltà di gelosía, di sdegni,
prima amata, indi offesa e alfin
tradita,
fammi or cercar da una mia serva aita!

Dove sono i bei momenti
di dolcezza e di piacer,
dove andaro i giuramenti
di quel labbro menzogner?
Perché mai, se in pianti e in pene
per me tutto si cangiò,
la memoria di quel bene
dal mio sen non trapassò?
Ah! Se almen la mia costanza
nel languire amando
ognor,
mi portasse una speranza
di cangiar l'ingrato cor.

que, con una mezcla inaudita
de infidelidad, celos y desdenes,
después de haberme amado, ofendido
y traicionado,
me lleva ahora a buscar la ayuda de
una criada!

¿Dónde están los hermosos momentos
de dulzura y de placer?
¿Adónde fueron los juramentos
de aquel labio mentiroso?
¿Y por qué, si en llantos y en penas
para mí todo se mudó,
la memoria de aquel bien
de mi pecho no salió?
¡Ay! Si al menos mi constancia
en el languidecer de un amor
siempre vivo,
me trajese una esperanza
de cambiar ese ingrato corazón.

¿Por qué, una vez más, esta melodía? Si es plausible creer que la reelaboración del tema del Concierto para fagot en el *Agnus Dei* de la *Misa* se deba sencillamente a su belleza originaria, en el caso de la adaptación de dicha reelaboración a la trama de *Le nozze di Figaro* es difícil pensar en una simple elección estética o, menos aún, en falta de inspiración: ¿por qué las notas de una misma oración –un *Agnus Dei*– encarnan los pensamientos de este personaje? A pesar del escepticismo de muchos², resulta, sin duda alguna, muy atractiva la propuesta de Fernando José Ortega, según el cual la condesa, «siendo el personaje que ama incondicionalmente, que acepta humillarse con tal de rescatar al marido y lo perdona de una manera sobreabundante», es pensada por Mozart «con el corazón de Cristo»³.



(© Wikimedia Commons)

² Cf., por ejemplo, Küster (1996, pp. 105-106).

³ Ortega (2006), cit. en Myriades1. Cf. también Ortega (2018-2019).



(© Wikimedia Commons)

En esta perspectiva, las últimas palabras pronunciadas por la Condesa en respuesta a los seis «no», duros e injustos, del Conde – «Più docile io sono e dico di sì» – se iluminan de luz profundísima: no parece casual que pueda señalarse una analogía entre la conclusión de la frase *Dove sono i bei momenti* y el diseño inicial de esta maravillosa despedida, puerta del soberbio final, en el cual la serenidad y el amor, como si de enfermedades contagiosas se tratara, invaden el corazón de todos⁴:

Contessa: Più docile io sono e dico di sì.

Condesa: Yo soy más dócil y digo sí.

Tutti: Ah, tutti contenti
saremo così.

Todos: ¡Ah, todos contentos
estaremos así!

Questo giorno di tormenti,
di capricci e di follia,
in contenti e in allegria
solo Amor può terminar.
Sposi, amici, al ballo, al gioco,
alle mine date foco!
Ed al suon di lieta marcia
corriam tutti a festeggiar!

Este día de tormentos,
de caprichos y locura,
con contentos y alegría
sólo Amor puede concluirlo.
Esposos, amigos, ¡al baile, al juego,
a las mechas dad fuego!
¡Y al son de una marcha jocosa
corramos todos a festejar!



(© Wikimedia Commons)

⁴ Cf. Robinson, P., 1986, pp. 32-33.

Un tercer puente entre el mismo *Agnus Dei* de la *Misa de la coronación* y otro gran momento del teatro musical mozartiano parece confirmar lo dicho. Al comienzo del *Dona nobis pacem*, Mozart introduce material derivado del *Kyrie*: más en concreto, el material del «Più andante», enmarcado entre dos «Andante maestoso» (compases 7-20).

