

REVISTA

del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"

25



Abras
 Arancet Ruda
 Carrizo Rueda
 Dubatti
 Fernández Calvo
 Ferrari
 García Brunelli
 Giacosa
 González
 Goyena
 Morla
 Mosca
 Novoa
 Pedrotti
 Pérsico
 Polo
 Pozzo
 Roubina
 Saitta
 Sciammarella
 Suárez Urtubey
 Veniard
 Vittacco
 Wolkowicz



FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES



UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA
SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES
Rector: Pbro. Dr. Víctor Manuel Fernández

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES
Decano: Mtro. Guillermo Scarabino

INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA
“CARLOS VEGA”
Directora: Dra. Diana Fernández Calvo

Editores:
Dra. Diana Fernández Calvo – Lic. Nilda Vineis

Comité Editorial:
Dr. Enrique Cámara (España), Lic. Clara Cortazar (Argentina), Dr. Pablo Cetta (Argentina), Dr. Antonio Corona
Alcalde (México), Dra. Roxana Gardes de Fernández (Argentina), Dr. Juan Pablo González (Chile), Lic. Héctor
Goyena (Argentina), Dr. John Griffith (Australia), Dr. Juan Ortiz de Zárate (Argentina), Dr. Víctor Rondon (Chile),
Dr. Héctor Rubio (Argentina), Dra. Amalia Suarez Urtubey (Argentina), Lic. Yolanda Velo (Argentina).

Referato del presente número:
Dr. Antonio Benito (Perú), Dr. Enrique Cámara (España), Dr. Pablo Cetta (Argentina), Dra. Diana Fernández Calvo
(Argentina), Dr. Juan Pablo González (Chile), Dr. Rubén López Cano (España),
Lic. Mario Muscio, Dra. Melanie Plesch (Australia)

Coordinadora de Reseñas:
Dra. Melanie Plesch

Los artículos y las reseñas firmados no reflejan necesariamente la opinión de los editores.

Diseño: Julián Mosca, Diego Alberman

Imagen de tapa:
Boceto de la puesta en escena de “La salamanca” de Ricardo Rojas con musicalización de Carlos Vega. Fondo
Documental “Carlos Vega” del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” de la UCA.

Los autores de los artículos publicados en el presente número autorizan a la editorial, en forma no exclusiva, para que incorpore la versión digital de los mismos al Repositorio Institucional de la Universidad Católica Argentina como así también a otras bases de datos que considere de relevancia académica.

El Instituto está interesado en intercambiar publicaciones. The Institute is interested in interchanging publications. Das Institut ist an dem Austausch der Veröffentlichungen interessiert. L'institut est intéressé à échanger des éditions. L'istituto è interessato netto scambio di pubblicazioni

I.S.S.N: 1515-050X
Hecho el depósito que marca la ley 11.723.
Registro de propiedad intelectual en trámite
Impreso en la Argentina – Printed in Argentina
Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”
Av. Alicia Moreau de Justo 1500- C 1107AFC Buenos Aires
Telefax (54-011) 4338-0882 E-mail: iim@uca.edu.ar
www.uca.edu.ar/facultades/organismos/iimcv

DOS ESCRITOS EXTRAÍDOS DEL DIARIO “LA NACIÓN”

POLA SUÁREZ URTUBEY

BEETHOVEN, DOSCIENTOS AÑOS DESPUÉS: EL COMPOSITOR EN BUENOS AIRES¹

Cuando Beethoven muere en 1827, Buenos Aires está en la etapa auroral de su cultura. La vida musical en la ciudad aún no está abonada para el trasplante fecundo de las frondosidades beethovenianas. En la media docena de títulos con que ensaya sus primeros pasos el periodismo local, el nombre del músico está ausente. Rossini galvaniza la atención de entonces, así como, a la distancia, otros operistas, entre ellos Mozart.

Del periodismo de las primeras décadas, nuestros rastreos nos llevan por otros rumbos. Se trata de averiguar si los libros de viajeros o las coloridas descripciones de escritores del país, graban en letra de molde el nombre de Beethoven. Nada se encuentra en *A five years residence in Buenos Aires during the years 1820 to 1825* del viajero que publica su libro en Londres (1825) tras el anonimato de “Un inglés”. En el capítulo dedicado al teatro y la música relata que la orquesta de Buenos Aires cuenta con 28 músicos que interpretan “obras de Haydn, Mozart, etc., como en los teatros ingleses”. Por su parte, José Antonio Wilde en *Buenos Aires setenta años atrás* menciona sólo óperas de Rossini y cita a músico del país y extranjeros, sin alusión a repertorio. Tampoco Santiago Calzadilla en *Las beldades de mi tiempo* es generoso en recuerdos musicales de aquellos años.

