



Las perspectivas educativa y analítica-musical en las críticas de los recitales de piano

Ignacy Paderewsky y José Vianna da Motta. Sus presentaciones en Buenos Aires a comienzos del Siglo XX

Educational and analytical-musical perspectives in piano recital criticism

Lic. Emiliano Turchetta

emiliano.turchetta@libero.it

Seminario Mayor “San José” – La Plata – Argentina

Resumen

La finalidad del presente trabajo es la de analizar dos aspectos de la crítica musical, la perspectiva educativa y la perspectiva analítica. Para llevar a cabo este análisis, el autor tomará ejemplos de los comentarios que recibieron los recitales que brindaron en Buenos Aires los pianistas Ignacy Paderewsky (1911) y José Vianna da Motta (1912), publicados en los diarios porteños *La Prensa* y *La Nación*.

Palabras clave: interpretación romántica, interpretación clásica, recital, piano.

Abstract

The purpose of this paper is to analyse two aspects of music criticism, the educational perspective and the analytical perspective. In order to carry out this analysis, the author will take examples of the comments on the recitals given in Buenos Aires by the pianists Ignacy Paderewsky (1911) and José Vianna da Motta (1912), published in the Buenos Aires newspapers “La Prensa” and “La Nación”.

Key words: romantic performance, classical performance, recital, piano.

Recibido: 25/6/2024

Aceptado: 27/6/2024

Publicado: 28/8/2024



El presente trabajo tiene su origen, con algunas modificaciones, en la monografía final para el seminario de doctorado “Música y prensa periódica”, dictado en la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Pontificia Universidad Católica Argentina por la Dra. Silvina Mansilla, desde el día 10 hasta el día 15 de julio de 2023.

Las fuentes bibliográficas utilizadas, fueron tomadas **solamente** para la obtención de datos e informaciones puntuales, que podrán encontrarse al momento de la lectura del trabajo. En ningún caso y bajo ningún aspecto, el autor comparte o avala nada de aquello que, contrario a la fe católica, pudieran contener.

Introducción

El *Diccionario de la música española e hispanoamericana* define las publicaciones musicales como aquellas “que tratan de la música desde diferentes perspectivas: analíticas, divulgativas, educativas, monográficas, biográficas, etc.” (Casares Rodicio, López-Calo, Fernández de la Cuesta, 1999, p. 692).

La perspectiva educativa pareciera ocupar una parte fundamental -y, posiblemente, esencial- en el caso específico de las críticas sobre las interpretaciones de un solista, de un conjunto de cámara, de una orquesta sinfónica o de cualquier otra formación de música académica. El crítico, al expresar su opinión, lleva a cabo una tarea docente. Señala al intérprete sus aciertos y sus eventuales falencias, que deberá justificar en ambos casos, y de esta manera, orienta el gusto de sus lectores, con mayor incidencia cuanto más competente sea su formación.¹

Podríamos confirmar estas afirmaciones al momento de estudiar las críticas que recibieron los pianistas Ignacy Paderewsky² y José Vianna da Motta por parte de los diarios La Prensa y La Nación de Buenos Aires, durante los sucesivos recitales y conciertos de cámara y con orquesta que llevaron a cabo en esa ciudad, el primero, en 1911, y, el segundo, entre 1897 y 1912³. Pero, en estos casos, la presencia de la perspectiva educativa no fue, solamente, una consecuencia directa de la naturaleza propia de las críticas sobre una interpretación. En los años 1890-1920, la cultura pianística porteña se había desarrollado notablemente, pero estaba aún en formación. Por lo tanto, la visita de pianistas de vasta trayectoria, como los dos que he mencionado, podía permitir a los críticos, en sus escritos, desarrollar una serie de explicaciones y precisiones que dieron a la perspectiva educativa un lugar de preminencia.

Esta situación, sin embargo, no imposibilitó que la perspectiva analítica, en una proporción claramente menor, pueda encontrarse en las críticas y en los demás

¹ Esta incidencia también podría verificarse, eventualmente, en quienes han llevado a cabo la interpretación que es objeto de su crítica.

² El apellido Paderewsky, en las fuentes y la bibliografía consultada, también aparece escrito Paderewski.

³ José Vianna da Motta se presentó en Buenos Aires, antes de 1912, en los años 1897, 1898, 1899, 1902, 1907, y después de 1912, en 1922 y, posiblemente, en 1926.



comentarios periodísticos, y que diera origen a consideraciones no exentas de interés para la historia del pianismo en Argentina.

Con el objetivo de refrendar estas afirmaciones, he buscado dos ejemplos en las fuentes citadas, que podrán leerse a continuación.

Las presentaciones de Ignacy Paderewsky en Buenos Aires (1911)

Ignacy Paderewsky se presentó por única vez ante el público de Buenos Aires en los meses de septiembre y octubre del año 1911, en el marco de una gira que el pianista polaco llevó a cabo por distintas ciudades de América del Sur.

Los diarios La Prensa y La Nación informaron, a partir del día 20 de agosto, que Paderewsky brindaría una serie única de seis recitales en el Teatro de la Ópera y que las entradas se podían adquirir en forma de abono. A causa del “renombre de Paderewsky, [y de] la curiosidad que hay por oírle” (21 de agosto de 1911, p. 9), el 24 del mismo mes el abono se encontraba “casi cubierto” (24 de agosto de 1911, p. 11) y el 5 de septiembre se dio por cerrado (dos días más tarde se pusieron en venta las pocas localidades restantes).

Los recitales tuvieron lugar los días 10, 14, 17, 21, 24 y 30 de septiembre. Concluida la serie de los conciertos de abono, los diarios La Prensa y La Nación, anunciaron que Paderewski haría una nueva presentación el 6 de octubre en el Teatro Colón, pero no en un recital solista sino junto a una orquesta (la serie de obras interpretadas en cada oportunidad por Ignacy Paderewsky se encuentra detallada en el Anexo ubicado al final del trabajo).

El análisis general del repertorio abordado por Paderewsky en Buenos Aires nos permitiría hacer dos afirmaciones. La primera, que interpretó alrededor de sesenta obras de ocho compositores. Pero, como en todos los recitales agregó piezas fuera de programa, ambos números podrían verse aumentados -utilizo el potencial porque, en el caso de aquellos que fueron mencionados en las fuentes, se trató de obras que ya había ejecutado o que ejecutaría en otra audición-. La segunda, que Frédéric Chopin ocupó el lugar más destacado en el programa de cada recital, y esta situación no resulta sorprendente: “[La interpretación de Paderewsky] brilla a una altura no igualada en las obras de su gran compatriota Federico Chopin” (La Nación, 10 de septiembre de 1911, p.14)

Las presentaciones de José Vianna da Motta en Buenos Aires en 1912

José Vianna da Motta se presentó ante el público de Buenos Aires en ocho oportunidades [ver nota 4]⁴. Bruno Caseirao refiere que el total de sus recitales esa ciudad -incluidas sus presentaciones de cámara y con orquesta- se aproximó al número sesenta, y, al mismo tiempo, que fue Argentina el país donde el músico portugués se dirigió el mayor número de oportunidades con motivo de su actividad pianística (Bruno Caseirao, 2020, p. 47).