W.A. M. 317. Più andante. Ausgegeben 1878.

Este mismo material es empleado por Mozart en la famosa aria di Fiordiligi, *Come scoglio immoto resta*, del primer acto de *Così fan tutte*⁵, de nuevo una ópera con libreto de Da Ponte y de nuevo una ópera en la que, tras una fachada de luminosa serenidad, es posible percibir el sentimiento trágico de un Mozart que, sin saberlo, ve acercarse su último año de vida. La pobre Fiordiligi, jovencita frágil objeto de lisonjas por parte del atractivo Fernando, mientras declara su fidelidad inquebrantable, ¿qué otra cosa puede pedir, en su corazón, si no la paz de los sentidos?

⁵ Cf. Küster, K. *Mozart...*, op. cit., p. 106.

Come scoglio immoto resta
 contro i venti e la tempesta,
 così ognor quest'alma è forte
 nella fede e nell'amor.
 Con noi nacque quella face
 che ci piace e ci consola.
 E potrà la morte sola
 far che cangi affetto il cor.
 Rispettate, anime ingrato,
 questo esempio di costanza,
 e una barbara speranza
 non vi renda audaci ancor!

Así como el escollo se queda inmóvil
 contra los vientos y la tempestad,
 así esta alma será siempre fuerte
 en la fidelidad y el amor.
 Con nosotros nació esa antorcha
 que nos complace y nos consuela.
 Y será sólo la muerte
 la que pueda hacer que cambie de afecto
 el corazón.
 Respetad, almas ingratas,
 este ejemplo de constancia,
 y que una bárbara esperanza
 no os haga más audaces aún.

Una vez más, la elección del *Dona nobis pacem* parece fruto de una precisa intención simbólica. Que el oyente sea consciente de todo esto no importa: la fuerza del símbolo, desde siempre, penetra las mentes y los corazones de forma invisible.



(© archive.org)

Pasemos ahora a otro ejemplo, breve y escalofriante: sólo dos compases. En el segundo cuadro del primer acto de su inmortal «dramma giocoso» *Don Giovanni, ossia il dissoluto punito*, clave de vuelta de la trilogía de Mozart y Da Ponte, el genio de Salzburgo, mediante un único acorde, nos pone en contacto con el mal absoluto. Después de entonar un breve recitativo hipócrita y antes de despedirse de sus interlocutores con un repugnante «*Amici, addio!*», el protagonista, dejando transparentar por un instante su intención, susurra al oído de Doña Ana, la mujer deseada y seducida a cuyo padre acaba de asesinar con el favor de las tinieblas, unas pocas palabras indecentes: «Perdonate, bellissima Donn'Anna, se servirvi poss'io, in mia casa v'aspetto» («Perdonad, bellissima Doña Ana, si os puedo servir, os espero en mi casa»). El timbre de voz de Don Juan, tal vez el olor de su aliento, arrojan el alma de la mujer en el abismo de la consciencia, del cual surge, irrefrenable, el grito: «Don Ottavio, son morta!» («¡Don Octavio, estoy muerta!»). Dicho abismo se

hace perceptible, como dicho, gracias a un único acorde, cargado de un peso simbólico enorme: una *séptima disminuida*, acorde indefinido, o, si se quiere, *no finito*, por excelencia, capaz de llevar el discurso musical hacia cualquier meta, presentado fugazmente en el tiempo débil del compás y lanzado hacia la tensión dominante de la nueva tonalidad de do menor.

SCENA XIII. D. OTTAVIO e D. ANNA.

Nº 10. Allegro assai.

Flauto I.

Flauto II.

2 Oboe.

2 Fagotti.

2 Corni in Es.

2 Clarini in C.

Violino I.

Violino II.

Viole.

D. ANNA. Recitativo. D. ANNA. D. OTTAV.

D. OTTAVIO.

Bassi.

Don Ot-ta-vio, son mor-ta! Cosa è sta-to?
Wie es auflit! O Himmel! Was ergreift dich?

