UCA
Pontificia Universidad Católica Argentina
Biblioteca digital
de la Universidad Católica Argentina

Abras Contel, Juan Manuel

Mozart y la interpretación de sus obras en el siglo XXI: Viena, Ingomar Rainer y la interpretación históricamente informada

Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"
Año XXIX, Nº 29, 2015

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central "San Benito Abad". Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la Institución.
La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Abras Contel, Juan M. "Mozart y la interpretación de sus obras en el siglo XXI : Viena, Ingomar Rainer y la interpretación históricamente informada" [en línea]. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega",* 29.29 (2015). Disponible en: http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/mozart-interpretacion-obras-siglo-xxi.pdf [Fecha de consulta:.....]

Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"
Año XXIX, Nº 29, Buenos Aires, 2015, pág. 17

MOZART Y LA INTERPRETACIÓN DE SUS OBRAS EN EL SIGLO XXI: VIENA, INGOMAR RAINER Y LA INTERPRETACIÓN HISTÓRICAMENTE INFORMADA

JUAN MANUEL ABRAS CONTEL
(Universität für Musik und darstellende Kunst Wien – USAL - UCA)

Resumen
Ingomar Rainer es uno de los actuales referentes austriacos de la Interpretación históricamente informada: instrumentista, director, docente y erudito, ha desarrollado sus actividades en cuatro continentes. Hemos unido los conocimientos y experiencia adquiridos sobre W. A. Mozart —particularmente durante nuestros estudios de Composición (con K. Schwertsik), Dirección orquestal (con L. Hager) y Práctica de interpretación histórica (con I. Rainer) en la Universidad de Música y Arte Dramático de Viena— a los diálogos que logramos establecer —tras una investigación *ad hoc*—con Ingomar Rainer, esperando poder contribuir a la reversión del vacío bibliográfico que pudiera existir en español con respecto a Mozart en tanto objeto de estudio de la última de las mencionadas disciplinas. Abordaremos aquí, desde la Interpretación históricamente informada, diversos aspectos relativos a Mozart y la interpretación de sus obras en el siglo XXI que son comunes a toda la producción del creador austriaco.
Palabras Clave: Mozart - Viena - Austria - Ingomar Rainer - Interpretación históricamente informada

MOZART AND THE PERFORMANCE OF HIS WORKS IN THE 21ST CENTURY: VIENNA, INGOMAR RAINER AND THE HISTORICALLY INFORMED PERFORMANCE

Abstract
Ingomar Rainer is one of the current Austrian points of reference related to Historically Informed Performance: instrumentalist, conductor, professor and scholar, he has carried out his activities in four continents. We have put together the knowledge and experience acquired about W. A. Mozart—particularly during our Composition studies (with K. Schwertsik), Orchestral Conducting (with L.

Hager) and Historical Performing Practice (with I. Rainer) at the University of Music and Performing Arts Vienna—with the dialogues we were able to establish—after an *ad hoc* research—with I. Rainer, hoping to be able to contribute to the reversion of the bibliographic vacuum that might exist in Spanish regarding Mozart as object of study of the latter of the mentioned disciplines. We will tackle, from the perspective of Historically Informed Performance, diverse aspects related to Mozart and the performance of his works in the 21st century which are common to the whole output of the Austrian creator.
Key words: Mozart - Vienna - Austria - Ingomar Rainer - Historically Informed Performance

* * *

1. Introducción

Cuando a mediados de 2011 comenzamos la investigación de la cual se desprende el presente texto[1], las últimas décadas del siglo XX ya habían albergado el feliz surgimiento en Sudamérica —es el caso, por ejemplo, de la República Argentina— de un interesante y minoritario grupo de conjuntos musicales cuyas interpretaciones se hallaban vinculadas —en mayor o menor grado y buscando emular a aquéllas europeas capaces de absorber *in situ* la continuidad de su tradición sonora— a la denominada 'Interpretación históricamente informada' (IHI) ['Historically Informed Performance' (HIP)]: un término que ha logrado imponerse en el ámbito académico por sobre ciertos debates de los cuales llegó a ser objeto hace ya más de veinte años en los países desarrollados.

Sin embargo, las loables actividades emprendidas durante lustros por las meritorias agrupaciones mencionadas (*vide supra*) no implican hoy de modo alguno: a) Que exista un abundante corpus bibliográfico en lengua castellana referido a aspectos teóricos y técnicos de la Interpretación históricamente informada; b) Que el medio musical argentino posea un sólido conocimiento no anecdótico del panorama actual relativo a la Interpretación históricamente informada propia de aquella ciudad que fuera cuna del clasicismo musical: Viena.

Fue en virtud de lo arriba expuesto que en 2011 —siguiendo el ejemplo de quienes nos precedieron— decidimos intentar contribuir a la reversión del vacío bibliográfico aún existente en la lengua cervantina con respecto a Wolfgang Amadeus Mozart y su producción sonora en tanto objeto de

[1] Parte de este texto tiene por origen un trabajo que realizamos para el 'Seminario Filosófico-teológico - El pensamiento dramático-musical de Mozart', dictado en 2011 por Fernando Ortega en la Pontificia Universidad Católica Argentina 'Santa María de los Buenos Aires'.

estudio de la Interpretación históricamente informada, haciéndolo en base a los conocimientos y experiencia sobre la vida y obra de dicho creador que adquirimos durante nuestros estudios de Composición (con Kurt Schwertsik), Dirección orquestal (con Leopold Hager) y Práctica de interpretación histórica (con Ingomar Rainer) en la Universidad de Música y Arte Dramático de Viena, así como en la Universidad Mozarteum de Salzburgo, entre 1999 y 2004.

Para lograr nuestros fines (*vide supra*) se antojaba oportuno llevar a cabo una investigación cuya primera fase[2] contuviera dos abordajes metodológicos concomitantes: por un lado, localizar, recopilar, traducir, criticar, contrastar y sintetizar las fuentes secundarias relativas al estado actual de la cuestión correspondiente a la Interpretación históricamente informada, a fin de relacionar éste con nuestras experiencias y conocimientos austriacos ya referidos (*vide supra*); por otro, intercambiar nuestras opiniones con aquéllas de un referente austriaco e internacional de la Interpretación históricamente informada, haciéndolo bajo forma de una entrevista cualitativa en profundidad capaz de generar nuevas fuentes ligadas al tema en cuestión, tanto mediante las preguntas por nosotros formuladas —que debían presentar al lector, según estimábamos, una síntesis de nuestra investigación previa referida— como a través de las respuestas obtenidas merced a nuestro entrevistado. Así, ambos abordajes se enmarcaban dentro de nuestra formación y actividades propias de un historiador, músico (compositor, director e instrumentista) e investigador, y dadas las circunstancias del momento, el erudito que resultaba más idóneo para nuestra labor no era sino Ingomar Rainer. *Ad rem!*

* * *

2. Acerca de Ingomar Rainer

Ingomar Rainer[3] (Villach, 1954) es uno de los actuales referentes austriacos de la Interpretación históricamente informada: clavecinista, organista, director, profesor universitario y erudito, ha desarrollado sus actividades profesionales en cuatro continentes del mundo. Tras completar en Viena sus estudios universitarios de Filología germánica e Historia, a los cuales deben sumarse aquéllos de Órgano y Clave en la Escuela Superior de Música, desde 1979 comenzó a enseñar, en la actual Universidad de

[2] Una segunda fase de dicha investigación, todavía en curso, incluye una serie de entrevistas cualitativas que le realizamos oportunamente a una serie de músicos argentinos (directores, instrumentistas y cantantes) de cara a poder contrastar sus respuestas con aquéllas de Ingomar Rainer (*vide* punto 3).

[3] A menos que se indique lo contrario, todos los hechos referidos se basan estrictamente en fuentes primarias facilitadas por Ingomar Rainer.