De los escritores costumbristas pasamos a nuestra tercera fuente en la búsqueda de los primeros atisbos del arte de Beethoven en Buenos Aires. Con la naciente musicografía nos acompaña mayor fortuna. En 1832, Juan Bautista Alberdi publica “El espíritu de la música a la capacidad de todos

¹ Publicado el 13 de diciembre de 1970 en el diario “La Nación”, Suplemento Cultura.

en el mundo”, opúsculo donde traduce y ordena material tomado de libros franceses. Al referirse a la historia de la sinfonía, asegura que Beethoven, “cuyo talento fue por tanto tiempo únicamente conocido en Alemania, reina actualmente” y lo considera “más temerario que Haydn y Mozart”. También lo ubica como “jefe” de la música de cámara. No conviene sin embargo ilusionarse en cuanto a que estos juicios provengan de experiencia directa. Expurgado el folleto en su totalidad, comprobamos que párrafo por párrafo proviene de historias, diccionarios técnico-musicales (Rousseau) o de críticas musicales de revistas francesas, estas últimas alimento permanente de los jóvenes intelectuales y artistas porteños de comienzos del Romanticismo.

Pero en estos años de 1830 ya el periodismo nos ofrece un dato sensacional. El periódico porteño *British Packet & Argentine News*, redactado en inglés, anuncia lo siguiente en su edición del 31 de julio de 1836:

“El domingo pasado fue el día de San Ignacio de Loyola, ocasión en la que tuvo lugar un gran función en la iglesia de San Ignacio [...]. Fue ejecutada la gran misa en re mayor de Beethoven. Lamentamos no haberla podido escuchar: no supimos acerca de esa función hasta que era demasiado tarde para concurrir [...]. Estamos muy contentos que la música de Beethoven haya sido introducida aquí”.

Tan insólito anuncio, dado que la *Missa Solemnis* no había sido ejecutada aún en algunas grandes capitales europeas por sus dificultades, mueve a la reflexión. Es cierto que por esos años Buenos Aires empieza a conocer el gran repertorio sinfónico-coral por obra del presbítero Picassarri, dentro del templo católico; y es cierto también que en los templos protestantes ya se escuchan, hacia 1832, fragmentos de oratorio de Haendel y Haydn. Pero extraña en cambio un hecho, y es que siendo Thomas George Love, fundador y director desde 1826 del *British Packet*, un apasionado por nuestro arte, preocupado por reflejar con lujo de detalles la vida musical de la ciudad, no se haya enterado de la preparación y ejecución de la *Misa* de Beethoven. ¿Es que los ensayos en aquella Buenos Aires en formación, de una obra que requiere voces solistas, coro y orquesta podían pasar inadvertidos al más entusiasta cronista musical de la ciudad?

Pero hay algo más. Se contaba en el Buenos Aires de 1836 con la gran orquesta que pide Beethoven para su *Misa*? ¿Las dos trompas, cuatro

trompetas y tres trombones que requiere, por ejemplo? La documentación que poseemos nos lleva a la absoluta certeza de que no existía esa posibilidad. Lo seguro es que debió tratarse apenas de algún número de la obra, y sólo aproximativa y con medios reducidísimos, como era habitual en aquellos tiempos.

Pasada la tiranía rosista, el régimen de terror y la mazorca ("Más horca", escribía el francés Xavier Marmier), la actividad musical de Buenos Aires inicia una etapa de prosperidad. Surgen a partir de 1852 y a lo largo del resto del siglo una treintena de sociedades musicales, llamadas a conferir a la vida artística una dinámica paralela al movimiento del país. Y en esta nueva etapa, la obra de Beethoven contribuirá a madurar los espíritus inquietos de la pujante ciudad.