¿No es esta una intuición metafísica excelsa? El mal, en cuanto *no finito*, nace de la indefinición en la que se encuentra sumergido el sujeto, fruto y raíz, al mismo tiempo, del miedo, y desemboca en una realidad *menor*, que reduce la potencialidad de la criatura hasta llevarla a la muerte. Ha sido Kierkegaard el primero en darse cuenta de que el *Don Giovanni* de Mozart es una ópera, «cualitativamente distinta de todas las demás», la única capaz de agotar «el objeto absoluto de la música», es decir, en palabras de Massimo Mila, «lo inmediato de su fugacidad y, en particular, lo inmediato sensual que, excluido del espíritu, no puede ser expresado por la lengua. Como la lengua es el medio expresivo del espíritu, así la música lo es de la sensualidad. “En otras palabras, la música es lo demoníaco” y Don Juan es la expresión, o mejor la encarnación de lo demoníaco sensual (...) así como Fausto es el

símbolo de lo demoníaco espiritual. (...) Lo demoníaco de la sensualidad es una fuerza de la naturaleza elemental y, como tal, nunca es finito, así como el juego perenne de las ondas del mar. Su esencia es el movimiento y se identifica con el hecho de la seducción multiplicada (...). Esta seducción, que lleva al personaje a pasar incansablemente de una mujer a otra, es competencia de la música, arte del movimiento como ninguna»⁶.



(© archive.org)

Llegados a este punto, resulta inevitable formular una pregunta: ¿es Mozart consciente de todo lo dicho? Sí y no: si es cierto que toda obra de arte se escapa del control consciente del autor y que «las ideas del tiempo sitian, por así decirlo, al artista y penetran en él sin que él mismo se de cuenta, es más, en contra de sus mismas creencias, como por osmosis incontrolable»⁷, y si es también cierto que toda obra de arte auténtica es, en perspectiva, polisémica, en cuanto capaz de despertar en cada época nuevas reacciones e interpretaciones, no puede dudarse de la voluntad del genio de introducir en su creación símbolos conscientes: en el caso específico, la intención de conferir al personaje de la condesa una identidad coherente está fuera de duda. ¿Cuál es, si existe, la diferencia entre Mozart y otros grandes compositores? Tal vez la consciencia de que la realidad metafísica a la que apunta es un hecho concreto, una persona, con espíritu, sí, pero también con sus huesos y su sangre, una realidad en la que se tiene completa confianza.

En este sentido, la creación de Mozart se nos presenta como auténtica *revelación*, como arma que nos permite levantar el velo que impide la visión de la realidad demasiadas veces escondida tras las apariencias sensibles, como el *Eros* del banquete platónico que nos indica el camino hacia la vida sin límites. A este propósito, vuelven a la memoria unas palabras del teólogo luterano Paul Tillich:

La revelación siempre es un acontecimiento subjetivo y un acontecimiento objetivo en estricta interdependencia. Alguien se siente embriagado por la

⁶ Kierkegaard, (1913), cit. en Mila, 2000, p. 11, cf. nota 6.

⁷ Mila, M, *op. cit.*, p. 15.

manifestación del misterio: éste es el lado subjetivo del acontecimiento. Algo ocurre a través de lo cual el misterio de la revelación embarga a alguien: éste es el lado objetivo del acontecimiento. Es imposible separar estos dos aspectos⁸.

