

PRIMERAS INTERPRETACIONES EN BUENOS AIRES DE LA SONATA N° 29 OP. 106, HAMMERKLAVIER, DE LUDWIG VAN BEETHOVEN

EMILIANO TURCHETTA

Universidad Nacional de las Artes, Departamento de Artes Musicales y Sonoras
emilianoturchetta@gmail.com

RESUMEN

José Vianna da Motta fue, hasta donde sabemos, el primer pianista que interpretó en público, en Buenos Aires, la *Sonata N° 29* de L. van Beethoven (1898). Por su parte, Ernesto Drangosch fue el primer pianista argentino que tuvo a su cargo la interpretación pública de la *Sonata N° 29* en esta ciudad (1916). Ambos tuvieron una formación que remitía a Franz Liszt, primer intérprete de la obra. Esta última circunstancia, y el interés del pianista húngaro por la música de Beethoven, lo convirtieron en el punto de partida de una tradición interpretativa. En este artículo he indagado acerca de las características de la interpretación lisztiana de la *Sonata N° 29* y sobre la presencia de esas características en las interpretaciones referidas. De acuerdo con las críticas consultadas, podría afirmar que, de manera más o menos directa, la tradición interpretativa lisztiana se hizo evidente en cada caso.

Palabras clave: José Viana da Motta, Ernesto Drangosch, Franz Liszt, Tradición interpretativa, Prensa periódica.

FIRST PERFORMANCES IN BUENOS AIRES OF LUDWIG VAN BEETHOVEN'S SONATA N° 29, OP. 106, HAMMERKLAVIER

48

ABSTRACT

José Vianna da Motta was, as far as we know, the first pianist to perform L. van Beethoven's *Sonata No. 29* in public in Buenos Aires (1898). Ernesto Drangosch was the first Argentinian pianist to give a public performance of the *Sonata No. 29* in this city (1916). Both had a training that referred to Franz Liszt, the first performer of the work. The latter circumstance, and the Hungarian pianist's interest in Beethoven's music, made him the starting point of an interpretative tradition. In this article I have inquired about the characteristics of Lisztian interpretation of the *Sonata No. 29* and about the presence of these characteristics in the performances referred to. According to the reviews consulted, I could affirm that, more or less directly, the Lisztian performance tradition was evident in each case.

Keywords: José Vianna da Motta, Ernesto Drangosch, Franz Liszt, Interpretative Tradition, Periodical Press.

Introducción¹

José Vianna da Motta realizó su segundo viaje a Buenos Aires en el año 1898, para brindar una serie de seis recitales.² En el último de ellos, interpretó la *Sonata N° 29, en Sib Mayor, Hammerklavier*, de Ludwig van Beethoven. Hasta donde se sabe, se trató de la primera audición pública de la obra en la capital argentina.³ Ernesto

¹ Este trabajo constituye un avance de mi tesis doctoral en curso, radicada desde 2022 en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Pontificia Universidad Católica Argentina, bajo la dirección de tesis de Silvana Luz Mansilla. Algunas exploraciones anteriores, de temas conexos pueden leerse en Turchetta (2015a; 2015b; 2016).

² Los dos últimos no formaban parte de los cuatro que integraban el programa original, fueron organizados directamente en Buenos Aires. Los recitales tuvieron lugar desde el día 01 de agosto hasta el día 08 de septiembre.

³ José Vianna da Motta interpretó nuevamente la obra en la capital argentina en el año 1902.

Drangosch, por su parte, interpretó la *Sonata Hammerklavier* en el marco de la audición integral de las treinta y dos sonatas para piano del compositor de Bonn, que organizó la Asociación Wagneriana en el año 1916. Se trató de la primera audición pública de la obra llevada a cabo en Buenos Aires por un pianista argentino.

Tanto da Motta como Drangosch tenían en común la herencia de una tradición interpretativa, la tradición lisztiana, el primero por haber sido alumno de Franz Liszt y ambos por haber sido alumnos de sus alumnos. Franz Liszt fue un pianista que se interesó e interpretó de manera superlativa el repertorio beethoveniano y el propio da Motta afirmó que la razón principal que lo llevó a Liszt fue el hecho de que era el mejor intérprete de Beethoven que jamás haya existido, reconociendo que las impresiones que recibió del maestro lo guiarían a lo largo de toda su vida (Vianna da Motta: 1947). En el caso de la *Sonata N° 29*, además, el nombre del pianista húngaro quedó asociado a ella por un hecho fundamental: fue el primero que la interpretó en público, en el año 1836.