Entre 1852 y 1859 desarrolla sus actividades la Sociedad Filarmónica de Buenos Aires, cuya orquesta estrena el 7 de octubre de 1856 la obertura *Fidelio* y el 20 de noviembre del mismo año la *Sinfonía N° 7, en la mayor*, dirigida por el alemán Adolfo Herrstell. La crónica de *El Nacional* espeja la impresión causada: "... es forzoso convenir que la educación musical de nuestro público no se halla todavía en una altura suficiente para apreciar todas las bellezas de composiciones de esta clase; pero aplaudimos la iniciativa que ha tomado la Sociedad Filarmónica dando a conocer la música clásica, tan distinta de la moderna teatral..." También en 1865, *La Tribuna* comenta que la música de cámara "está poco desarrollada entre nosotros" aludiendo al escaso número de argentinos y a la abundancia de oyentes de colectividades extranjeras que habían asistido a los conciertos de noviembre y diciembre protagonizados por Carlos Werner (cello) y Carlos Schram (piano), quienes, con otros dos músicos, habían hecho escuchar en el Coliseum, para la Academia Alemana de Canto, un *Trio* y el *Cuarteto en re, Op. 152*, de Beethoven.

El año 1870 marca un jalón en la historia de Beethoven en Buenos Aires. Es el del centenario de su nacimiento. El 18 de febrero se estrena la sinfonía *Pastoral*. El cronista de *La Tribuna* escribe que "no estamos acostumbrados a oír esas sinfonías clásicas de Haydn, su creador, Mozart y Beethoven", y juzga que la obra "no llena la misión de la música: hacer sentir, impresionar...". También en este año del centenario dos famosísimos instrumentistas, Pablo Sarasate y Teodoro Ritter, tocan en Buenos Aires el *Andante* de la sonata *Kreutzer* para violín y piano.

En 1872 hallamos, por lo menos dos veces, el anuncio de la *Sinfonía N° 5* dirigida por Pedro Beck, mientras figuran en programas sinfónicos algunas oberturas. 1875 señala el nacimiento de una asociación que habrá de encender por fin en Buenos Aires el culto por la música de cámara, la Sociedad del Cuarteto. En su concierto del 18 de julio ya aparece el *Cuarteto en fa mayor, Op. 18, N° 1* de Beethoven, punto de partida de una constante difusión de sus obras camarísticas. A partir de estos años ya es Beethoven un compositor “de repertorio” en Buenos Aires. En una estadística que difunde la Sociedad del Cuarteto, a un año de su creación, figuran ocho ejecuciones de obras de Beethoven. Sólo le gana Mendelssohn, con once. A mucha distancia siguen Haydn, Schumann o Mozart.

El 18 de noviembre de 1876, en el concierto inaugural de la *Sociedad Orquestal Bonaerense*, Nicolás Bassi dirige la *Primera sinfonía* y tres años después, el 9 de julio de 1879, en el Teatro de la Ópera, también Bassi protagoniza un concierto calificado de memorable, donde incluye, de Beethoven, *Las ruinas de Atenas* y la *Sinfonía Heroica*. Varios virtuosos instrumentistas que llegan a Buenos Aires a fin de ese siglo contribuyen a difundir la producción beethoveniana. Alfonso Thibaud, Gustavo Lewita, Lorenzo Segret y Vianna da Motta abordan las monumentales sonatas para piano entre 1885 y 1889. Ya en la década del 90 empezamos a encontrar las obras para solistas y orquesta, especialmente los concierto para piano. El 28 de septiembre de 1891 toca Ernesto Drangosch (tenía 10 años) el *Concierto N° 1*, y el 8 de abril de 1892 Clementino del Ponte, dirigido por Pietro Melani, interpreta el N° 5, *Emperador*. Pocos días después, el 15 de mayo, Drangosch hace escuchar el *Concierto N° 3*.

También en 1891, Adalgisa Gabbi canta *Adelaïde* y al año siguiente, el 24 de octubre, la cantante Wohlers, con orquesta dirigida por Melani, hace escuchar *¡Ah Pérfido!* El mismo director incluye en un programa dedicado a Beethoven, en 1894, la *Fantasia Op. 80*, para piano, coro y orquesta. Hay que recordar que ya en 1888, Ricardo Furlotti había fundado en Buenos Aires la Asociación Beethoven, destinada al cultivo de la música orquestal y de cámara.