La música de Mozart es ese algo a través de lo cual lo indecible penetra en nosotros y nos interpela, que lo sepamos o no, que lo queramos o no. ¿Por qué mi hijo Pietro, con sólo dos años, estuvo escuchando en silencio la *Sinfonía concertante* del maestro de Salzburgo y, al final, justo antes de dormirse en el sofá, dijo, sin dudar, «Es muy bonito»? Tal vez porque los niños, todavía libres de la máscara inevitable que el mundo, con nuestra aquiescencia, nos impone, todavía abiertos a cualquier actualización de su potencia infinita, perciben en la música de Mozart ese *centro* mencionado al comienzo y a ese centro se entregan con un «sí» sin condiciones, un «sí» sin «pero». Otro teólogo protestante, Karl Barth, en unas líneas maravillosas, explicó esto mejor que nadie:

Debo confesar (...) que, si algún día llegare al paraíso, preguntaría antes que nada por Mozart y sólo más tarde buscaría a Agustín y Tomás, Lutero, Calvino y Schleiermacher. Pero ¿qué explicación puedo dar? Tal vez, en pocas palabras, ésta: el pan de cada día incluye el juego. Yo siento que Mozart – el Mozart de los años juveniles y el más maduro, y como nadie – juega. El jugar, sin embargo, es algo que exige gran habilidad y, por tanto, un esfuerzo alto y severo. Siento en Mozart un arte del juego que no consigo percibir en otros. El juego bonito supone un *conocimiento infantil del centro* – porque se conocen el principio y el fin – de todas las cosas. Siento que la música de Mozart brota de este centro, de este principio y de este fin. Siento la *limitación* que él se imponía, porque precisamente ésta le daba alegría⁹.

La fe de Mozart es una fe carnal, una fe que se encuentra lejos del filtro peligroso de una razón sesgada, porque en Mozart, como en un niño, carne y espíritu se encuentran unidos sin hipocresías y suciedad. Sabemos que el padre de Mozart, Leopold, consideró deber propio y del hijo hacer fructificar el talento que Dios había sembrado en su casa: Mozart, del cual no se conocen lecturas y formación que no fueran estrictamente musicales, se vivió a sí mismo como instrumento de Dios, ejerciendo lo que Barth ha definido «la soberanía del puro servir», sin hacer alarde de su genio, sin desdeñar a los humildes y a los diletantes, con los cuales, a menudo y con gusto, amaba unirse e improvisar.

⁸ Tillich (1972, p. 149) (= Salamanca, *Sígueme*, 1981, p. 149).

⁹ Barth, K. en una encuesta de la *Neue Zürcher Zeitung* del 13 de febrero de 1995, edición dominical, *cit.* en Barth, K. (1991, p. 8).

Nomen-omen: en la partida de bautismo del genio de Salzburgo se lee Johannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus... Theophilus, en alemán Gottlieb, latinizado en *Amadeus*: amor y Dios. Tenía razón Barth:

En verdad, lo que en su música conmueve y tranquiliza los ánimos es esto: ella parece venir de una altura desde la cual (¡ahí arriba todo se sabe!) es posible contemplar juntos, en su realidad, pero también en sus límites, el aspecto luminoso y el aspecto oscuro de la existencia y, por tanto, el gozo y el dolor, el bien y el mal, la vida y la muerte. (...) El centro mozartiano no es (...) un centro de compensación, de neutralidad y, finalmente, de indiferencia. Lo que en dicho centro se cumple es, al contrario, una grandiosa perturbación del equilibrio, es un *cambio*, en virtud del cual la luz aumenta y la sombra, sin desaparecer, disminuye, la alegría vence, sin suprimirlo, el dolor; el «sí» adquiere un sonido más fuerte que el «no», que sigue, sin embargo, presente. ¡Nótese la *inversión* de la relación entre las grandes experiencias dolorosas y las pequeñas experiencias felices en la vida de Mozart! «Los rayos del sol *echan lejos* a la noche», se escucha al final de *La flauta mágica*. El juego puede y debe continuar y volver a empezar. Sin embargo, se trata de un juego en el que se gana porque en él se ha ganado ya en algún lugar excelso y profundo. (...) *Dona nobis pacem*. Para Mozart, ésta, a pesar de todo, es una súplica a la que ya se ha accedido¹⁰.