Las primeras noticias que brindaron los diarios *La Prensa* y *La Nación* sobre el viaje de da Motta a Buenos Aires en 1912, aparecieron el día 15 de julio, de manera simultánea. *La Prensa* lo informó de la siguiente manera: “Conciertos Vianna da Motta- Este celebrado pianista que, algunos años ha, dio varios conciertos aquí, volverá a hacerse escuchar de este público” (La Prensa, 15 de julio de 1912, p. 14). *La Nación*, por su parte, hizo referencia al hecho que “el citado concertista ya es conocido de nuestro público, que ha tenido ocasiones de aplaudirlo. No dudamos, pues, de que sus audiciones constituyen una brillante temporada artística” (La Nación, 15 de julio de 1912, p. 11). Se hace evidente, al leer la información, que el recuerdo de las presentaciones pasadas de Vianna da Motta podía estar vivo en el público, particularmente, porque habían sido exitosas.

Al mismo tiempo que informaron sobre su próximo viaje, las fuentes citadas publicaron, también, el anuncio de las audiciones. Da Motta daría en ese año 1912 una serie de cuatro únicos recitales en el Teatro de la Ópera en la segunda quincena de julio. Como en esos días se estaba desarrollando la temporada lírica en la ciudad, se aclaró que, en ningún caso, los recitales tendrían lugar en los días de función del Teatro Colón. (La Prensa, 15 de julio de 1912, p.1). De acuerdo con las fuentes periodísticas citadas, los recitales se llevaron a cabo los días 26 y 29 de julio, 9 y 12 de agosto.

Concluida la serie, se anunció un recital extraordinario para el día 16 de agosto. Al igual que los anteriores, tuvo lugar en el Teatro de la Ópera. Un segundo recital extraordinario se anunció para el 25 de agosto, en el Teatro de la Ópera, “con precios reducidos, dedicado a los alumnos de los conservatorios de la capital.” (17 de agosto de 1912, página 13) ⁵. El día 30 de agosto estuvo programado un nuevo recital extraordinario, pero no se realizó por enfermedad del pianista.

Una nueva serie de tres conciertos con orquesta se organizó para los días 8, 10 y 12 de septiembre, y las localidades se ofrecieron en forma de abono. Como el segundo de

⁴ En 1897, los recitales incluyeron obras para piano solo y obras de cámara, que da Motta hizo escuchar junto con Bernardo Moreira de Sá, destacadísimo violinista portugués de vasta trayectoria internacional. En 1898, los recitales fueron de piano solo. En 1899, a la serie de recitales se agregó una presentación con orquesta. En 1902 tuvieron lugar los “Conciertos históricos”, donde da Motta interpretó, en orden cronológico, una serie de obras compuestas para teclado/piano, desde el Siglo XVI hasta comienzos del Siglo XX. En 1907, los programas de cinco de los diez recitales que tuvieron lugar estuvieron organizados por formas musicales (un recital con sonatas, un recital con estudios, etc.). En el momento de escribir este trabajo, no puedo referirme con detalle a las presentaciones de 1922.

⁵ En 1912 había en Buenos Aires una gran cantidad de conservatorios. En la sección “Instrucción Pública” del Diario La Prensa, encontramos, desde el 2 de enero de ese año hasta el día en que tiene lugar el primer recital de Vianna da Motta, más de 20 anuncios de instituciones musicales de estas características. Si consideramos también los conservatorios existentes en ese año que no hicieron publicidad en el Diario referido (el Conservatorio de Música de Buenos Aires, fundado y dirigido por Alberto Williams, por ejemplo), podríamos contabilizar más de 25. El número, igualmente, no deja de ser aproximado.



ellos, que debía tener lugar el día 10, se postergó para el día 12, cuando debía tener lugar el tercero, la serie definitiva fue de dos conciertos. En el primer anuncio publicado en el Diario *La Prensa*, se comunicó que el director sería Edmond Pallemmaerts⁶. Sin embargo, en los primeros días de septiembre, el mismo Diario informó que los “60 profesores de orquesta [actuarían bajo la dirección de] Ferruccio Cattelani.” (3 de septiembre de 1912, p. 1)⁷.

Un análisis general del repertorio interpretado por da Motta nos podría llevar a obtener las siguientes conclusiones:

El pianista portugués presentó, como solista, más de sesenta obras de dieciséis compositores (el número sería superior si consideráramos las piezas que ejecutó fuera de programa, que desconozco en algún caso). Como parecería lógico esperar, las composiciones de Bach -en este caso, principalmente, obras para órgano transcritas para piano por Ferruccio Busoni-, Beethoven y Liszt, formaron parte de todos los programas de los recitales y de las presentaciones con orquesta. Como señala María Fernanda Cidrais (1988, p. 223), da Motta “se distinguió sobre todo como intérprete” de esos compositores. Tampoco parecería extraña la presencia frecuente de obras de Chopin, si consideramos que, en todos sus viajes precedentes, el antiguo alumno de Liszt las había incluido en sus programas.

La novedad en el repertorio la constituyó la presencia de una obra de Rachmaninoff, compositor que el pianista portugués no había interpretado en Buenos Aires en sus viajes anteriores.

Por otro lado, la estructura de los programas de los recitales pareciera indicar que da Motta decidió incluir, con algunas excepciones, varias obras de una extensión temporal media en cada uno de los mismos, a diferencia de cuánto había sucedido en otras oportunidades, donde, junto con esta manera, también había organizado los programas con pocas obras de una mayor extensión.

Las críticas de los recitales

Perspectiva educativa en una crítica del diario *La Prensa*

En el segundo párrafo de la crítica del primer recital de José Vianna da Motta que publicó el diario *La Prensa*, encontramos una reflexión sobre interpretación pianística que podría confirmar cuánto fuese importante la perspectiva educativa en 1912 en Buenos Aires:

⁶ En las tres oportunidades precedentes donde da Motta se había presentado como solista con orquesta, una en 1899 y dos en 1902, el director había sido Pallemmaerts.