La admiración de Liszt por la música de Beethoven quedó de manifiesto en un sinnúmero de hechos, de los cuales destacaré dos: la curaduría de la edición de las treinta y dos Sonatas, en el año 1857, y la enseñanza de sus obras en sus clases de piano (algunos de los pianistas alumnos de Liszt fueron reconocidos como especialistas en la interpretación de las obras de Beethoven —especialización que se vio plasmada, además, en la edición y grabación de sus composiciones—).

¿Qué características tuvo la interpretación de Franz Liszt de la *Sonata Hammerklavier*?⁴ ¿de qué manera estas características pudieron evidenciarse en la interpretación de la obra que llevaron a cabo José Viana da Motta y Ernesto Drangosch en las circunstancias referidas? Para responder a la primera pregunta, la fuente principal en la que me he basado es el artículo *Liszt's Interpreting of Beethoven's Piano Sonatas*, de William S. Newman (si bien no coincido con algunas opiniones vertidas por el autor). Para responder a la segunda pregunta, las fuentes principales de las que he recabado la información son las críticas publicadas en los diarios *La Prensa* y *La Nación*, de Buenos Aires.⁵

El artículo tiene una primera parte con dos secciones, en las que me refiero, en primer lugar, a ciertos aspectos de la *Sonata N° 29* de Beethoven y, en segundo lugar, a algunas de las características de la interpretación lisztiana de la obra. Estas dos

⁴ Como veremos más adelante, la interpretación de Liszt de las sonatas de Beethoven no fue la misma durante toda su vida (no me refiero al hecho de que cada interpretación puede ser única) sino que, a partir de 1848, se produjo una división en dos períodos interpretativos sucesivos. En este caso, por lo tanto, la pregunta se refiere a las características generales de la interpretación de Liszt de la *Sonata Hammerklavier*.

⁵ Claramente, no es posible, en esta instancia, consultar las críticas de todas las interpretaciones de la *Sonata N° 29* de Beethoven que llevaron a cabo Liszt y sus alumnos; pero algunas de ellas, disponibles en diversas fuentes o reunidas en el artículo de Newman, pueden dar una idea genuina de sus características.

primeras secciones se presentan como marco para la segunda parte del artículo, donde analizo las críticas de las interpretaciones de José Vianna da Motta y de Ernesto Drangosch. Por último, tienen lugar las conclusiones.

1. Primera parte

50

1.1. La Sonata N° 29 en Si b Mayor, op. 106, Hammerklavier, de Ludwig van Beethoven

“Su tercera manera, la última metamorfosis de su genio, será el profundo y místico surco trazado por las cinco últimas Sonatas para piano [...], la Misa en Re, los cinco últimos cuartetos, las dos Sonatas para Piano y Violoncello op. 102 [...], la fuga para Cuarteto op. 133”. (Wilhelm von Lenz, 1852).⁶

1.1.1. El tercer estilo de Beethoven

Desde que Wilhelm von Lenz se refirió a un *tercer estilo* en la estética beethoveniana, en su estudio titulado *Beethoven et ses trois styles* (1852), esta denominación ha sido universalmente adoptada para referirse a las obras que el compositor alemán escribió, aproximadamente, a partir de la segunda mitad de la década 1810-1820.⁷ Este *tercer estilo*, así como cada uno de los dos primeros, tiene sus características propias, que Riezler explicó claramente:

“¿En qué consiste, entonces, el carácter particular de las obras tardías [...]? Si se busca la respuesta en las grandes obras, resulta que en las obras precedentes no había esa maciza monumentalidad, esa amplitud de la estructura formal y esa fuerza de la “síntesis” que plasma. La “sabiduría” de Beethoven, en el sentido más profundo de la palabra, toca dimensiones gigantescas en el dominio de las máximas formas, como demuestran [...] la Misa Solemne y las últimas Sonatas y Cuartetos. Quien examine a fondo estas últimas obras en búsqueda de signos distintivos del nuevo estilo, descubre una autonomía en la conducción de las partes, un sentido de la importancia y de la profundidad del pequeño detalle, que no conocíamos en

⁶ «Sa troisième manière, la dernière métamorphose de son génie, sera le profond et mystique sillon tracé par les cinq dernières Sonates de Piano [...], la Messe en ré, les cinq derniers Quatuors, les deux Sonates pour Piano et Violoncelle op. 102 [...], la fugue en Quatuor op. 133».

⁷ No desconozco el estudio del estilo tardío realizado por Theodor Adorno en sus ensayos beethovenianos (2008), como también, las posteriores relecturas como la de Rose Subotnik (2009). Sin embargo, a los fines de este trabajo, resulta válida para la argumentación la caracterización temprana realizada por von Lenz hacia mediados del siglo XIX.

sus obras precedentes. Su necesidad de suprema perfección en la conducción de las voces instrumentales ha crecido a un grado verdaderamente inconcebible”. (Riezler: 1951; Bertini: 1982: 306-307)⁸

De las características mencionadas, hay dos que podríamos detectar clara y prontamente en la obra que nos ocupa. Por un lado, la “monumentalidad” y la “amplitud de la estructura formal” de las que habla Riezler son particularmente evidentes en la *Sonata N° 29*, y el mismo nombre de la obra parece indicarlo: “*Grosse Sonate für das Hammer=Klavier*”.