Música y Artes Dramáticas de dicha ciudad, *Stilkorrepetition* [disciplina relativa a la actividad de un 'maestro interno'], Práctica de interpretación histórica [*Historische Aufführungspraxis*] para directores e instrumentistas, Interpretación de bajo continuo, Clave, Análisis de estructuras, Teoría de la Música y *Tonsatz* [disciplina relativa a la Composición y los Arreglos musicales] de los siglos XIV a XVIII, así como Introducción a la Historia de la Cultura. Entre 1986 y 1989 estuvo al frente de las cátedras de Órgano y Clave en el Conservatorio Estatal de Carintia (Klagenfurt) y desde 1993 hasta 1997 trabajó como Profesor invitado de Práctica de interpretación histórica en la Academia de Música de Graz. Desde 1998 estuvo al frente de los Cursos de Práctica de interpretación histórica dictados en la Escuela Superior de Viena, siendo invitado a brindar cursos, conferencias y seminarios en Austria, Italia, Japón, Sudamérica, etc. Recibió de Austria la 'Habilitación' [para desempeñarse como docente de una carrera de educación superior] y desde 2004 es Primer Profesor Catedrático [*Erste ordentliche Professur*] de Práctica de interpretación histórica en Austria, en el marco de la Universidad de Música y Arte Dramático de Viena.

Autor de artículos, ensayos y ediciones musicales, entre 1980 y 1982 trabajó en un proyecto de investigación de la Cátedra de Musicología histórica en la Universidad de Viena sobre música de la Edad Media, obrando como consultor durante exhibiciones realizadas por el Museo Histórico de dicha ciudad y en calidad de miembro de 'referato'[4] en simposios y congresos. En 1998 tuvo a su cargo uno de los proyectos de investigación financiados por el Fondo para el fomento de la investigación científica en Austria y desde ese mismo año es editor, junto a Rudolf Hofstötter, de la serie 'Wiener Editionen Alter Musik' [Ediciones de Música Antigua de Viena].

Ha realizado conciertos y grabaciones en CD como solista (tocando el órgano, el clave y el fortepiano), músico de cámara, acompañante de cantantes y director musical, trabajando junto a solistas (instrumentistas y cantantes) y directores de trayectoria internacional. Ha desarrollado sus actividades con ensambles tanto de Música antigua (Musica Antiqua Wien, Cappella Academica Wien, Wiener Akademie) como de Nueva música (Ensemble XX. Jahrhundert), cooperando con renombradas orquestas (Orquesta de Cámara de Viena, Orquesta Filarmónica de Viena, Orquesta Sinfónica de Viena) y desde 1983 también con su propio grupo Ensemble Studio da camera Wien. Ha llevado a cabo producciones de Música antigua y Nueva música, presentándose en Europa (incluyendo Escandinavia), África del Norte, Sudamérica (incluyendo Argentina y Perú) y Japón.

[4] La Real Academia Española (2009) no ha recogido aún la palabra 'referato' en su *Diccionario de la lengua española*.

3. Entrevista cualitativa en profundidad a Ingomar Rainer: Interpretando las obras de Mozart entre el ayer y el hoy[5]

Juan Manuel Abras Contel: Durante más de treinta años usted ha enseñado *Historische Aufführungspraxis* [Práctica de interpretación histórica] en algunas de las instituciones de educación musical más prestigiosas del mundo, como la Universidad (ex Academia) de Música y Arte Dramático de Viena —donde fui su alumno—, brindando al mismo tiempo conciertos, cursos y talleres especializados en cuatro continentes. ¿Cómo definiría Ud. la Práctica de interpretación histórica y cómo puede ayudarnos esta disciplina a interpretar mejor[6,] durante el siglo XXI, las obras de compositores como Wolfgang Amadeus Mozart?

Ingomar Rainer: Parece muy difícil definir la Práctica de interpretación histórica. El afirmar poder interpretar música histórica de nuestra cultura europea occidental —¡Siempre hablo solamente de ésta, porque tengo poca idea acerca de la música de otras culturas!— tal y como era interpretada hace siglos es simplemente un sinsentido, porque: a) Nunca podremos saber completamente cómo fue hecha; y b) Aunque lo supiéramos, no nos gustaría, quizás, hacerla de la misma manera. Por ejemplo, tenemos grabaciones precoces hechas por Reger y Grieg de sus propias obras y, no obstante, muchos colegas, así como yo mismo, rechazamos en muchos aspectos 'seguir' aquellas interpretaciones ciertamente 'auténticas' con argumentos sólidos a favor de esta música. Un término mejor para describir nuestros estudios es la sugerencia de Butt de denominarlos 'Interpretación históricamente informada' (IHI) ['*Historically informed Practice*' (HIP)] o, como formuló Reidemeister, el tratar de comenzar un diálogo con la música antigua bajo sus propias e históricas premisas. Eso significa tratar de aprender a leer partituras antiguas a través de los ojos de sus contemporáneos, así como a través de la experiencia de otros estilos y movimientos musicales. Una aproximación únicamente moderna podría ocultar muchos aspectos que ya no son familiares para nuestra práctica hoy, pero una aproximación únicamente histórica podría reducir la música a sus funciones históricas sin la revelación —como es el caso de las *chef-d'oeuvres* [obras maestras]— de todos sus potenciales estéticos. La 'Práctica histórica' entendida de esta manera, como formuló una vez un amigo mío, "reduciría Bach a Telemann".

[5] Viena-Buenos Aires, junio de 2011; trad. del autor.

[6] *Vide* BROWN, H. M. y S. SADIE, 1989; CYR, M., 1992; EISEN, C., 2002; GORDON, S., 2005; HARNONCOURT, N., 1989; HOULE, G., 1987; LAWSON, C. y R. STOWELL, 1999; RINK, J., 2002; ROTHSCHILD, F., 1961; TODD, L. R. y P. WILLIAMS, 1991; ZASLAW, N., 1989a.

J. M. A. C.: Durante las décadas pasadas hemos sido testigos de una proliferación de ediciones *Urtext*, algo que podría ser visto, entre otras cosas, como un intento por equilibrar los excesos fantasiosos cometidos por algunos editores e intérpretes de los siglos XIX y XX —bajo forma de adiciones editoriales relativas a la articulación, los matices, la ornamentación, etc.— a la hora de tratar con obras musicales de épocas anteriores[7]. Sin embargo, personalmente considero que tocar o cantar utilizando algunas ediciones *Urtext* —aun cuando mis ediciones preferidas de las óperas mozartianas sean las *Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe*— sin el conocimiento apropiado puede ser tan riesgoso como hacerlo usando 'ediciones de interpretación' infundadas, ya que pueden contener, respectivamente, tanto una falta de convenciones de interpretación —que compositores como Mozart no incluían en sus partituras porque habrían resultado obvias para los intérpretes de aquellos días[8]— como una cantidad considerable de adiciones arbitrarias. ¿Cómo podrían evitarse, de cara a la interpretación de una obra mozartiana, estos dos extremos que no son auténticos?

I. R.: ¡Coincido completamente con su opinión! Un texto crítico por sí solo nunca garantiza una buena interpretación estilísticamente adecuada. Por supuesto, es un desafío para la pedagogía musical darles a los estudiantes la habilidad de leer textos históricos de acuerdo a sus demandas, esto es, completar convenciones, etc. Con los nuevos medios —por ejemplo, el CD-ROM— hay también nuevas posibilidades de editar textos musicales. Así, en una edición de las obras de Mozart en CD-ROM se puede imprimir ya sea la pura edición crítica, o una versión altamente comentada —con adiciones del editor en azul o rojo—, o una real *Gebrauchsausgabe* [edición de uso] —con golpes de arco, digitaciones, etc.—, o incluso una mezcla de las tres. Estamos, justamente, trabajando en tales proyectos para dar un poco más de información de aquéllas que dan generalmente las ediciones *Urtext*, porque somos completamente conscientes de los peligros de 'los dos extremos' que usted menciona en su pregunta.