Dos importantes directores multiplican en 1894 las ejecuciones de sinfonías de Beethoven. Con una orquesta de 100 instrumentistas, Eduardo Mascheroni dirige el 25 de julio la *Heroica*, mientras Alberto Williams elige la *Pastoral* para su audición del 25 de noviembre en los célebres conciertos de El Ateneo.

Por fin, el 17 de noviembre de 1902, para la Asociación Orquestal Bonaerense, Ferruccio Cattelani estrena en el Politeama la *Novena sinfonía*, que se repite el 24 del mismo mes y el 1º de diciembre. Con todo, habrá que esperar aún hasta 1927, año del centenario de la muerte de Beethoven, para que el Colón estrene la ópera *Fidelio* y Erich Kleiber dirija la *Missa Solemnis*. Sólo entonces se habrá bebido hasta el fondo de la portentosa producción beethoveniana.

También con el siglo XX llegan los ciclos completos de sinfonías, sonatas, cuartetos, conciertos..., a menudo por un mismo intérprete o conjunto. El nivel de las ejecuciones, a partir de la década de 1920, parece alcanzar registros de perfección difíciles de superar. Richard Strauss, con la Filarmónica de Viena, Kleiber, Felix Weingartner, Furtwaengler, Toscanini, Clemens Krauss, Fritz Busch, dan a esta ciudad del Plata la estatura de aquel sinfonismo. Backhaus, Arrau, Édouard Risler, Fritz Kreisler, los cuartetos Lener o Húngaro, quedan asimismo entre los pico más altos de la historia del músico en Buenos Aires. Una historia cuyos orígenes se pierden, ya se dijo, en el siglo XIX, allá por los años 30, cuando Alberdi repetía juiciosamente, como sus pares de Francia, que Beethoven era "le chef d' école" de la música de su tiempo.

OBRAS DE REFERENCIA EN LA BIBLIOGRAFÍA MOZARTIANA²

Hay coincidencias conmovedoras. Tal el caso de la histórica reconciliación de las dos mitades de Europa, en medio de un cortejo de ilusiones, de alegrías, de dudas y temores, y la conmemoración del bicentenario de Mozart, esa figura que encarna, con su vida y con su obra genial, un paradigma de humanismo europeo.

Una reciente visita por los países del centro, en especial por aquellos apartados hasta ayer por oprobiosas murallas físicas e ideológicas, nos ha permitido apreciar hasta qué punto Mozart representa una forma de unidad

² Trabajo publicado el 1º de diciembre de 1991, en el 200 aniversario de la muerte de Mozart, en "La Nación", página 6, 7ª. sección, Suplemento literario.

intelectual y afectiva europea. Sus óperas, originalmente escritas en italiano o en alemán, son en estos días el pan cotidiano de todo el continente. Las carteleras teatrales de Austria, Alemania, Checoslovaquia, Hungría, Polonia, por sólo hablar de ese sector del mundo, multiplican hasta lo increíble sus anuncios mozartianos. *La flauta mágica*, *Don Giovanni* y *Las bodas de Fígaro*, a menudo traducidas (asistimos a una versión de las *Las bodas...* en polaco), alimentan hoy, más que nunca, la apetencia espiritual de multitudes. Y aún hay más. En el curso de este año del bicentenario de su muerte se ha ofrecido su producción teatral completa, aun en ciudades como Varsovia, económicamente menos opulentas, por no decir exangües.

A su vez los conciertos sinfónicos y de música de cámara de todo el mundo pasan revista a la totalidad de esa obra que suma más de seiscientos títulos. En verdad, sería imposible efectuar un recuento de la cantidad de horas-música destinadas este año a su creación. Porque habría que añadir aquello que no puede ser consignado en las estadísticas. Es decir, ese Mozart que se toca al aire libre en las calles de Salzburgo, de Viena o de Praga; o al aire –menos puro- de los metros de Londres o París.

Naturalmente, semejante fervor se ha visto reflejado en el terreno editorial. Ni hablar de la impresionante cantidad de discos compactos y casetes. También asombra el número de reediciones de partituras y de libros, preferentemente de aquellos que han pasado a constituir parte fundamental de la bibliografía de este autor. A ellos se suman nuevos trabajos críticos y musicológicos, llamados a señalar de qué manera su personalidad escurridiza y su obra inconmensurable representan un emblema en el que se cruzan y fertilizan las corrientes culturales europeas del Setecientos.