Esta confianza en el amor de Dios constituye la raíz de la libertad de Mozart, libertad como ser humano y como compositor, y explica su actitud frente al misterio de la muerte. En una célebre carta al padre enfermo y próximo a su último día, carta que tal vez constituya la prueba más luminosa de su fe, Mozart escribe:

Puesto que la muerte, si bien se mira, es el último, verdadero fin de nuestra vida, desde hace algunos años me he familiarizado tanto con esta sincera y queridísima amiga del hombre que su imagen no sólo no es ya terrible, sino que me parece hasta tranquilizadora y reconfortante. Y doy gracias a Dios por haberme concedido la suerte de reconocer en ella la *clave* de nuestra verdadera felicidad. Nunca me acuesto sin pensar que el día de mañana tal vez ya no estaré aquí. Sin embargo, nadie, entre todos los que me conocen, podrá decir que, cuando estoy en compañía, yo esté triste o malhumorado. Por esta suerte doy gracias cada día a mi Creador y esta suerte la deseo, de todo corazón, a cada uno de mis semejantes¹¹.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 22 y 42-43.

¹¹ En una carta enviada al padre el 4 de abril de 1787. La edición de referencia del epistolario mozartiano es la de Bauer y Deutsch (1962-1975). La cita en el texto es del vol. IV, p. 41. En español, cf. *Cartas de Mozart* (Trad. Saenz, M.), 1986.

En lo dicho hasta ahora, han aparecido algunas palabras clave: juego, cuerpo, sensualidad, espíritu, muerte, vida, niño, centro. Para un creyente, todo esto se encuentra en la figura de Cristo, ese cuerpo verdadero, «amigo de comilones y borrachos», que nos indicó a los niños como modelos, que murió para dar vida, que indicó la vía para encontrar el centro auténtico. A este cuerpo verdadero, Mozart, entre el 17 y el 18 de julio de 1791, cinco meses antes de dejar este mundo, le hizo un regalo sublime.

Ave verum corpus,
natum de Maria Virgine,
vere passum, immolatum
in cruce pro homine,
cuius latus perforatum
unda fluxit et sanguine,
esto nobis praegustatum
in mortis examine.

Salve, verdadero cuerpo,
nacido de María Virgen,
que verdaderamente padeciste,
inmolado
en la cruz por los hombres,
cuyo lado perforado
manó sangre y agua,
déjanos degustarte
en el trance de la muerte.



(© archive.org)

REFERENCIAS

- Barth, K. (1991). *Wolfgang Amadeus Mozart* [trad. italiana Tron, Giorgio, Brescia, Queriniana].
- Bauer, W.A.; Deutsch, O.E. (1962-1975). *Briefe und Aufzeichnungen*, Kassel, Internationale Stiftung Mozarteum Salzburgo, VII vols., con comentarios de J.H. Eibl.
- Kierkegaard, S. (1913). *L'erotico nella musica* (trad. italiana de Petrucci), Gualtiero, Genova, Formiggini.
- Küster, K. (1996). *Mozart. A musical biography* (trad. Whittall, Mary), Oxford, Oxford University Press.
- MILA, M. (1998-2000). *Lettura del Don Giovanni*, Turín, Einaudi.
- Myriades1. *La voz oculta de Mozart*, Myriades1, revista electrónica (www.myriades1.com).
- Ortega, F. J.; Coleman, C. (2006). *La voz oculta. Diálogos teológicos acerca de Mozart*, Buenos Aires, Ágape.

- Ortega, F. J. (2018-2019). *El Dios de Mozart*, Buenos Aires-Barcelona, Ágape-Herder.
- Pamuk, O. (2007). *La maleta de mi padre*. Barcelona, Mondadori («Literatura Mondadori» 348).
- Robinson, P. (1986). *Opera and ideas from Mozart to Strauss*, Cornell, Ithaca-NY, Cornell University Press.
- Tillich, P. (1972). *Teología sistemática*, vol. 2, Barcelona, Nopal-Ariel.