J. M. A. C.: Pasando de la ópera a las obras sinfónico-corales, desde que a los 23 años dirigí el *Requiem* de Mozart por primera vez me he estado preguntando por qué deberíamos 'creer' en compleciones modernas de la obra que comenzaron a aparecer durante los años 70 —como aquéllas de Beyer, Druce, Maunder, Robbins Landon, Levin y Andrews— en lugar de preferir la partitura tal y como nos fue pasada a través de Eybler y

[7] *Vide* COOPER, B., 2002.
8 *Vide* EISEN, C., 2002: 26 y COOPER, B., 2002: 91-102.

Süssmayr: ambos contemporáneos, amigos e incluso alumnos de Mozart[9]. Al margen de la 'Edición de Neukomm' y dado su conocimiento y experiencia como intérprete y especialista en Interpretación históricamente informada, ¿cuál considera usted que sea la más confiable de las compleciones del *Requiem* de Mozart?

I. R.: Brahms ya encontró en la compleción de Süssmayr la solución más honesta y reverente del problema fragmentario del *Requiem* de Mozart. Como podemos ver en el autógrafo de Viena, Eybler, aun siendo un compositor mucho más dotado, dejó el enorme proyecto tras unos pocos intentos. Aun cuando las nuevas compleciones pudieran ser más perfectas, siéndolo incluso más en el sentido de la música de Mozart, y sus soluciones más elegantes —especialmente en el caso de aquélla de Levin, la cual, por otro lado, es pareja y perfecta hasta la esterilidad—, Süssmayr tiene la ventaja de: a) Haber sido una persona muy cercana a Mozart y b) En su imperfección, mostrar claramente que el torso del *Requiem* es sólo un torso, sin pretender hacer de éste una obra terminada.

J. M. A. C.: Con respecto a los *tempi* del siglo XVIII[10] he escuchado a través de los años dos opiniones contradictorias: que aquéllos eran más rápidos, en términos generales, que los que usamos actualmente, pero también que eran más lentos; y lo mismo se aplica a la flexibilidad del *tempo* durante el mismo período: algunos afirman que uno debería mantener en la interpretación un *tempo* estricto[11] —como el mismo Mozart dijo hacer[12]— a menos que se indique lo contrario mediante un *accelerando* o un *ritardando* —al margen del *tempo rubato*[13,] el cual no afectaba al bajo, según declaró Mozart en una oportunidad[14]—, pero también que deberíamos disminuir el *tempo* al interpretar, por ejemplo, el segundo tema de una forma sonata, como también podemos escuchar en algunas interpretaciones y grabaciones del siglo XX. ¿Cuál sería la manera apropiada de tratar los *tempi* de Mozart en cuanto a su velocidad y flexibilidad?

I. R.: Esta pregunta, para mí, se conecta claramente con la primera de mis repuestas. Bajo ciertos ángulos de observación, los *tempi* del siglo XVIII podrían ser más rápidos, así como más lentos que los actuales. En todo caso, durante la época de Mozart había todavía en existencia un

[9] *Vide* WOLFF, C., 1994.
[10] *Vide* EISEN, C., 2002; MALLOCH, W., 1988 y MARTY, J. P., 1988.
[11] *Vide* EISEN, C., 2002: 19.
[12] Wolfgang Amadeus MOZART, *apud* KERST, F. y E. KREHBIEL, 1965: 29.
[13] *Vide* EISEN, C., 2002: 19 y HUDSON, R., 1996.
[14] Wolfgang Amadeus MOZART, *apud* KERST, F. y E. KREHBIEL, *loc. cit.*

'sistema de *tempo*' de relaciones y proporciones dentro de los compases del *tempo ordinaro*; justamente, Beethoven dice que Mozart tenía todavía "sus *tempi ordinarii*", los cuales perdieron validez después de 1800. Eso significa, al menos: nada de contrastes extremos, nada de 'efectos', etc. La pregunta sobre la flexibilidad, por otro lado, depende en gran medida del género, el carácter y la forma de las obras en concreto. En un *Adagio* la flexibilidad será ciertamente mayor que en un *Andante*; en una sinfonía, ciertamente mayor que en la música eclesiástica, etc.

J. M. A. C.: Junto con la idea de que la música instrumental debería asemejarse al canto[15], la noción de 'notas buenas' y 'notas malas'[16], y el concepto de que la interpretación debe imitar a veces el recitado poético —especialmente en los recitativos de las óperas— y también el habla[17] —aun cuando Mozart declaró que "En la ópera […] la poesía debe ser la hija obediente de la música"[18]—, son muchas las fuentes del siglo XVIII[19] que parecen estar de acuerdo en afirmar: si las notas no están ligadas ni marcadas con puntos de *staccato* —excepto cuando estos signos se combinan con ligaduras para indicar *portato*—, éstas deben tocarse separadas —*non legato*— una de la otra y, por tanto, más brevemente de lo que están escritas[20]. Otra idea que data del mismo período es que en un grupo de notas ligadas la primera debe ser enfatizada mientras que las siguientes deberían ser interpretadas *diminuendo*[21]. ¿Deberían aplicarse todos estos conceptos a toda obra musical que Mozart compuso?

I. R.: En general estoy de acuerdo, pero podría haber excepciones. Algunas veces, e incluso a menudo en los clásicos vieneses, los así llamados 'puntos de *staccato*' sólo indican notas iguales, esto es, sin acentos —por ejemplo, en la obertura de *La flauta mágica*— o dan la orden de 'no ligar entre sí las notas pequeñas', lo cual —si no estaba indicado de esa manera— era la práctica corriente: debemos recurrir a los estudios de Brown sobre este tema.

[15] *Vide* LAWSON, C., 2002: 68 y 70; EISEN, C., 2002: 24.
[16] *Vide* EISEN, C., 2002: 23.
[17] *Vide* WIGMORE, R., 2002: 87.
[18] Wolfgang Amadeus MOZART, *apud* KERST, F. y E. KREHBIEL, 1965: 16; trad. del autor.
[19] *Vide* BACH, C. P. E., 1974; QUANTZ, J. J., 2001 y MOZART, L., 1985. *Vide* EISEN, C., 2002.
[20] *Vide* EISEN, C., 2002: 21 y WARD, D., 2002: 48.
[21] *Vide* DRUCE, D., 2002 : 56 y LAWSON, C., 2002: 71.

J. M. A. C.: Con respecto a lo dicho anteriormente, algunos eruditos[22] han afirmado que, excepto cuando se combinan puntos con ligaduras para indicar *portato* —un ejemplo de ello es cantado por Pamina en *La flauta mágica* [*N.° 17, Aria Ach ich fühl's, es ist verschwunden!*]—, Mozart nunca llegó a escribir puntos de *staccato* en sus partituras sino, en lugar de éstos, sólo trazos verticales —aun cuando la aclamada *Neue Mozart-Ausgabe*[23] contiene tanto puntos como trazos— y también que dichos trazos no pretendían indicar separación —ya que el *non legato* era la articulación estándar de ese tiempo para las notas no ligadas ni marcadas[24]— sino acentuación, finales de frase, figuras secuenciales o arpegiados repetidos[25]. ¿Cómo deberían interpretarse los signos mencionados a la hora de interpretar la música de Mozart?

I. R.: De acuerdo a Brown, la cuestión de los puntos o trazos es solamente acerca de los materiales de escritura. Yo no comparto esta opinión. En algunos casos, especialmente en Haydn, los trazos tienen otros significados diferentes, más allá de aquéllos citados en su pregunta.