⁷ Al igual que en el caso de Paderewsky, la serie de las obras interpretadas por José Vianna da Motta se encuentra detallada en el Anexo ubicado al final del trabajo.

El señor da Motta volvió a demostrarse el artista severo y equilibrado de otrora. Su juego [interpretación] preciso, ‘cuadrado’, de nítida digitación [toque] y precisión matemática, se aleja del estilo efectista de otro ‘virtuoso’, que lo precedió en ese mismo escenario. Es indudablemente, menos brillante que éste, y por lo tanto, no arrebató a su auditorio, sino que se impone por la línea clásica de su interpretación, muy ceñida a las intenciones del autor. (27 de agosto de 1912, p.13)

Alain Pâris explica que a comienzos del Siglo XX existían, en líneas generales, dos formas de interpretación pianística. La primera de ellas era heredera de la forma que había caracterizado a los grandes pianistas románticos; la segunda, que quedó perfilada hacia 1860, se mostraba preocupada por un cierto regreso al “clasicismo”.

Este regreso al clasicismo debería entenderse, principalmente, en referencia a la consideración que el pianista debía tener respecto de la partitura: no se trataba, en este caso, de ser un coautor de la obra, que podía realizar cambios si lo consideraba necesario, como sucedía con la interpretación romántica, sino un “intérprete”, capaz de desplegar toda su capacidad artística solo a partir de la fidelidad por cuanto está escrito. Tal es el sentido, entonces, con el cual Pâris utiliza el concepto (1895, p. 9).

La forma interpretativa heredada de los grandes pianistas románticos fue dejando su lugar, hasta prácticamente extinguirse, a la forma interpretativa que buscaba un retorno al clasicismo. De hecho, hacia 1940, posiblemente, fueran poquísimos los intérpretes románticos. La fidelidad al texto musical se constituyó como una clara necesidad en la conciencia de pianistas y críticos y en Argentina esta situación no fue extraña al quehacer musical. Ya en 1906 – y posiblemente haya ejemplos en fechas más tempranas-, el crítico del diario *La Prensa*, escribió, en referencia al quinto recital que Conrad Ansoerge brindó ese año en Buenos Aires, que este pianista “se separa a menudo de las interpretaciones tradicionales de las obras que ejecuta para mostrar así su personalidad artística. Creemos que el sello personal puede ponerse de relieve sin modificar sobradamente los ritmos de las obras maestras” (18 de septiembre de 1906) –el mismo diario publicó, luego del primer recital de Ansoerge, que “la concurrencia pudo darse cuenta que estaba delante de un concertista de méritos poco comunes” (2 de septiembre de 1906). Queda claro que no se trataba de dejar atrás aquello que la interpretación romántica tenía de virtuoso sino de arbitrario-. Al referirse a “interpretaciones tradicionales”, el crítico, además, confirmó que la forma interpretativa clásica ya estaba lo suficientemente afirmada como para haber creado una tradición.

Algunos de los últimos pianistas con los que da Motta se formó, Franz Liszt y Han von Bülow, fueron los representantes principales de cada una de las dos formas interpretativas. Sin embargo, Liszt, que no fue heredero, en realidad, sino uno de los grandes pianistas románticos, transitó dos períodos interpretativos. El segundo, que comenzó hacia 1848, se caracterizó por su adhesión a la estética que buscaba un regreso al clasicismo. Durante el transcurso de ese período (1885) da Motta fue su alumno (c.f. Newman, 1972). El pianista portugués se convirtió, entonces, en un “exponente de la



escuela de Liszt y de von Bülow, [y] se destacó como éstos por la concepción intelectual y severa de la manera de tocar” (Cidrais, 1988, p. 223). Da Motta formó parte de los pianistas “clásicos”. Pero no deberíamos considerar que la manera de interpretar de da Motta fuera el resultado, solamente, de su formación, sino, en gran parte, de su convicción, porque él mismo fue *quien quiso tomar clases* con esos maestros.

Volvamos a la crítica del primer recital de 1912. Si no sabía de la existencia de las dos formas referidas, el crítico nos deja entrever, por lo menos, que comprendía que da Motta y el otro pianista citado, Ignacy Paderewsky, tenían interpretaciones disímiles. De hecho, Paderewsky fue uno de los representantes -seguramente el más famoso de su época y, además, uno de los últimos- de la forma heredada de los grandes pianistas románticos.

No podría afirmar, por el momento, que el crítico del diario La Prensa en 1912 fuese el mismo que escribió las críticas de los recitales de Paderewsky en 1911 en el mismo diario. Pero la mención de da Motta y la referencia la interpretación y a las dos formas interpretativas, la encontramos, también, en la crítica del primer recital del pianista polaco.

En ciertos momentos, trae a la mente el romántico estilo interpretativo de su compatriota Chopin, sobre todo en los arranques, algo caprichosos, a ‘tempo rubato’.

En la ‘Rapsodia”, 12a. de Liszt, por ejemplo, tocada con gran independencia de ritmo, hizo resultar sensibles estas peculiaridades, tan diferentes de la severa ‘cuadratura’ a que nos acostumbrara Vianna da Motta, en esta misma pieza. (La Prensa, 11 de septiembre de 1911, p. 14)⁸

Da Motta fue el único pianista mencionado en las críticas de los recitales de Paderewsky publicadas por La Prensa. Paderewsky, por su parte, fue el único pianista mencionado por ese medio periodístico en las críticas de los recitales de da Motta de 1912. ¿Podríamos llegar a afirmar, entonces, que los dos pianistas se habían convertido en referentes locales de las dos formas interpretativas? Los fragmentos citados parecerían indicarlo.

⁸ La referencia a la Rapsodia húngara N° 12 podría tratarse de un error. En los recitales que da Motta llevó a cabo en Buenos Aires, la obra nunca formó parte de los programas y en los anuncios del primer recital de Paderewsky la obra se indica sin número (solamente Rapsodia húngara). Podría tratarse de la Rapsodia húngara N° 13, que formó parte del programa del sexto de los Conciertos históricos, serie de recitales que el pianista portugués organizó para sus presentaciones del año 1902. Paderewsky, por su parte, tenía en repertorio todas las Rapsodias húngaras, de acuerdo con la información brindada por Adam Zamoyski, por lo cual podría haber interpretado la Rapsodia N° 13 (c.f. Zamoyski, 1986, p. 278). Si no se tratara de un error, entonces, da Motta habría interpretado la Rapsodia N° 12 como obra fuera de programa (este dato no me ha sido posible confirmarlo, porque, en algunos casos, se habla de estas interpretaciones de manera general, sin detallarlas: *el pianista interpretó una serie de obras fuera de programa...*).