51

Beethoven ya había dado el nombre de *grande* a otras seis sonatas para piano, pero, si consideráramos el término solamente como indicativo de la duración temporal de la obra, aún ante la eventualidad de las variantes que puedan observarse en las versiones grabadas, la *Hammerklavier* se presenta como la más extensa (y es una de las sonatas más extensas de cuantas se han escrito para piano). Como veremos, de todas maneras, su monumentalidad no se refiere a este único aspecto.⁹ Por otro lado, Riezler señala como propia del tercer estilo beethoveniano “la conducción de las partes”, que Beethoven necesita plasmar con “suprema perfección”. La *Fuga* que Beethoven escribió como parte del cuarto movimiento de la *Sonata* es un excelente ejemplo de esta característica.

1.1.2. La Sonata N° 29 en Sib Mayor

Beethoven escribió la *Sonata Hammerklavier* entre el otoño de 1817 y el otoño de 1818 y la consignó para su publicación a la editorial *Artaria et Compag.* de Viena.¹⁰ El manuscrito original del compositor está perdido, pero se puede consultar la primera edición. La dedicatoria de la obra manifestó nuevamente el aprecio y el reconocimiento del compositor por quien fuera su alumno (1803-1804) y gran mecenas, el Archiduque Rodolfo de Austria, Arzobispo Cardenal de Olomuc

⁸ “In che cosa consiste, allora, il carattere particolare delle tarde opere [...]? Se si cerca la risposta dalle grandi opere, risulta che nelle opere precedenti non c'erano questa massiccia monumentalità, questa ampiezza di forma e questa forza della “sintesi” che plasma. La “sapienza” di Beethoven, nel senso più profondo della parola, tocca dimensioni gigantesche nel dominio delle massime forme, e la sua forza inventiva non si è indebolita, come dimostrano [...] la grande Messa e le ultime Sonate e Quartetti. Chi esamini a fondo queste ultime opere alla ricerca dei segni distintivi del nuovo stile, scopre una autonomia nella condotta delle parti, un senso dell'importanza e della profondità del minuto particolare, che non conoscevamo nelle opere precedenti. Il suo bisogno di suprema perfezione nella condotta delle voci strumentali è cresciuto a un grado veramente inconcepibile”.

⁹ Las Sonatas que llevan el título de *Grandes* son las N° 4, *op.* 7, la N° 8 (Sonata “Patética”), *op.* 13, la N° 11, *op.* 22, la N° 12, *op.* 26, la N° 15, *op.* 28 y la N° 21 (Sonata “Waldstein”), *op.* 53.

¹⁰ Artaria publicó una edición de la obra con la portada escrita en idioma francés y una edición con la portada escrita en idioma alemán.

(Olmütz, como suele designarse la ciudad en castellano)¹¹: “El primero y segundo movimientos fueron concebidos para celebrar el santo de[] [Archiduque] Rodolfo, en 1818. A comienzos de junio de 1819, Beethoven escribió desde Mödling: ‘A las dos piezas que compuse [...] se añaden ahora la aparición de dos más, la última un gran Fugato, con lo que el conjunto se ha convertido en una Gran Sonata.’” (Lam, 1985: 67).

52 La *Sonata N.º 29 en Sib* está estructurada, entonces, en cuatro movimientos. El primero lleva por indicación *Allegro* y tiene 405 compases, con forma sonata. El segundo es un *scherzo* de 175 compases. El tercer movimiento es un *Adagio sostenuto* de 187 compases, escrito en *fa#* menor. El cuarto movimiento tiene dos secciones: la primera es una especie de preludio hasta el compás 16, que está caracterizado por sucesivos cambios de tiempo: *Largo*, *Un poco più vivace*, *Allegro*, *Tempo I*, *Prestissimo* y *Allegro risoluto*. Con esta velocidad comenzará la segunda sección —en el momento ya indicado—, una *Fuga a tre voci con alcune licenze*, en la tonalidad de *Si b*, que se continuará hasta el final del movimiento (compás 400).

Las dificultades mecánicas que contiene la obra son mayores que las que se encuentran en cualquiera de las otras sonatas compuestas por Beethoven. El propio compositor parece haber dicho al editor cuando se la consignó: “He aquí una Sonata que dará que hacer a los pianistas, que se tocará dentro de cincuenta años”. Pero, bastante más allá de sus dificultades mecánicas, la belleza sensible que contiene es la que hace de esta obra uno de los logros más importantes del compositor, como lo han referido innumerables historiadores, musicólogos e intérpretes.