J. M. A. C.: ¿Deberían realizarse 'alteraciones rítmicas' —término empleado por Eisen[26]— que vienen del período barroco[27] al interpretar ritmos con puntillo que se encuentran en los 'pasajes de obertura' de la música de Mozart, acortando así los valores de las notas breves? (Por ejemplo, interpretando una corchea, un silencio de semicorchea con puntillo y una fusa en vez de una corchea, un silencio de semicorchea y una semicorchea).

I. R.: No me gusta hablar de 'alteraciones rítmicas' en este contexto. Me parece que la verdad radica en lo difícil que resulta notar las relaciones exactas entre una nota corta y una nota larga que sigue a ésta: ¡en este orden! En ello radica el problema esencial de los ritmos con puntillo. Así que cada manera de notarlo, desde la notación negra de la práctica del siglo XVI hasta el doble puntillo moderno, puede ser sólo un valor aproximado para con la verdadera apariencia musical; y eso también parece válido para la música del período clásico e incluso la del temprano siglo XIX.

---

[22] *Vide* EISEN, C., 2002: 21. *Vide* BROWN, C., 1993: 593-612 y RIGGS, R., 1997.
[23] Se trata de la *Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, editada por la Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg y publicada en Kassel por Bärenreiter.
[24] *Vide* EISEN, C., 2002: 21 y WARD, D., 2002: 48. *Vide* BROWN, C., 1993: 593-612 y RIGGS, R., 1997.
[25] Especialmente en el caso de Haydn; *vide* EISEN, C., 2002: 22.
[26] *Vide* EISEN, C., 2002: 22.
[27] *Vide* CYR, M., 1992.

J. M. A. C.: La mayoría de las fuentes[28] están de acuerdo en que '*p*' y '*f*' eran los matices más frecuentemente utilizados en el período clásico —su rango iba a menudo de '*pp*' a '*ff*'—, aunque sin recurrir a la 'aterrazada' —expresión utilizada por Eisen[29]— manera barroca de interpretar éstos[30]. En Mozart, la combinación de dichos símbolos bajo la forma '*fp*' a efectos de indicar *fortepiano* podemos hallarla en pasajes operísticos como aquéllos que albergan los *tutti* orquestales utilizados para acompañar el canto del Comendador en *Don Giovanni* [*Scena XV*, compás 456]; sin embargo, hay algunas discrepancias[31] sobre cómo deberíamos interpretar apropiadamente un pasaje marcado '*fp*' en una obra de Mozart cuando el autógrafo y la edición difieren en la posición del signo '*p*'. ¿Qué podría decirse de estos conceptos en cuanto a la interpretación de la música mozartiana?

I. R.: Todavía tenemos que aprender mucho sobre la cuestión de los matices en el barroco, así como en la música clásica. Ante todo, tenemos que distinguir matices generales, que son más un carácter, de aquellos verdaderos matices finos dentro del fraseo. Al considerar el ejemplo de Quantz en su tratado de flauta, se encuentran muchas más indicaciones de matices de lo que podría esperarse, comunes a todo instrumentista de la época, pero nunca escritos. Pienso, en efecto, que la 'manera aterrazada' de interpretación, como usted la denomina, es por lo general la excepción; en el caso de Mozart o Haydn, en particular, el *forte subito* está por lo general indicado claramente como '*sf*': equivale a *subito forte* y no es siempre un acento *sforzato*; ¡hay una diferencia con el '*sfz*'! Un *rinf*[*orzando*] es un *crescendo* muy rápido. Un '*pp*' es por lo general *più piano* en el sentido de *decrescendo*. Sólo '*ppp*' significa *pianissimo* y así sucesivamente. Así que '*fp*' podría ser un *diminuendo* también.

J. M. A. C.: Aun cuando algunas interpretaciones y grabaciones del siglo XX parecieron 'olvidar' que la ornamentación improvisada era el estándar durante el período clásico[32], otras más 'informadas' empezaron a tener esto más en cuenta. Al mismo tiempo, el concepto de que los trinos siempre comienzan en la nota superior fue dando lugar a la idea de que si esto sucede o no, es algo que depende principalmente de razones armónicas[33]; y de acuerdo a esto, los intérpretes ideales deberían tener una

[28] *Vide* EISEN, C., 2002 y WARD, D., 2002 : 49.
[29] *Vide Ibidem* e *Ibidem.*
[30] *Vide* CYR, M., 2002.
[31] *Vide* EISEN, C., 2002: 26.
[32] *Vide* EISEN, C., 2002: 28-34 y LAWSON, C., 2002: 73. *Vide* NEUMANN, F., 1986.
[33] *Vide* EISEN, C., 2002: 30.

buena formación en Armonía. Asimismo, muchos músicos comenzaron a darse cuenta de que, durante el clasicismo, el *vibrato* era un ornamento usado rara e infrecuentemente — tanto al tocar como al cantar— que estaba sobre todo reservado —como la *messa di voce*[34]— a notas largas, tenidas[35]; sin embargo, tanto Tartini como Leopold Mozart mencionan una vibración regular que sigue el ritmo de la música[36]. ¿Se ajustan todas estas convenciones el verdadero estilo mozartiano[37] o deberían tocarse y cantarse de otra manera las obras de Mozart?

I. R.: Sólo algunas ideas: Mozart mismo anotó sus ornamentaciones muy cuidadosamente; las compuso. Así que 'improvisación' me parece un término peligroso para el problema del embellecimiento. Si tenemos en cuenta que el tratado de C. Ph. E. Bach se dedica solamente a la ornamentación en una de las mitades del libro, podemos ver lo cuidadosamente que debe ser manejado este material. Así, en última instancia, todas las decisiones sobre asuntos como éste —*vibrato* incluido— tienen que ser tomadas desde un concepto analítico muy claro que incluya todas las cuestiones de naturaleza relativa a la sala, las fuerzas sonoras, los instrumentos e incluso la afinación.

J. M. A. C.: Entre otras cosas, recuerdo de sus clases en Viena cómo continuaron cambiando los instrumentos y las técnicas de interpretación durante el período clásico[38]: Mozart compuso para los fortepianos[39] de 'acción vienesa' de Stein, que tenían un teclado más sensible que el de los pianos modernos y producían un sonido más claro y articulado[40]. Muchos instrumentistas de cuerda —excepto algunos contrabajistas— adoptaron el 'arco Tourte' mientras sus instrumentos sufrieron cambios —en el largo y

[34] WIGMORE, R., 2002: 80; EISEN, C., 2002: 33 y LAWSON, C., 2002: 70.
[35] EISEN, C., 2002: 33; WIGMORE, R., 2002: 81; DRUCE, D., 2002: 59 y LAWSON, C., 2002: 70.
[36] DRUCE, D., 2002: 59.
[37] Dice al respecto EISEN, C., 2002: 29: "Cuando Mozart publicó sus sonatas para piano durante la década de 1780, frecuentemente agregó ornamentación que de otra manera falta en sus autógrafos […] La situación es diferente, por ejemplo, con los conciertos, donde las anotaciones de Mozart son esqueléticas en el mejor de los casos: dado que él no tenía expectativas de que éstos fueran publicados y difundidos, no se sintió, aparentemente, compelido a anotar la ornamentación que él improvisaba durante la interpretación. No obstante, es claro que él improvisaba y ornamentaba en muchos pasajes que, vistos solamente en la página, parecen desnudos"; trad. del autor.
[38] *Vide* CARSE, A., 1964 y CHIANTORE, L., 2001.
[39] *Vide* LATCHAM, M., 1997 y 1998.
[40] *Vide* WARD, D., 2002 y CANTORE, L., 2001.