Paderewsky realizó una importante cantidad de grabaciones en las primeras décadas del Siglo XX, y por esta razón podríamos tener una idea bastante aproximada de su estilo de ejecución.

En la primera década del siglo [XX] Paderewski grabó unos cincuenta rollos para Welte-Mignon y Duo-Art y, a partir de 1911, grabó alrededor de cien discos. Estos deben ser escuchados con reservas, ya que solo ofrecen una pálida idea de su manera de interpretar. (Zamoyski, 1986, p. 120)

He escuchado alrededor de treinta de esos registros (que llevó a cabo, respectivamente, unos meses antes y unos meses después de presentarse en Argentina, en julio de 1911 y en febrero, junio y julio de 1912; además, grabó obras que interpretó en Buenos Aires) y podría concluir que, si bien circunscripto, el “romanticismo interpretativo”, para llamarlo de algún modo, se hace evidente en modificaciones de ritmos, agregados de notas o cambios de tempo no indicados en la partitura. Por su parte, da Motta también realizó grabaciones, pero, por lo menos aquellas que están fácilmente disponibles, no llegan a diez, y fueron hechas en una época posterior a la que nos ocupa, en 1928 (se trata de la fecha consignada en algunas grabaciones; en otras no hay indicación, por lo cual podrían ser más tempranas). No obstante, podríamos considerar que ciertas características interpretativas podrían ser las mismas de 1912, si tenemos en cuenta los comentarios de las críticas y el análisis personal de los registros fonográficos. De acuerdo con lo escuchado, entonces, podría arriesgarme a confirmar que la expresión de da Motta es, sin ninguna duda, una expresión “clásica”, que se refleja, principalmente, en la claridad de sus interpretaciones.

La estética romántica podía brindar una interpretación “brillante”, capaz de “arrebatar al auditorio”. La estética cercana al clasicismo, por su parte, permitiría una interpretación de acuerdo “con las intenciones del autor”, que admiraría al auditorio por su equilibrio y reflexión, aún en las obras de carácter más tempestuoso o “rapsódico”. Los defectos señalados en el segundo caso (“poco brillante”, “cuadrado”) deberían considerarse como una característica personal del intérprete -sin olvidar que se trata de una apreciación subjetiva-, no como una particularidad de la interpretación clásica.

¿Cuál fue la necesidad, por parte del crítico, de explicar y comparar estas dos formas interpretativas? Podría formular una hipótesis al respecto. La cultura pianística en Buenos Aires, en 1911-1912, como ya mencioné, estaba en formación y, al mismo tiempo, como vimos anteriormente, existía una gran cantidad de conservatorios, donde numerosos alumnos podían estudiar piano. Entonces, indicar el camino por el cual debía transitar la interpretación, se hacía visiblemente necesario. La crítica de un recital, por ejemplo, podía convertirse en un medio para este fin, y un medio calificado.⁹

⁹ Un fragmento de la crítica de un recital de la pianista argentina María Lucrecia Uriarte, que tuvo lugar en octubre de 1912, podría confirmar que da Motta pudiera ser considerado como un referente interpretativo



Perspectiva educativa y perspectiva analítica en un comentario del diario *La Nación*

La irregular asistencia del público a los recitales de los grandes pianistas que se presentaban en Buenos Aires en la última década del Siglo XIX y las primeras del Siglo XX, fue motivo de análisis por parte de los críticos musicales de los diarios que he tomado como fuente para este trabajo desde, por lo menos, 1897¹⁰. También lo fue en el caso de los recitales que José Vianna da Motta llevó a cabo en 1912. El comentario siguiente, publicado por el diario *La Nación*, es un claro ejemplo.

Paderewsky no es sólo un gran pianista, porque es también un gran nombre, a la vez evocador y de cartel. Cuando el maestro vino a Buenos Aires, llenábasele la sala noche a noche. Y su auditorio ratificaba su fama de artista genial, y por lo tanto personalísimo, aclamándole con verdadero delirio. Luego, hay público en Buenos Aires para un notable pianista.

¿Lo hay en realidad? ¿No será que las gentes acudían a aplaudir a Paderewski bajo la sugestión de su nombre y su renombre? Es decir, la mayoría de las gentes, moviéndose más por un sentimiento vanidoso que por una verdadera afición y un verdadero encanto... Cabe la duda en presencia de lo que ocurre con Vianna da Motta, cuyas sesiones, que van a llegar a término [el crítico se refiere a los cuatro primeros recitales; los que siguieron no formaban parte de la programación original], no han logrado reunir hasta aquí una concurrencia estimable.

Vianna da Motta será más técnico y más disciplinado que Paderewsky. Carecerá el artista portugués de la visión que caracteriza al artista polaco; pero es, con todo, un ejecutante extraordinario, que no podría dejar de tener numerosos y apasionados auditores -auditores sinceros- allí donde se llenaran por puro amor de arte las salas en que se hiciese admirar el otro, toda vez que las diferencias de interpretación y de maneras no podrían justificar, ni aún entre los más inteligentes apreciadores, los llenos de ayer y el retraimiento de hoy.

Convengamos, entonces, en una de estas dos explicaciones: o Vianna da Motta no ha conseguido divulgar entre nosotros el secreto de sus méritos excepcionales, como Paderewsky, en quien se unen las condiciones reales a ciertos prestigios extraños al arte mismo, o nuestro público iba a Paderewsky y no va hacia Vianna da Motta por motivos que tampoco tienen que ver con la pasión del piano y de los grandes pianistas. ¿A quién *l'ardua sentenza* [sentenza]? (13 de agosto de 1912, p, 12)

Antes de referirme a la presencia de la perspectiva educativa y de la perspectiva analítica en el comentario citado, podría ser necesario que hiciera algunas consideraciones previas.

Ignacy Paderewsky, nacido en 1860, desarrolló una intensísima actividad pianística desde comienzos de la última década del Siglo XIX y llegó a convertirse, a partir de entonces, en uno de los pianistas más celebrados de su tiempo. Los tres

(es decir que se trataba de un pianista cuyas ejecuciones podían tenerse en cuenta al momento de valorar las de otro intérprete): “Alguna vez dijimos que preferíamos sus interpretaciones de las Baladas de Chopin, a las del señor Vianna da Motta, y con las audiciones repetidas no hacemos más que confirmar este juicio comparativo. Podrá creerse que con esta comparación hemos dicho ya todo lo que hay que decir de la señorita María Lucrecia Uriarte como pianista. No es así...” (5 de octubre de 1912, p. 14).