La bibliografía mozartiana comienza virtualmente al día siguiente de la muerte del compositor, ocurrida en Viena el 5 de diciembre de 1791. En la *Necrología del año 1791*, editada en la ciudad de Gothaport Perthes, aparece un artículo bastante objetivo de la vida de Wolfgang, escrito por Friedrich von Schlichtegroll. Se trata de una breve biografía realizada por el autor sobre la base de datos aportados por Nannerl, nombre familiar de la hermana de Mozart. Esto significa que la reseña abarca particularmente los años de la infancia y adolescencia, aquellos en los que se gesta la leyenda del niño elegido de los dioses, cuando este Teophilus-Gottlieb-Amadeus vivía con sus padres y su única hermana.

Nuevos trabajos biográficos asoman en el fin de siglo. Uno aparece en 1798 y es obra de Niemetschek, musicógrafo bohemio que había sido ferviente admirador y amigo íntimo de Wolfgang. El otro (1797) pertenece a

Johann Friedrich Rochlitz, crítico y editor musical germano, a quien se debió asimismo las traducciones al alemán de los textos de *La clemenza di Tito* y de *Don Giovanni*, ampliamente usados por los teatros germanos. Para entonces, ya era sumamente importante la cantidad de partituras editadas por prestigiosas firmas de ciudades alemanas, así como de París, Londres, Praga, Amsterdam, Copenhague y Milán.

Stendhal

En 1814, la naciente bibliografía en torno de nuestro genio se vivifica con el soplo romántico de Stendhal. El autor de *Le Rouge et le Noir* pretende, con su reconocido instinto psicológico, penetrar en las profundidades mozartianas. Estaba lejos de sospechar que casi dos siglos después la intimidad de Wolfgang, su auténtica personalidad, habría de seguir siendo un enigma. A su vez en 1828 surge un trabajo que podría haber sido fundamental, de no haber actuado circunstancias explicablemente negativas. Es ése el año en que Constanza Weber, la viuda del compositor, publica la obra de recopilación de su segundo marido, el Consejero de Estados danés Georg Nikolaus Nissen, quien había fallecido antes de terminarla. Nissen fue un muy devoto admirador de Wolfgang y su biografía, que surge de la compilación de materiales de primerísima mano, habría resultado de incalculable valor si no fuera porque ocultó o deformó información por consideración a su esposa. Por fin, una biografía del diplomático ruso Alexander von Ulibischeff, aparecida en 1843, de gran difusión en su momento, cierra este primer capítulo de la bibliografía mozartiana, la cual se limita por entonces a una descripción anecdótica de la vida, sin intentar aún un estudio de la obra.

Musicología

Esta última tarea se inicia a partir de la segunda mitad del siglo XIX y es natural consecuencia del despertar de la *Musikwissenschaft* (la ciencia de la música, la musicología) en Alemania. Estamos entonces ante un segundo estadio, ya de nivel científico, de estudios mozartianos. Y el primer nombre clave es el de Otto Jahn, filólogo, arqueólogo y musicólogo alemán, cuyo *Mozart* aparece publicado en cuatro volúmenes en Leipzig, entre 1856 y 1859. Por vez primera, un siglo del nacimiento de Wolfgang, se realiza el titánico esfuerzo de remontarse al más exhaustivo *corpus* documental, con el fin de narrar paso tras paso la vida del compositor y realizar la descripción analítica de sus obras.

Con todas las reservas que los posteriores cambios de criterio historicista hayan motivado en la obra de Jahn, no hay la menor duda de que ese trabajo marca una era no sólo en la bibliografía mozartiana, sino también en la historia de los estudios musicológicos. Jahn pudo rescatar en Viena colecciones de manuscritos, poniéndolos a buen recaudo; en el Mozarteum de Salzburgo, fundado en 1842 para preservar los documentos familiares, Jahn expurgó la correspondencia y revisó los archivos que Nissen no había llegado a explotar; y en Frankfurt pudo acceder al patrimonio del editor Johann Anton André, en poder de 273 manuscritos, antes de la dispersión de dicho patrimonio. Así pudo trazar con inexpugnable sentido crítico y científico un trabajo ejemplar.