ángulo de inserción del cuello, en el puente, etc.—, ganando así un sonido más poderoso pero perdiendo la ligereza y brillantez que tenían en el barroco[41]. Los órganos[42], los instrumentos de percusión y las arpas[43] —cuyos modelos de pedal comenzaron a proliferar— también cambiaron durante aquéllos años, así como la sección 'normal' de vientos, que se volvió mucho más grande[44] y albergaba instrumentos menos estandarizados que sonaban más 'delgados' y menos 'melosos' que los modernos. ¿Qué podría hacerse al tocar la música de Mozart en instrumentos modernos[45] —ya que aquéllos antiguos o las reproducciones no siempre están disponibles— para ajustarse mejor a las ideas de este compositor?

I. R.: Esta pregunta es una de aquéllas centrales en mi tarea de enseñanza: cómo obtener resultados convincentes al interpretar música antigua en los así denominados instrumentos modernos. Ante todo, los instrumentistas, así como los cantantes, tienen que aceptar que hay más de una manera de hacer que un instrumento o una voz suene de manera 'hermosa'. Como en la música contemporánea, debemos dejar los sonidos 'idiomáticos' y darnos cuenta de todas las posibilidades de los instrumentos. Un 'buen' sonido de violín no debe necesariamente contener muchísimo vibrato de mano izquierda; un arco moderno es también capaz de articular de un modo 'parlante' si es tocado de una cierta manera. Depende mucho, también, de un concepto en verdad consciente de afinación 'pura' y así sucesivamente. Pienso que todas las orquestas de cámara modernas deberían recobrar los amplios e importantes campos del repertorio barroco y clásico que éstas les han cedido a los ensambles especializados durante las últimas décadas.

J. M. A. C.: Volviendo al tema de la ópera y las voces, un sonido dulce y redondo, una agilidad y dominio de los estilos 'brillante' y 'patético', una ornamentación[46] y flexibilidad controladas era lo que se esperaba, entre otras cosas, de los cantantes del período clásico[47] durante un tiempo en cual los *castrati* fueron reemplazados por las sopranos[48], a quienes les estaba prohibido cantar en coros de iglesia tanto católicos como protestantes[49]; era una época en la cual no eran todavía populares las divisiones en cuatro

[41] *Vide* DRUCE, D., 2002 : 51. *Vide* CYR, M., 1992.
[42] *Vide* WARD, D., 2002 : 49.
[43] *Vide* DRUCE, D., 2002: 63.
[44] *Vide* LAWSON, C., 2002.
[45] *Vide* WARD, D., 2002: 49 y GLOVER, J., 2002: 2.
[46] *Vide* EISEN, C., 2002: 28-34; LAWSON, C., 2002: 73 y NEUMANN, F., 1986.
[47] *Vide* LAWSON, C., 2002: 76.
[48] *Vide Ibidem*: 89.
[49] *Vide Ibidem*.

tipos básicos de voces hoy vigentes[50] y en aquel entonces las sopranos pudieron haber llegado a utilizar, incluso, una 'extensión del *falsetto*'[51]. Muchos cantantes tenían entonces la formación necesaria para improvisar[52] apoyaturas[53] y embellecimientos en los *blunt endings* y también decoraciones —como la mencionada *messa di voce*— en las fermatas[54] —si bien los saltos amplios en notas largas no eran embellecidos[55]—, así como para utilizar *portamento* cuando era necesario, aunque normalmente evitando el *vibrato*[56]. ¿Qué pasos debería seguir hoy un cantante para lograr una interpretación histórica certera de las obras de Mozart?

I. R.: En general, veo los mismos problemas aquí que encuentro para los instrumentistas de cuerda o también para los pianistas. No deberíamos olvidar que los cantantes de los tiempos de Mozart siempre tuvieron una educación instrumental y composicional muy sólida que hoy, generalmente, falta. El director-maestro de capilla puede compensar de forma parcial estas falencias, pero *à la longue* [a la larga] tiene que haber un cambio en los conceptos educacionales destinados a los cantantes.

J. M. A. C.: ¿Qué tan real es, históricamente hablando, el Mozart retratado en películas como *Amadeus*[57] de 1984, dirigida por Miloš Forman y basada en la obra de teatro homónima de Peter Shaffer? Mi pregunta surge porque en dicho largometraje, entre otras cosas, Antonio Salieri —profesor de Beethoven, Schubert y Liszt— describe a Wofgang como "un niño presumido, lascivo, obsceno e infantil"[58]; Constanze Weber, esposa de Mozart, muestra sus pechos desnudos a Salieri[59] (en la versión *Director's Cut*); y Emanuel Schikaneder se refiere a *La flauta mágica* como un "vaudeville", "una gran producción […] con hermosos trucos mágicos […] y unos pocos animales amaestrados" que contiene "un par de canciones pegadizas"[60].

---

[50] *Vide* WIGMORE, R., 2002: 77.
[51] *Vide Ibidem*: 78.
52 *Vide* EISEN, C., 2002: 28-34; LAWSON, C., 2002: 73 y NEUMANN, F., 1986.
[53] *Vide* CRUTCHFIELD, W., 1989.
[54] *Vide* EISEN, C., 2002: 34 y WIGMORE, R., 2002: 83-87.
[55] *Vide* WIGMORE, R., 2002: 84.
[56] *Vide* EISEN, C., 2002: 33; LAWSON, C., 2002: 70; DRUCE, D., 2002: 59 y WIGMORE, R., 2002: 81.
[57] *Vide* BROWN, A. P., 1992.
[58] *Amadeus*. Dir. Miloš Forman. Act. F. Murray Abraham, Tom Hulce y Elizabeth Berridge. The Saul Zaentz Company. 1984. Película/DVD; trad. del autor.
[59] *Ibidem.*
[60] *Ibidem*; trad. del autor.

I. R.: Ciertamente, este retrato del carácter de Mozart es una imagen bien buscada con gran parte de verdad. A veces puede ser exagerado, pero en general pienso que debemos estar de acuerdo. En todo caso, la discusión de Forman sobre la imagen de Mozart tiene un convincente y alto nivel intelectual.

J. M. A. C.: ¿Qué podría decirse sobre algunas puestas escénicas modernas de óperas de Mozart que, desvinculando al drama de decorados realistas y llevando la acción a lugares y tiempos diferentes de aquéllos buscados por el compositor y el libretista —algo también sufrido por obras de otros compositores—, han retratado, por ejemplo, a la Condesa de Almaviva como drogadicta y alcohólica, o incluido sexo simulado y desnudez gratuita sobre el escenario[61]?

I. R.: Modernizaciones de este tipo pueden ser divertidas, pero la mayoría de las veces las encuentro más o menos aburridas e innecesarias. ¿Por qué no contar una historia de épocas antiguas tal y como fue prevista? Esto no debe forzosamente crear una interpretación 'historizante'. Por otro lado, una puesta estrictamente histórica sería imposible para la comprensión de hoy. Así que la mejor manera de realizar una puesta sería permanecer en medio de dichos extremos.

J. M. A. C.: Algunas personas elogian a Berlioz por el uso de pasajes *col legno* tan tempranamente como en 1830 —en su *Sinfonía fantástica*— olvidando quizás que Mozart ya había usado esta técnica más de medio siglo antes —en 1775— en su concierto para violín y orquesta KV 219, relacionado con su obra *Le gelosie del seraglio*, bosquejada anteriormente y vinculada a su ópera *Lucio Silla*. Muchas personas aclaman el genio de Mozart, pero algunos pasan por alto, al hacerlo, las innovaciones —término que emplean Keller[62] y Keefe[63]— de este compositor en diferentes campos[64] de la música. ¿Qué podría decirse, históricamente hablando, acerca de dichas innovaciones?

---

[61] Dada la copiosa cantidad existente de ejemplos de dichas puestas, omitimos referirnos a alguno de éstos en particular por ser de público conocimiento el eco que de tales manifestaciones llegara a hacerse oportunamente la prensa argentina y extranjera.