¹⁰ Cuando tuvo lugar el primer viaje de da Motta a la capital argentina.

fragmentos que citaré enseguida pueden confirmar esta última afirmación. El primero, forma parte de los anuncios de los recitales de Paderewsky en Buenos Aires, publicados al mismo tiempo en *La Prensa* y en *La Nación*. Allí se presentó al pianista polaco como “el más notable y famoso [...]de la época.” (*La Prensa*, 2 de septiembre de 1911, p. 1; *La Nación*, 2 de septiembre de 1911, p.1). El segundo, aparece en la crítica de su primer recital, publicada en el diario *La Prensa*: “Paderewsky, aunque sea casi una simpleza repetirlo, tanta es la fama justiciera que rodea su nombre aclamado [...]” (*La Prensa*, 11 de septiembre de 1911, p. 14). El tercero, igual que el fragmento anterior, forma parte de la crítica de su primer recital, pero en este caso, se trata de la que fue publicada por el diario *La Nación*: “Paderewsky es el pianista más popular, pero también el más conocido. Es por esto que poco hay que decir de él, menos aún al considerar que gran parte del público congregado anoche en el teatro de la Ópera, le había escuchado ya” (11 de septiembre de 1911, p. 13). No resultará llamativo, entonces, que

su extraordinaria popularidad llevaba cada vez más gente a las salas de concierto y había convertido sus recitales, que normalmente son acontecimientos que sólo atraen a aficionados serios a la música, en los espectáculos musicales más concurridos [...]Cuando se anunciaba un recital de Paderewski, se producían frente a las taquillas acontecimientos sin precedentes. (Zamoyski, 1982, p.100)

Por otro lado, Paderewsky, además de pianista, era compositor, y esta faceta de su personalidad musical colaboró y acrecentó su popularidad. En ocasión de su primer recital en Argentina, interpretó una obra suya -posiblemente la más conocida- y el crítico señaló que el pianista polaco,

a pesar de tener muchas y muy buenas obras para piano, como que es compositor de valía [...], a pesar de eso, decimos, no ha incluido en la audición que nos ocupa, sino su ‘minué’, tan conocido y popular. Aquí cabe agregar que lo tocó como para hacer cavilar mucho a los innumerables aficionados que lo tienen en el atril como pieza predilecta, y digamos también que el selecto auditorio, con gentil insistencia, le obligó a repetirlo. (*La Prensa*, 11 de septiembre de 1911)

José Vianna da Motta, por su parte, incluyó una composición de Paderewsky, por lo menos, en tres de sus presentaciones ante el público argentino, el *Capricho* (en el estilo de Scarlatti), op. 14 N° 3, de las *Humoresques de concert* (en 1899 -en ocasión de su segundo recital-, en 1902 -en el séptimo de los “Conciertos históricos”-, y en 1907 - en el octavo de los recitales que organizó ese año-).

Podemos considerar, entonces, que Paderewsky realizó sus audiciones en Buenos Aires, ante una cantidad de público que no era frecuente que concurriese en ocasión de las presentaciones de otro pianista. Esta situación es la misma que se verificó en todos los países donde Paderewsky se presentó y desde su fallecimiento (1941), no ha vuelto a repetirse una situación similar. En este sentido, no sería posible ninguna comparación.

Da Motta, nacido en 1868, perteneció a la misma generación de Paderewsky y también desarrolló una importantísima actividad pianística. Cuando se presentó en



Buenos Aires, en 1897, posiblemente no era conocido por la mayor parte del público y de la crítica. Sin embargo, esta circunstancia no impidió que *Philharmonic* escribiera en el diario *La Prensa* que “*pocas veces se habrá presentado ante nuestro público, un concertista con antecedentes tan favorables como el pianista Da Motta*” (5 de junio de 1897, p. 5). Pero da Motta regresó en numerosas oportunidades, como vimos al comienzo del trabajo, y, para 1912, su nombre podía resultar familiar para la mayor parte del público que frecuentaba los recitales de piano y las actividades musicales en general.

Si volvemos al comentario del diario *La Nación*, podríamos, ahora, responder a la primera pregunta del crítico (“¿Lo hay [público] en realidad?”). En 1912, en Buenos Aires, no había aún un público numeroso para los recitales de piano¹¹. La vastísima actividad lírica que tenía lugar en la ciudad -de muy alto nivel- ocupaba el centro de las actividades musicales y era el preferido de sus habitantes; era de esperar que la temporada lírica llegase a su fin para que el público asistiese en mayor medida a las audiciones de música instrumental. El mismo diario se refirió de una manera muy clara a esta situación en un comentario que publicó en los días en que Paderewsky estaba en Argentina, el día 27 de septiembre de 1911:

La era de los conciertos- El despejamiento del campo, libre ya de la absorción del público por las grandes atracciones del teatro lírico, y la circunstancia concurrente del final de cursos en los múltiples conservatorios y academias musicales que funcionan en nuestra capital, determinan siempre en esta época una situación que los elementos artísticos retraídos por la ausencia de esas condiciones durante el invierno se apresuran a caracterizar con una fecundísima pululación de audiciones vocales e instrumentales en que concertistas y alumnos solicitan la atención de los aficionados a la música de concierto. (27 de septiembre de 1911, p.12)

José Vianna da Motta, de acuerdo con la lectura que he hecho de las críticas de sus recitales -que incluyen todas las que publicaron los diarios *La Prensa* y *La Nación* desde 1897 hasta 1912-, con la biografía de María Fernanda Cidrais, ya citada en esta monografía, y con la audición que he hecho de sus grabaciones, pareciera haber sido un pianista de un temperamento menos extrovertido que el de Paderewsky -pero, de ninguna manera, inexpresivo-, y sus interpretaciones pueden haber requerido, por parte del público, una elaboración personal mayor. “Divulgar sus méritos extraordinarios” no debió ser una tarea sencilla. Personalmente, respondería a la última pregunta del crítico afirmando que la causa de la menor cantidad de público en los recitales de da Motta es la primera: “Vianna da Motta no ha conseguido divulgar entre nosotros [todavía] el secreto de sus méritos excepcionales, como Paderewsky”.

Hechas las consideraciones previas, trataré de referirme a la presencia de las perspectivas analítica y educativa en el artículo que da comienzo a esta sección de la monografía. La primera de ellas parece evidente. El crítico reflexionó sobre las causas de

¹¹ Como complemento de esta afirmación, habría que aclarar que las presentaciones que hizo da Motta en 1912 tuvieron la característica que ya habían tenido en otros años: el público, en general, fue cada vez más numeroso a medida que se sucedían los recitales.

la asistencia de poca cantidad de público a los recitales de da Motta y comparó la situación con lo que había ocurrido pocos meses antes, en los recitales de Paderewsky. Como en el caso del primer artículo analizado, los nombres de ambos pianistas fueron tomados para llevar a cabo una comparación.