Que este estudioso haya idealizado hasta la divinización a Mozart es otro asunto y responde a criterios de la época. Obra y hombre quedaban fundidos en una indestructible unidad. Y como la creación de Wolfgang se le presentaba como algo eternamente bello y perfecto, sin turbulencias ni deformaciones, así también el hombre aparecía apartado de toda debilidad, ejemplo de gracia, delicadeza e inmarcesible hermosura.

Catalogación eficaz

Pero un conocimiento completo de la obra de Mozart debía asentarse sobre una catalogación igualmente eficaz. Pues bien, una primera lista de obras había sido trazada por Leopoldo, su padre, en Viena, cuando el hijo tenía apenas doce años. El segundo catálogo proviene del propio creador, quien anota la mayor parte de las obras que compone entre el 7 de febrero de 1784 y el 15 de noviembre de 1791, unas tres semanas antes de su muerte. Abarca por tanto buena parte de su producción vienesa, aunque es incompleta y contiene contradicciones con los manuscritos; pero encierra tanto valor que el ya citado editor André la publica en 1805.

Con todo, el gran inventario que habrá de acompañar un hoy, aunque corregido, a la obra de Mozart aparece en 1862 y pertenece a Ludwig von Köchel, quien lo editó precedido de una fervorosa dedicatoria “al profesor Otto Jahn”. Doctor en Derecho, desde 1832 Consejero Imperial, aficionado a la mineralogía y a la botánica, poseía la suficiente paciencia y rigor científico como para abordar la enorme tarea de clasificar la obra de quien se erigía para él en el más grande genio de la música occidental. Con intervención de la paleografía, que le permitió analizar la forma del autógrafo, el análisis de la escritura, del papel y de la tinta utilizados, Köchel pudo llevar adelante su catálogo, cuya más ambiciosa finalidad era la de preparar la primera edición crítica completa de la música de Mozart,

lo que la firma Breitkopf & Härtel concreta a partir de 1877. De tal manera, por obra de Jahn, Köchel y Breitkopf, al menos en lo fundamental, Mozart quedará *salvado* para siempre.

Luego llegaría la publicación de las cartas familiares (la primera edición, en 1914, a cargo de Schiedermaier) y las correcciones musicológicas. Teodor de Wyzewa, francés de origen polaco, y el conde Georges de Saint-Foix se proponen perfeccionar los trabajos de Jahn y de Köchel, de manera que elaboran un nuevo registro y trazan un monumental estudio en cinco volúmenes, aparecidos en París entre 1912 y 1946, titulado *W.-A. Mozart. Sa vie musicale et son oeuvre de l'enfance a la pleine maturité*.

Siguiendo el método de crítica estilística, analizan no sólo obra por obra, sino todas las impresiones artísticas y sociales que dejaron huella en el espíritu del genio salzburgoés.

A su vez el estudio de Otto Jahn será objeto de sistemática revisión por Hermann Abert, a quien se había confiado la quinta edición de la obra de aquél. El resultado, magistral, ve la luz en dos tiempos, 1919 y 1921.

Cabe aclarar ahora que, al margen de las obras de referencia a las que acabamos de aludir, un número impresionante de biografías y estudios, generales o particularizados según los diferentes géneros musicales abordados por el compositor, han venido a incrementar la bibliografía mozartiana en el curso de décadas. Comunicaciones, análisis especiales, conferencias, tesis doctorales han aparecido en revista de musicología, así como en el *Mozart-Jahrbuch* (Anuario mozartiano), editado por Abert en Munich o en el *Neues J. Jh.* (Nuevo anuario mozartiano), publicado en Ratisbona por Erich Valentin.

En la imposibilidad de aludir a tan inmensa producción detengámonos, sin embargo, en la obra de un erudito excepcional. Se trata de Alfred Einstein, a quien se encarga la tarea de perfeccionar el inventario de Köchel. Einstein no sólo efectúa un trabajo de ejemplar rigor en cerca de mil páginas que se publican en 1937 (*W.A.M. Chronologisch Thematisches Verzeichnis saemtlicher Tonwerke, Breitkopf und Haertel, Leipzig, 1937*) sino que entrega un luminoso estudio sobre el compositor, el cual aparece en Nueva York en 1945, y tras una edición en Estocolmo, en 1947, su edición definitiva, en Zürich, 1953, referido a Mozart, su carácter, su obra. A juicio de Paumgartner, autor él mismo de un importante estudio sobre el compositor (Berlín, 1927), el *Mozart* de Einstein es "sugestivo, profundo y actual", al lograr la esplendorosa unidad del hombre y del creador, de lo divino y lo terreno en ese ser elegido.