[62] KELLER, H., 1981: 465.

[63] KEEFE, S. P., 2001: 658.

[64] Como ejemplo de otras posibilidades instrumentales utilizadas por Mozart, señala EISEN, C., 2002: 15: "Cuando Mozart quiso un sonido específico de trompeta y corno en *Idomeneo*, le escribió a su padre requiriéndole un tipo especial de sordina que no estaba disponible en Múnich, pero era usada por los vigías en Salzburgo"; trad. del autor. Sin embargo, no debemos circunscribir lo innovador de

I. R.: Yo no hablaría de innovaciones, sino más bien de la habilidad y voluntad de usar todas las posibilidades instrumentales. El efecto *col legno* es tan viejo como el violín mismo. Ya ha sido usado en el *Capriccio* de Farina de 1624, así como en *Fechtschul* de Schmelzer. Es sólo que resulta asombroso el hecho de que nadie, además de Mozart, lo encontrara digno de volver a ser utilizado.

J. M. A. C.: Se dice que "la música vienesa permaneció esencialmente fiel a conceptos de sonido originados a partir de los clásicos vieneses, aunque hubo algunos desarrollos"[65] posteriores, un hecho que se refleja, por ejemplo, en las diferencias entre los 'oficialmente' denominados 'instrumentos vieneses' de madera[66] y metal, y aquéllos de otras orquestas[67]. ¿Cuáles son las características de este 'sonido vienés' y cómo podemos percibir en él la tradición mozartiana?

I. R.: Todos los instrumentos 'vieneses' —las maderas, así como los bronces— no son de hecho vieneses —el famoso oboe vienés vino de Dresde— ni instrumentos clásicos, sino invenciones del siglo XIX. Así que un montón de cosas vienesas son, de hecho, herencia del siglo XIX. Con respecto a las así llamadas tradiciones vienesas de tocar podría decirse que, de acuerdo a lo que podemos saber o reconstruir, han llegado a perderse ampliamente con la internacionalización de la cultura orquestal. Por ejemplo, el estilo *non vibrato* en la interpretación orquestal, la técnica especial de manejar el contrabajo o la ornamentación en la interpretación de la percusión, todas muy típicas de Viena, fueron completamente olvidadas después de la Segunda Guerra Mundial. La única que persistió en su momento —distinguiendo claramente a las orquestas vienesas del resto de las europeas por un largo tiempo— fue el especial sistema de afinación armónico no temperado. Hasta qué punto, en alguno de estos momentos, incluso tradiciones de los tiempos de Mozart pueden haber sobrevivido, es una cuestión todavía por discutirse. Al enseñar, justamente, nosotros

Mozart a campos de la música como éste, sino también a otros: *vide* KELLER, H., 1981: 465 y KEEFE, S. P., 2001: 658.

[65] Wiener Philharmoniker [Orchester] (2011); trad. del autor. *Vide* BIBLIOGRAFÍA.

[66] *Vide* BURGESS, G., 2001. A pesar de su denominación, algunos de estos instrumentos hunden sus orígenes en invenciones no austriacas, como el oboe vienés; éste, surgido merced a la labor de Josef Hajek (1849-1926), está basado en un modelo creado por el alemán Karl Friedrich Golde (1803-73), oriundo de Dresde.

[67] *Vide* Wiener Philharmoniker [Orchester] (2011). *Vide* BIBLIOGRAFÍA.

estamos en vías de recobrar esas 'tradiciones vienesas' para la interpretación del repertorio vienés del siglo XIX.

J. M. A. C.: ¿Sería posible decir que el crecimiento de músicos, orquestas, grupos y coros especializados e 'históricamente informados' —según se encuentra documentado en sus interpretaciones y grabaciones, de confiabilidad variable— por un lado, y los resultados musicales de personas que se centran en la música contemporánea por otro, están de alguna manera 'limitando' el repertorio de las orquestas sinfónicas al período romántico?

I. R.: Ese parece ser cada vez más el caso. Y este proceso sigue ocurriendo. Durante la última década, orquestas sinfónicas tradicionales comenzaron incluso a perder gran parte de su repertorio romántico: tuvimos interpretaciones de obras de Berlioz, Mendelssohn, Weber, e incluso de composiciones de Brahms y Liszt con 'instrumentos originales'. Así que mi política personal es tratar de recuperar este repertorio a través de músicos históricamente bien informados que puedan tocar en los así llamados instrumentos modernos, así como el no perder las conexiones con la música contemporánea.

J. M. A. C.: Creo que, al intentar mostrar al público general la importancia de Mozart, algunas personas han buscado la genialidad de este compositor en la dirección equivocada. En la ya referida película *Amadeus*, Antonio Salieri contempla algunos bocetos escritos por Mozart mientras dice: "¡Asombroso! Era verdaderamente inverosímil. Estos eran los primeros y únicos bocetos de música y sin embargo no mostraban corrección de tipo alguno. Ni siquiera una"[68]. Sin embargo, la verdad es que los autógrafos reales de Mozart —incluyendo aquéllos correspondientes a sinfonías, conciertos, cuartetos y canciones— contienen, de hecho, correcciones a veces[69]. Además, incluso hoy, muchos compositores

[68] *Amadeus*. Dir. Miloš Forman. Act. F. Murray Abraham, Tom Hulce y Elizabeth Berridge. The Saul Zaentz Company. 1984. Película/DVD; trad. del autor.

[69] Es el caso de los autógrafos de las siguientes obras: *Sinfonía en Re mayor* KV 48 (*vide* MOZART, W. A., 1984a), *Sinfonía en Fa mayor* KV 43 (*vide* MOZART, W. A., 1984b), *Concierto para piano y orquesta en Do mayor* KV 503 (*vide* MOZART, W. A., 1959a), *Concierto para piano y orquesta en Do menor* KV 491 (*vide* MOZART, W. A., 1984b) y *Cuarteto en La mayor para flauta, violín, viola y violoncello* KV 298 (*vide* MOZART, W. A., 1962); asimismo, es el caso del autógrafo (*vide* MOZART, W. A., 1971) que contiene los nocturnos KV 438 *(2. 'Se lontan, ben mio, tu sei'. Nocturno (terceto) para dos sopranos y bajo con acompañamiento de dos clarinetes y corno di bassetto. Texto de Pietro Metastasio, 'Strofe per musica'*) y 436 *(3. 'Ecco quel fiero istante'. Nocturno (terceto) para*

simplemente desechan sus primeros bocetos y conservan sólo los últimos; como señala A. Peter Brown: "Mozart, como cualquier compositor de su tiempo, tenía el oficio [necesario] para producir obras con rapidez inusual, había un número de intentos fallidos y composiciones dejadas en progreso [inconclusas] […]. Porque algunos bocetos de composiciones sobreviven y uno debe creer que éstos eran más comunes que el número de ejemplos existentes indica"[70]. Al mismo tiempo, el Salieri retratado en la mencionada película afirma acerca de Mozart: "[…] Él había anotado música ya terminada en su cabeza. Página tras página de aquélla, como si sólo estuviera escribiendo al dictado"[71]. Sin embargo, aunque estoy de acuerdo con que la inspiración viene verdaderamente del Absoluto[72] —y que uno escucha a menudo, al componer, aquéllo que hay que escribir[73]— pienso que declaraciones como aquéllas citadas de dicha película pasan por alto la importancia que el estudio y el esfuerzo también tienen para la producción de todo compositor, volviéndose insultantes para la memoria de Mozart; como Wolfgang mismo declaró: "Es un error pensar que la práctica de mi arte se ha vuelto fácil para mí. Le aseguro, querido amigo, que nadie ha cuidado tanto el estudio de la composición como yo"[74]. "A las seis en punto de la mañana ya terminé con mi *friseur*, y a las siete estoy totalmente vestido. Acto seguido compongo hasta las nueve en punto"[75.] "Tengo la costumbre de […] escribir algo antes de irme a la cama. Frecuentemente me olvido de mí mismo y escribo hasta la una en punto: entonces[,] arriba de nuevo a las seis"[76]. No tiene idea [de] lo difícil que es hacer un arreglo semejante para que pueda ser adaptado a instrumentos de viento y sin embargo no pierda nada de su efecto. Bien, bien: tendré que hacer el trabajo de noche"[77]. Yo creo, por lo tanto, que deberíamos continuar elogiando la genialidad de Mozart, pero buscándola principalmente en otros aspectos de su música más que en aquéllos mencionados; entre otras cosas, por

dos sopranos y bajo con acompañamiento de tres corni di bassetto. Texto de Pietro Metastasio, de la canzonetta 'La partenza'). Todos los autógrafos mencionados se encuentran reproducidos facsimilarmente en la *Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, editada por la Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg y publicada en Kassel por Bärenreiter (*Vide* BIBLIOGRAFÍA)