Pero la perspectiva educativa no está ausente en esa reflexión: el crítico instó al público a asistir a las audiciones del primero, porque se trataba de un “ejecutante extraordinario, que no podría dejar de tener numerosos y apasionados auditores”. Indicar el valor de un intérprete y el enriquecimiento espiritual que podría significar escucharlo - **y ese es el verdadero sentido de asistir a un recital de piano-**, es uno de los aspectos más relevantes de una crítica o un comentario considerado desde la perspectiva educativa (podría decir que es uno de los aspectos más relevantes en general). Y este aspecto pudo tomar una especial importancia en Buenos Aires en 1912, donde, como dije en un párrafo precedente, la cultura pianística estaba en formación.

Conclusiones

Los dos fragmentos que he tomado para ejemplificar la afirmación que hice en la Introducción de este trabajo, se refirieron a dos aspectos muy importantes del ámbito específico de la actividad pianística y podrían llegar a dar una idea de la relevancia que tienen, en la crítica musical, la perspectiva educativa, principalmente, y la perspectiva analítica.

En el primero de los ejemplos, el interés estuvo puesto en una temática particular de la ejecución musical: la interpretación. Este aspecto, que parece haber sido el más destacable para el o los críticos del diario *La Prensa*, como vimos, tenía una especial relevancia a comienzos del siglo XX. La presentación en Buenos Aires, con una breve distancia temporal, de dos pianistas que podían resumir en ellos las dos formas interpretativas frecuentes en ese momento, se convirtió en una posibilidad poco común para referirse a sus respectivas maneras de interpretar. Y esta posibilidad se vio aún más favorecida porque una cierta cantidad de obras formaron parte del repertorio presentado por ambos pianistas. Pero no se trató solamente de describir sino de indicar por donde debía ir el camino. El crítico no se equivocó: no fue la forma interpretativa de Paderewsky sino la de da Motta -a quien, de todas maneras, señaló algunos defectos- la que había que tomar como modelo y la que continuaría vigente.

En el segundo, la temática desarrollada tuvo un carácter menos específico, que se podría haber aplicado a todo el ámbito de la música instrumental: la poca asistencia de público. Esta situación parece haber ocupado notoriamente la atención del crítico del diario *La Nación*, porque, durante las presentaciones de da Motta, no se refirió a ella solamente en el comentario citado sino en dos oportunidades más.

Los dos fragmentos citados, al mismo tiempo, nos permiten comprobar la importancia de la prensa periódica como medio para conocer cuál pudo haber sido el aporte de un pianista a la cultura musical de un medio determinado.



Anexo

Programas de los recitales de Ignacy Paderewsky:

El primer recital tuvo lugar el día 10 de septiembre, con el programa que sigue a continuación (en los casos donde el nombre de una obra haya sido anunciado sin detalles –“Un Nocturno de Chopin”, por ejemplo-, indicaré “no se detalla cuál fue la obra”; esta aclaración vale para todos los recitales):

-Preludio y fuga en la menor, J. S. Bach [posiblemente se trate de la transcripción que hizo Franz Liszt del Preludio y fuga en la menor para órgano, BWV 543]; -Sonata N° 21 en Do Mayor, op. 53, “*Waldstein*”, L. van Beethoven; -*Impromptu* op.142, F. Schubert; -Serenata, de *12 Lieder de Franz Schubert*, transcritos para piano por F. Liszt; -El rey de los alisos, lied de Franz Schubert, transcrito para piano por F. Liszt; -Nocturno en Sol Mayor [posiblemente se trate del Nocturno Op. 37 N° 2], F. Chopin; -Estudio N° 9, op. 25, F. Chopin; -Preludio Op. 28 N° 17, F. Chopin; -Mazurca en Si b Mayor [no se detalla cuál fue la obra; el compositor escribió dos mazurcas en esa tonalidad], F. Chopin; -Polonesa en La b Mayor, op. 53, F. Chopin; -Minué Op. 14 N° 1, de *Humoresques de concert*, I. Paderewsky; -Rapsodia [húngara] [no se detalla cuál fue la obra; en la segunda parte de la monografía me referiré a la interpretación de esta Rapsodia y trataré de dilucidar cuál habría sido], F. Liszt.

El segundo recital se llevó a cabo el día 14 de septiembre.

Programa:

-Sonata N° 3 en Do Mayor, Op. 2 N° 3, L. van Beethoven; -Carnaval, de R. Schumann; -Estudio en Mi Mayor [posiblemente se trate del Estudio Op. 10 N° 3], F. Chopin; -Estudio Op. 25 N° 12, F. Chopin; -Estudio Op. 25 N° 7, F. Chopin; -Estudio Op. 25 N° 3, F. Chopin; -Mazurca en si menor [posiblemente se trate de la Mazurca Op. 33 N° 4], F. Chopin; -Vals en La b Mayor [podría tratarse del Vals Op. 34 N° 1 o del Vals Op. 42; Paderewsky tenía en repertorio ambas obras]; -Cracoviana fantástica Op. 14 N° 6, de *Humoresques de concert*, I. Paderewsky; -Rapsodia [húngara N° 6], F. Liszt.

El tercer recital se programó para el día 17 de septiembre.

Programa:

-Sonata N° 17 en re menor, Op. 31 N° 2, L. van Beethoven; -Romanza sin palabras [no se detalla cuál fue la obra], F. Mendelssohn; -Romanza sin palabras [no se detalla cuál fue la obra], F. Mendelssohn; -Estudios Sinfónicos Op. 13, R. Schumann; -Nocturno en Si Mayor [podría tratarse del Nocturno Op. 32 N° 1 o del Nocturno Op. 62 N° 1; Paderewsky tenía en repertorio ambas obras], F. Chopin; -Estudio Op. 10 N° 10, F. Chopin; -Mazurca Op. 17 [podría tratarse de la Mazurca Op. 17 N° 3, que Paderewsky tenía en repertorio], F. Chopin; -Vals en do # menor, Op. 64 N° 2, F. Chopin; -Nocturno Op. 16 N° 4, I. Paderewsky; -Rapsodia húngara [en el diario *La Prensa* se indica que se



trató de la N° 10; en el diario *La Nación*, se indica que se trató de la N° 2. Aún no he podido confirmar cuál de las dos obras fue la que ejecutó Paderewsky], F. Liszt.

El cuarto recital tuvo lugar el día 21 de septiembre.