Revisionismo

No es ésa, sin embargo, la opinión de Wolfgang Hildesheimer, cuyo *Mozart*, editado en Alemania en 1977 y en la Argentina en 1982, ha conmovido la bibliografía mozartiana por la audacia de sus interpretaciones en torno de lo que considera la “verdadera” personalidad del músico, y por la temeridad e imprudencia con que demuele los conceptos de los grandes exégetas del compositor. Bajo la lupa de una indagación exclusivamente psicológica, y basándose fundamental en las cartas, arriba Hildesheimer a una visión del hombre opuesta a la de Jahn y sus seguidores, respecto de la íntima armonía entre la vida y el arte.

Tal interpretación de la personalidad mozartiana no es nueva en realidad y se remonta a principios del siglo XX, cuando se empezó a ofrecer una imagen menos apolínea y armoniosa que la trazada en la centuria anterior. Mozart, de pronto, se había metamorfoseado en un hombrecito vulgar y corriente que escribía, sin embargo, una música inmortal.

Ahora Hildesheimer, regodeándose con el vocabulario escatológico que se desprende de tantas cartas de Wolfgang y con sus fantásticas metáforas e imaginativos retruécanos, aliteraciones y anáforas (¿qué genial escritor habría sido Mozart!), entrega su *versión* de la personalidad mozartiana, que podría ser bien recibida como un intento más en esa dirección si no fuera porque la soberbia y la irritante vanidad del autor lo hace sospechoso de oportunismo. Sería como caer en otra forma de mistificación, opuesta a la imagen sacrosanta de Mozart que ya nadie, por otra parte, puede hoy aceptar.

Pero en todo caso, las vicisitudes de su bibliografía en el curso de dos siglos echan un deslumbrante resplandor sobre el carácter proteico, y por lo mismo inasible, de este Mozart que todos amamos. Quizá la última palabra no ha sido dicha aún. O tal vez Abert haya acertado cuando asegura que “lo que tiene Mozart de más grande es su propia persona y su fuerza de creación”.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERDI, Juan Bautista
1886-1887 “El espíritu de la música a la capacidad de todos en el mundo”. Edición reimpressa en *Alberdi: Obras completas*, Buenos Aires, Imp.lit. y enc. de “La Tribuna Nacional”,

1886-1887, 8 vol., (edición ordenada por el H. Congreso de La Nación, bajo la dirección de Manuel Bilbao y Arturo Reynal O'Connor) . T. 1, pp. 29-51.

CALZADILLA, Santiago
1891 *Las beldades de mi tiempo*, Buenos Aires.

GONZÁLEZ GARAÑO, Alejo (prologuista)
1942 *Un inglés. Cinco años en Buenos Aires, 1820-1825*, Buenos Aires, Ed. Argentinas Solar.

MARMIER, Xavier:
1967 *Buenos Aires y Montevideo en 1850*, traducción, prólogo y notas de José Luis Busaniche, Montevideo, Arca.

WILDE, José Antonio
1966 *Buenos Aires desde setenta años atrás. 1810-1880*, Buenos Aires, Eudeba.

Fuentes hemerográficas

- *The British Packet and Argentine News*, Buenos Aires, 1826 -1857.
- *El Nacional*, Buenos Aires, 1852-1893.
- *La Tribuna*, Buenos Aires, 1853-1884.

Pola Suárez Urtubey. Profesora de Castellano y Literatura y doctora en Música por la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la UCA. Autora de trabajos de música argentina en obras colectivas, como la *Historia General del Arte en la Arg.* (10 vols. ANBA). Otros títulos: *Antecedentes de la musicología en la Argentina. Documentación y exégesis* (EDUCA, 2007), *Alberto Ginastera, Ginastera en cinco movimientos* (Premio Municipal), *La música en el ideario de Sarmiento, Historia de la música* (2004), *La ópera. 400 años de magia* (2010). Ha colaborado en el Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana, Madrid. En 1991 obtuvo en EE.UU. el primer premio del concurso internacional Robert Stevenson de musicología. Columnista de música del diario *La Nación*. Académica de Bellas Artes y de la Academia Argentina de la Historia. Premio Konex de platino.