[70] BROWN, A. P., 1992; trad. del autor.

[71] *Amadeus*. Dir. Miloš Forman. Act. F. Murray Abraham, Tom Hulce y Elizabeth Berridge. The Saul Zaentz Company. 1984. Película/DVD; trad. del autor.

[72] *Vide* WOJTYŁA, K. [Ioannes Paulus PP. II], 1999; VENDITTI, R., 2005; CAMPBELL, J., 1991; Juan Manuel Abras entrevistado en SOLOMOS, M., 2006.

[73] *Vide* Juan Manuel Abras entrevistado en SOLOMOS, M., 2006.

[74] Wolfgang Amadeus MOZART, *apud* KERST, F. y E. KREHBIEL, 1965: 6; trad. del autor.

[75] *Ibidem*: 65; trad. del autor.

76 *Ibidem*; trad. del autor.

[77] *Ibidem*: 10; trad. del autor.

ejemplo, admiro el elegante equilibrio entre previsibilidad e imprevisibilidad del discurso musical mozartiano. ¿Qué podría decirse acerca de tales conceptos? ¿Podría agregarse algo más como reflexión final?

I. R.: Echando un vistazo a la famosa e imponente lista de obras de Köchel, siempre me quedo asombrado por lo mucho que tiene de fragmentario el corpus conservado de las obras de Mozart; por la cantidad de piezas inconclusas de todos los géneros —sinfónicas, de cámara, misas, óperas— que tenemos. Eso parece significar que sólo partes de su mejor y más perfecta producción llegó hasta nosotros; que existió una producción virtual detrás, incluso más grande. Una ardua labor sin genialidad no es suficiente para crear música alejada de la mediocridad. Más allá de lo que sea que se admire, la música de Mozart es admirable en todo aspecto.

***

BIBLIOGRAFÍA

BACH, Carl Philipp Emanuel
1974 *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*. Trad. William J. MITCHELL. London: Eulenburg.

BALTHASAR, Hans Urs von
2006 "Confesión sobre Mozart". [Trad. desconocido.] *Consonancias*, año 5, n.° 18. [Diciembre.], pp.4-5.

BARTH, Karl
2006 "Mozart, el incomparable". [Trad. desconocido.] *Consonancias*, año 5, n.° 18. [Diciembre.], pp. 3-4.

BROWN, Clive
1993 "Dots and Strokes in Late 18th- and 19th-Century Music". *Early Music*, XXI, pp. 593-612.

BROWN, Howard Mayer y Stanley SADIE (eds.)
1989 *Performance Practice: Music after 1600*. London: Macmillan.

BROWN, A. Peter
1992 "'Amadeus' and Mozart: Setting the Record Straight". *The American Scholar*, vol. 61, n.° 1.

BURGESS, Geoffrey
2001 "3. The 19th century" ("II. The European treble oboe"). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Eds. SADIE, Stanley y John TYRRELL. London: Macmillan.

CAMPBELL, Joseph
1991 *El poder del mito*. Barcelona: Salamandra.

CARSE, Adam
1964 *The History of Orchestration*. New York: Dover.

CHIANTORE, Luca
2001 *Historia de la técnica pianística*. Madrid: Alianza.

COOPER, Barry
2002 "Sources and Editions". *A Performer's Guide to Music of the Classical Period*. Ed. Anthony BURTON. London: The Associated Board of the Royal Schools of Music, pp. 91-102.

CRUTCHFIELD, Will
1989 "The Prosodic Appoggiatura in the Music of Mozart and His Contemporaries". *Journal of the American Musicological Society*, vol. 42, n.° 2, pp. 229-274.

CYR, Mary
1992 *Performing Baroque Music*. Portland, OR: Amadeus Press.

DOWN, Philip G.
1992 *Classical Music: The Era of Haydn, Mozart and Beethoven*. New York: W. W. Norton.

DRUCE, Duncan
2002 "Strings". *A Performer's Guide to Music of the Classical Period*. Ed. Anthony BURTON. London: The Associated Board of the Royal Schools of Music, pp. 51-64.

EISEN, Cliff
2002 "Notation and Interpretation". *A Performer's Guide to Music of the Classical Period*. Ed. Anthony BURTON. London: The Associated Board of the Royal Schools of Music, pp.15-38.

GLOVER, Jane
2002 "Introduction". *A Performer's Guide to Music of the Classical Period*. Ed. Anthony BURTON. London: The Associated Board of the Royal Schools of Music, pp. 1-2.

GORDON, Stewart
2005 *Mastering the art of performance*. Oxford: Oxford University Press.

GRIEG, Edvard
1897 "Wolfgang [Amadeus] Mozart". *The Century Illustrated Monthly Magazine*, vol. 55. [Noviembre.]

HARNONCOURT, Nikolaus
1989 *The Musical Dialogue - Thoughts on Monteverdi, Bach and Mozart.* Portland, OR: Amadeus Press.

HEARTZ, Daniel
1995 *Haydn, Mozart and the Viennese School, 1740-80*. New York: W. W. Norton.

HOULE, George
1987 *Meter in Music 1600-1800: Performance, Perception and Notation*. Bloomington, IN: Indiana University Press.

HUDSON, Richard
1996 *Stolen Time: The History of Tempo Rubato*. Oxford: Clarendon Press.

IRMEN, Hans-Josef
1996 *Mozart's Masonry and the Magic Flute*. Zuelpich: PRISCA.

JUAN PABLO II [IOANNES PAULUS PP. II (WOJTYŁA, Karol J.)]
1999 *Carta a los artistas*. Buenos Aires: San Pablo.

KAUFMAN, Scott Barry
2010 "What's The Size Of The Mozart Effect? The Jury Is In. How strong is the Mozart Effect?". *Beautiful Minds*, 25 de abril. Fecha de último acceso: 19-07-11. Versión electronica disponible en:
http://www.psychologytoday.com/blog/beautiful-minds/201004/whats-the-size-the-mozart-effect-the-jury-is-in

KEEFE, Simon P.
2001 "A Complementary Pair: Stylistic Experimentation in Mozart's Final Piano Concertos, K. 537 in D and K. 595 in B-flat". *The Journal of Musicology*, vol. 18, n.° 4, pp. 658-684.

KELLER, Hans
1981 "Mozart. The Revolutionary Chamber Musician". *The Musical Times*, vol. 122, n.° 1661. [Julio.], pp. 465-468.

KERST, Friedrich (comp., an.) y Henry E. KREHBIEL (trad., ed., an.)
1964 *Beethoven: The Man and the Artist, as Revealed in his Own Words*. New York: Dover.