Programa:

-Fantasía cromática y fuga, J. S. Bach; -Sonata N° 14 en do # menor, *Sonata quasi una fantasia*, Op. 27 N° 2, “*Clair de lune*”, L. van Beethoven; -*Fantasiestücke* Op. 12: N°1, N° 2, N° 3 y N° 4, R. Schumann; -Sonata N° 2 en si b menor, Op. 35, F. Chopin; -Melodía Op. 16 N° 2, I. Paderewsky; -Rapsodia húngara N° 6, F. Liszt.

El quinto recital se llevó a cabo el día 24 de septiembre.

Programa:

-Sonata N° 13 en Si b Mayor, *Sonata quasi una fantasia*, Op. 27 N° 1, L. van Beethoven; -Romanza sin palabras [no se detalla cuál fue la obra], F. Mendelssohn; -Romanza sin palabras [no se aclara cuál fue la obra]. F. Mendelssohn; -Sonata N° 1 en fa # menor, Op. 11, R. Schumann; -Nocturno [no se detalla cuál fue la obra], F. Chopin; -Nocturno [no se detalla cuál fue la obra], F. Chopin; -Estudio [no se detalla cuál fue la obra], F. Chopin; -Estudio [no se detalla cuál fue la obra], F. Chopin; -Estudio [no se detalla cuál fue la obra], F. Chopin; -Polonesa en La Mayor, Op. 40 N° 1, F. Chopin; -Chant d’amour, Op. 26 N° 3, de Cuatro piezas, Z. Stojowski; -Rapsodia húngara [posiblemente la N° 12], F. Liszt.

El último recital se organizó para el día 30 de septiembre (en un primer momento, fue anunciado para el día 27 de ese mes).

Programa:

-Variaciones y fuga Op. 23, I. Paderewsky; -Sonata N° 14 en do # menor, *Sonata quasi una fantasia*, Op. 27 N° 2, “*Clair de lune*”, L. van Beethoven; -*Soirée de Vienne* [no se detalla cuál fue la obra], compuesta a partir de Valses de Franz Schubert, F. Liszt; -El rey de los alisos, lied de Franz Schubert, transcrito para piano por F. Liszt; -Balada N°3 en La b Mayor, Op. 47, F. Chopin; -Estudio Op. 25 N° 7, F. Chopin; -Estudio Op. 25 N° 8, F. Chopin; -Preludio en re menor, Op. 28 N° 24, F. Chopin; -Mazurca en La b Mayor, Op. 59 N° 2, F. Chopin; -*Berceuse* Op. 57, F. Chopin; -Scherzo N° 1 en si b menor, Op. 20, F. Chopin.

El 6 de octubre tuvo lugar la presentación de Paderewsky con orquesta.

Programa:

-Obertura “*Egmont*”, Op. 84, L. van Beethoven; -Concierto N° 5 en Mi b Mayor para piano y orquesta, Op. 73, “*Emperador*”, L. van Beethoven; -Suite orquestal N° 4, J. Massenet; -Concierto N° 4 en do menor para piano y orquesta, Op. 44, C. Saint-Saëns; -Obras para piano solo [no se detalla cuáles fueron].



Programas de los recitales de José Vianna da Motta

De acuerdo con las fuentes periodísticas citadas, el primer recital se llevó a cabo el día 26 de julio y el programa estuvo conformado por las siguientes obras (como en el caso de los recitales de Paderewsky, indicaré “no se detalla cuál fue la obra” cuando esa información no esté consignada en las fuentes hemerográficas):

-Chacona, de la Partita para violín N° 2 BWV 1004, transcripta para piano por F. Busoni, J. S. Bach; -Preludio Coral, de Diez Preludios Corales, transcritos para piano por F. Busoni, J. S. Bach [no se detalla cuál fue la obra]; -Preludio Coral, de Diez Preludios Corales, transcritos para piano por F. Busoni, J. S. Bach [no se detalla cuál fue la obra]; -Preludio y fuga en Re Mayor, BWV 532, transcripto para piano por F. Busoni, J. S. Bach; -Sonata N° 23 en fa menor, Op. 57, “*Appassionata*”, L. van Beethoven; -La aurora, de *Chants du Rhin*, G. Bizet; -La partida, de *Chants du Rhin*, G. Bizet; -Scherzo, de 4 Piezas op. 16, E. d’Albert; -Preludio en sol menor, Op. 23 N° 5, S. Rachmaninoff; -Polonesa en La bemol, Op. 53, “*Heroica*”, F. Chopin; -Sposalizio, de *Années de pèlerinage. Deuxième année: Italie*, F. Liszt; -*Au bord d’une source*, de *Années de pèlerinage. Première année: Suisse*, F. Liszt; -Carnaval de Pesth, Rapsodia húngara N° 9, F. Liszt.

El segundo recital tuvo lugar el día 29 de julio.

Programa:

-Sonata N° 3 en si menor, Op. 58, F. Chopin; -*Du bist die Ruh*, de *12 Lieder de Franz Schubert*, transcritos para piano por F. Liszt; -*Wohin?*, de *Müllerlieder* de Franz Schubert, transcritos para piano por F. Liszt; -*Auf dem Wasser zu singen*, de *12 Lieder de Franz Schubert*, transcritos para piano por F. Liszt; -*Ständchen*, de *12 Lieder de Franz Schubert*, transcritos para piano por F. Liszt; -*Soirée de Vienne* N° 6, compuesta a partir de Valses de Franz Schubert, F. Liszt; -Preludio, Aria y Final, C. Franck; -Balada, Op. 16, J. V. da Motta; -Vals, J. V. da Motta [el compositor escribió piezas con ese título; podría tratarse, sin embargo, de su Vals caprichoso, de las Escenas Portuguesas, obra que figuró con frecuencia en su repertorio]; -Los patinadores, de G. Meyerbeer, transcripto para piano por F. Liszt.

El tercer recital de José Vianna da Motta fue organizado para el día 9 de agosto.

Programa:

-Sonata N° 21 en Do Mayor, Op. 53, “*Waldstein*”, L. van Beethoven; -Estudios [da Motta interpretó seis; no se detallan cuáles fueron], de F. Chopin; -Polonesa en Mi Mayor, Op. 72, Carl Maria von Weber; -*Mignon*, del Cuaderno de canciones para piano solo, transcritos por Franz Liszt, F. Liszt; -*Loreley*, del Cuaderno de canciones para piano solo, transcritos por Franz Liszt, F. Liszt; -*Am Rhein*, del Cuaderno de canciones para piano solo, transcritos por Franz Liszt, F. Liszt; -*Angiolin dal biondo crin*, del Cuaderno de canciones para piano solo, transcritos por Franz Liszt, F. Liszt; -Estudios Sinfónicos (versión con los cinco estudios póstumos), Op. 13, R. Schumann.



El cuarto recital tuvo lugar el 12 de agosto.

Programa:

-Tocata, Adagio y Fuga en Do Mayor, BWV 564, transcrita para piano por Ferruccio Busoni, J. S. Bach; -Adelaide, Op. 46, transcrita para piano solo por Franz Liszt, L. van Beethoven; -Rondo a Capriccio, Op. 129, L. van Beethoven; -Marcha turca, Op. 113 N° 4, transcrita para piano por Anton Rubinstein, L. van Beethoven; -*Au lac de Wallenstadt*, de *Années de pèlerinage. Deuxième année: Italie*, F. Liszt; -Canción polaca [no se detalla cuál fue la obra], de 6 Canciones polacas, transcritas para piano solo por Franz Liszt, F. Chopin; -San Francisco de Asís: la predicación a los pájaros, F. Liszt; -San Francisco de Paula caminando sobre las olas, F. Liszt; -Reminiscencias de la ópera Norma de Bellini, F. Liszt.

El primer recital extraordinario se llevó a cabo el 16 de agosto.

Programa:

-Tocata y fuga en re menor, BWV 565, transcrita para piano por Ferruccio Busoni, J. S. Bach; -Sonata N° 14, en do # menor, Op. 27 N° 2, "*Clair de lune*", L. van Beethoven; -Capricho sobre los aires de ballet de Alceste de Gluck, C. Saint-Saëns; -Scherzo N° 1 en si menor, Op. 20, F. Chopin; -*Invitation à la valse*, C. Maria von Weber; -Tres sonetos de Petrarca, de *Années de pèlerinage. Deuxième année: Italie*, F. Liszt; -Rapsodia húngara N° 10, F. Liszt; -Paráfrasis de concierto sobre la Marcha nupcial del Sueño de una noche de verano de Félix Mendelssohn, F. Liszt.

El segundo recital extraordinario tuvo lugar el 25 de agosto.

Programa:

-Preludio y fuga en Mi b Mayor, BWV 552, transcrita para piano por Ferruccio Busoni, J. S. Bach; -Sonata N° 18 en Mi b Mayor, Op. 31 N° 3, L. van Beethoven; -Barcarola, op. 60, F. Chopin; -Tarantella, Op.43, F. Chopin; -Estudio de ejecución trascendental N° 3, Op. 11, Carillon, S. Lyapunov; -Marcha, de 3 Marchas de Franz Schubert, transcritas por Franz Liszt, F. Schubert [no se aclara cuál fue la obra]; -Reminiscencias de la ópera Don Juan de Mozart, F. Liszt.

La primera presentación de Vianna da Motta con orquesta se realizó el 8 de septiembre.

Programa:

Fantasia en Do mayor, transcrita para piano y orquesta por Franz Liszt, de F. Schubert y el Concierto N° 1 en Mi b para piano y orquesta de F. Liszt (obra que da Motta



había estrenado en Buenos Aires en 1899). Además, en la sección central del programa, el pianista interpretó cuatro obras: el Scherzo N° 3 en do # menor, Op. 39, de F. Chopin, el Estudio de ejecución trascendental N° 11 “*Harmonies du soir*”, San Francisco de Asís: la predicación a los pájaros y San Francisco de Paula caminando sobre las olas, de F. Liszt.

La segunda presentación de Vianna da Motta con orquesta tuvo lugar el 12 de septiembre.

Programa:

Concierto para piano y orquesta N° 5 en Mi b, Op. 73, “Emperador”, de L. van Beethoven y la Fantasía húngara para piano y orquesta, de F. Liszt. Da Motta, además, interpretó el Preludio en sol menor, Op. 23 N° 5, de S. Rachmaninoff, *Bénédiction de Dieu dans la solitude*, de *Harmonies poétiques et religieuses*, y Murmullos del bosque, Estudio de Concierto, de F. Liszt

Las obras que se tocaron en los conciertos sobre los que tratamos pueden escucharse en:

Ignacy Paderewski (1860-1941): His first recordings 1911-'12: Chopin, Liszt & more.
<https://www.youtube.com/watch?v=biQ5wp-II2Y>

José Vianna da Motta (1868-1948): Chopin - Polonaise in Ab.
<https://www.youtube.com/watch?v=zYTqqS1S3wI>

José Vianna da Motta (1868-1948): Liszt - Eglogue.
<https://www.youtube.com/watch?v=OWdcrAxl58c>

José Vianna da Motta (1868-1948): Schubert-Liszt - Wohin?
<https://www.youtube.com/watch?v=MTgTfc6nkV8>

Las fuentes de los diarios citados en papel son:

(5 de junio de 1897). *La Prensa*.

(2 de septiembre de 1906). *La Prensa*.

(11 de septiembre de 1906). *La Prensa*.

(18 de septiembre de 1906). *La Prensa*.

(21 de agosto de 1911). *La Nación*.

(24 de agosto de 1911). *La Nación*.

(2 de septiembre de 1911). *La Nación*.



- (2 de septiembre de 1911). *La Prensa*.
- (10 de septiembre de 1911). *La Nación*.
- (11 de septiembre de 1911). *La Nación*.
- (11 de septiembre de 1911). Paderewsky. *La Prensa*.
- (27 de septiembre de 1911). *La Nación*.
- (15 de julio de 1912). *La Nación*.
- (15 de julio de 1912). *La Prensa*.
- (13 de agosto de 1912). *La Nación*.
- (17 de agosto de 1912). *La Prensa*.
- (27 de agosto de 1912). *La Prensa*.
- (3 de septiembre de 1912). *La Prensa*.
- (5 de octubre de 1912). Conciertos. *La Nación*.



Referencias

- Casares Rodicio, E. F., López-Caló, J., Fernández de la Cuesta, I. Periódicos Musicales. (1999). En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana (Vol. 8)*. SGAE.
- Caseirão, B. (2020). *O essencial sobre Viana da Mota*. Imprensa Nacional.
- Cidrais, María Fernanda. Viana da Mota, José (Vianna da Motta). (1988). En *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti. Le biografie (Vol. 8)*. UTET.
- Newman, W. S. (1972). Liszt's Interpreting of Beethoven's Piano Sonatas. *The Musical Quarterly*, 58(2), 185–209. <http://www.jstor.org/stable/741302>
- Pâris, A. (1985). L'interprétation pianistique. En *Dictionnaire des interprètes et de l'interprétation musicale*. Éditions Robert Laffont S.A.
- Zamoyski, A. (1986). *Paderewski*. Vergara Editor S.A.