1965 *Mozart. The Man and the Artist Revelead in his Own Words*. Trad. Henry KREHBIEL. New York: Dover.

LATCHAM, Michael
1997 "Mozart and the Pianos of Gabriel Anton Walter". *Early Music*, XXV, pp. 382-400.

1998 "Mozart and the Pianos of Johann Andreas Stein". *The Galpin Society Journal*, vol. 51 (Julio), pp. 114-153.

LAWSON, Colin
2002 "Wind Instruments". *A Performer's Guide to Music of the Classical Period*. Ed. Anthony BURTON. London: The Associated Board of the Royal Schools of Music, pp. 65-74.

LAWSON, Colin y Robin STOWELL (eds.)
1999 *The Historical Performance of Music: An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.

LE HURAY, Peter
1990 *Authenticity in Performance: Eighteenth-Century Case Studies*. Cambridge: Cambridge University Press.

MALLOCH, William
1988 "Carl Czerny's Metronome Marks for Haydn and Mozart Symphonies". *Early Music*, XVI, pp. 72-82.

MARTY, Jean-Pierre
1988 *The Tempo Indications of Mozart*. New Haven, CT: Yale University Press.

MOZART, Leopold
1985 *A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing*. Trad. Editha KNOCKER. Oxford: Oxford University Press.

MOZART, Wolfgang Amadeus
1959a "Faksimile: Blatt 5v des Autographs zum Klavierkonzert in C KV 503". *Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie V, Konzerte: Konzerte für ein oder mehrere Klaviere und Orchester mit Kadenzen. Band 7. Kassel: Bärenreiter. XV.

1959b "Faksimile: Blatt 26r des Autographs zum Klavierkonzert in c KV 491". *Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie V, Konzerte: Konzerte für ein oder mehrere Klaviere und Orchester mit Kadenzen. Band 7. Kassel: Bärenreiter. XIII.

1962 "Faksimile: Blatt 2r dem Autograph des Flötenquartetts in A KV 298". *Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie VIII, Kammermusik. Werkgruppe 20: Streichquartette und Quartette mit einem Blasinstrument. Abteilung 2: Quartette mit Einem Blasinstrument. Kassel: Bärenreiter. XV.

1971 "Faksimile: Vorderseite des Blattes mit autographen Entwürfen zu den Notturni KV 438 und 436 = Anhang III/Nr. 1 und 2. *Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie III, Lieder, mehrstimmige Gesänge, Kanons. Werkgruppe 9: Mehrstimimige Gesänge. Kassel: Bärenreiter. XIX.

1984a "Faksimile: Blatt 1r des Autographs von KV 48". *Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie IV, Orchesterwerke, Werkgruppe II: Sinfonien, Band I. Kassel: Bärenreiter. XX.

1984b "Faksimile: Blatt 1r des Autographs von KV 43". *Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie IV, Orchesterwerke, Werkgruppe II: Sinfonien, Band I. Kassel: Bärenreiter. XVI.

NEUMANN, Frederick
1986 *Ornamentation and Improvisation in Mozart*. Princeton: Princeton University Press.

PAULY, Reinhard G.
2000 *Music in the Classic Period*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.

PIETSCHNIG, Jakob, Martin VORACEKA y Anton K. FORMANNA
"Mozart effect–Shmozart effect: A meta-analysis". *Intelligence*, vol. 38, n.° 3. [Mayo-junio.], pp. 314-323.

PISTONE, Danièle
"Mozart et l'imaginaire musical français". *Mozart Aujourd'hui*. Ed. Brigitte van WYMEERSCH. Louvain-la-Neuve: Presses Universitaires de Louvain, pp. 289-310.

QUANTZ, Johann Joachim
2001 *On Playing the Flute*. Trad. Edward R. REILLY. London: Faber and Faber.

RATNER, Leonard G.
1980 *Classic Music: Expression, Form and Style*. New York: Schirmer Books.

RAUSCHER, Frances H., Gordon L. SHAW y Catherine N. KY
1993 "Music and spatial task performance". *Nature*, 365, 611 [14 de octubre].

RIGGS, Robert
1997 "Mozart's Notation of Staccato Articulation: a New Appraisal". *The Journal of Musicology*, XV, pp. 230-277.

RINK, John (ed.)
2002 *Musical Performance: A Guide to Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press.

ROSEN, Charles
1998 *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. New York: W. W. Norton.

ROTHSCHILD, Fritz
1961 *Musical Performance in the Times of Mozart and Beethoven*. *The Lost Tradition of Music II*. London: A. and C. Black.

RUSHTON, Julian
1986 *A Concise History from Gluck to Beethoven*. London: Thames and Hudson.

SHAPIRO, Nat
1978 *An Encyclopedia of Quotations About Music*. Garden City, N. Y. : Doubleday.

SOLOMOS, Makis
2006 "L'union des opposés - Entretien avec Juan Manuel Abras". *Carnet de bord - 4e Forum International des Jeunes Compositeurs – Ensemble Aleph*. Ed. Makis Solomos. París: Cdmc/Ensemble Aleph, pp.20-23.

Spiegel Online
2010 "Symphonic Sewage. Waste-Treatment Plant Plays Mozart to Microbes". *Spiegel Online* [Hamburgo], 6 de enero. Fecha de último acceso: 19-07-2011. Versión electrónica disponible en: http://www.spiegel.de/international/zeitgeist/0,1518,698040, 00.html

TODD, Larry R. y Peter WILLIAMS (eds.)
1991 *Perspectives on Mozart Performance*. Cambridge: Cambridge University Press.

VALENTIN, Erich
1988 *Guía de Mozart*. Madrid: Alianza.

VENDITTI, Rodolfo
2005 *Ascoltare l'assoluto*. Cantalupa: Effatà.

WAGNER, Richard
1892 *Richard Wagner's Prose Works*, vol. 7. Trad. William Ashton ELLIS. London: Kegan Paul, Trench, Trübner.

WARD, David
2002 "Keyboard". *A Performer's Guide to Music of the Classical Period*. Ed. Anthony BURTON. London: The Associated Board of the Royal Schools of Music, pp.39-50.

Wiener Philharmoniker [Orchester]
Fecha de último acceso: 12-01-11
The Viennese Sound. Versión electrónica disponible en: http://www.wienerphilharmoniker.at/index.php?set_language=en&cccpage=viennese_sound

WIGMORE, Richard
2002 "Singing". *A Performer's Guide to Music of the Classical Period*. Ed. Anthony BURTON. London: The Associated Board of the Royal Schools of Music, pp. 75-90.

WOLFF, Christoph
1994 *Mozart's Requiem*. Trad. Mary WHITTALL. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.

WYN JONES, David
2002 "Historical Background". *A Performer's Guide to Music of the Classical Period*. Ed. Anthony BURTON. London: The Associated Board of the Royal Schools of Music, pp. 3-14.

ZASLAW, Neal
1989a *Mozart's Symphonies: Context, Performance Practice, Reception*. Oxford: Oxford University Press.

* * *

Juan Manuel Abras Contel. Compositor, director de orquesta e investigador formado en Austria, Alemania, Italia, Polonia, España y Argentina. Tres posgrados de la Universidad de Música y Arte Dramático de Viena. Lic. en Historia (Universidad de Deusto-USAL). Ex Profesor en la Universidad Nacional de Lanús y el Conservatorio Superior de Música de la Ciudad de Bs. As. "Astor Piazzolla", y ex Miembro Invitado del IIMCV-UCA. Discípulo de K. Penderecki, K. Schwertsik y L. Hager. Estudios con K. Stockhausen, H. Lachenmann y W. Rihm. Ganador de 14 premios y becas con obras comisionadas y estrenadas en festivales internacionales e incluidas en 6 CDs. Miembro de ÖKB, AAC, CUDA, SADAIC, etc.

* * *