1.2. Franz Liszt y sus alumnos, intérpretes y editores de las sonatas para piano de Beethoven

Liszt conoció las sonatas de Beethoven en su infancia, como el propio pianista refirió más tarde a Lina Ramann, su biógrafa: pudo escucharlas, con admiración, a través de las ejecuciones de su padre (Ramann/Cowdery: 1882). Cuando se trasladó con su familia a Viena para tomar clases de piano y de composición, en el año 1821, sus maestros fueron, respectivamente, Karl Czerny, que había sido alumno de Beethoven, y Antonio Salieri, que había sido su maestro. Dos años después, en 1823, conoció al propio compositor, que lo saludó emocionado después de haber asistido a un concierto suyo. Posteriormente, el repertorio de concierto de Liszt incluyó diez

¹¹ El Archiduque Rodolfo (1788-1831) fue el destinatario de más de diez obras compuestas por Beethoven. Algunas de ellas son: los *Conciertos para piano op. 58* y *op. 73*, la *Sonata en Mi b para piano op. 81^a Les adieux*, la *Sonata para violín y piano op. 96*, el *Trio en Si b op. 97*, *Archiduque*, la *Sonata en do menor para piano op. 111*, la *Missa Solemnis op. 123*, la *Gran fuga en Si b Mayor para cuarteto de cuerdas, op. 133* y su transcripción para piano a cuatro manos, *op. 134* (Kinsky, 1955).

sonatas de Beethoven, junto con algunas de sus obras de cámara y el *Concierto para piano N° 5, op. 73*.

Liszt interpretó en público, al menos dos veces, diez de las sonatas para piano de Beethoven, como antes mencioné y de acuerdo con la información brindada por Newman (1972). Esas sonatas fueron las siguientes: la N° 12, *op. 26* —la tercera de las cinco sonatas que figuraron con mayor frecuencia en sus conciertos—, la N° 14 *Claro de luna, op. 27* N° 2 —la que más parece haber interpretado—, la N° 17, *op. 31* N° 2 —la segunda de las cinco sonatas que figuraron con mayor frecuencia en sus conciertos—, la N° 23 *Appassionata, op. 57* —la cuarta de las cinco sonatas que figuraron con mayor frecuencia en sus conciertos—, la N° 27, *op. 90*, la N° 28, *op. 101*, la N° 29 *Hammerklavier, op. 106* —la quinta de las cinco sonatas que figuraron con mayor frecuencia en sus conciertos—, la N° 30, *op. 109*, la N° 31, *op. 110* y la N° 32, *op. 111*. Las cinco últimas sonatas (números 28 a 32) fueron incorporadas al repertorio frecuente, al menos en gran parte, por mérito de Liszt, que no dejó de interpretarlas hasta los últimos años de su vida.

53

En la forma de interpretar de Liszt, refiriéndonos específicamente a las sonatas de Beethoven, podemos encontrar dos épocas (Newman: 1972). La primera, que se extiende hasta el año 1848, incluía la mayor parte de las veces, variaciones y agregados respecto de cuanto estaba escrito en la partitura. La segunda, que coincide con los años posteriores a 1848, se caracterizó por el particular cuidado de Liszt para basar su ejecución en la fidelidad a cuanto estaba escrito en la partitura, al mismo tiempo que lamentó que sus interpretaciones precedentes hubiesen tenido la característica mencionada. La segunda forma interpretativa es la que resulta oportuno estudiar para este artículo, porque José Vianna da Motta y todos los alumnos de Liszt que fueron sus profesores y los profesores de Ernesto Drangosch, tomaron clase con el maestro húngaro después de 1848.

Como se mencionó, la primera interpretación de Franz Liszt de la *Sonata N° 29* de Beethoven fue el estreno público de la obra. Tuvo lugar en la Sala Erard en París a finales de mayo o comienzos de junio del año 1836 y tuvo una crítica elogiosa de Héctor Berlioz, de la cual puede resultar apropiado citar el siguiente fragmento:

“No se ha omitido ni una sola nota, ni se ha añadido una sola nota (seguía la partitura con mis ojos), ni se ha hecho un solo cambio en el tempo que no estuviera indicado [...], ni una sola inflexión, ni una sola idea ha sido sacrificada o desviada de su verdadero sentido. *Sobre todo, en el adagio* [...] *mantuvo firmemente el nivel de pensamiento del compositor* [...]” (Berlioz: 1836).¹²

¹² «Pas une note n'a été omise, pas une note n'a été ajoutée (je suivais des yeux la partition), pas une altération n'a été apportée au mouvement qui ne fût indiquée [...], pas une inflexion, pas une idée n'a été

Liszt, como señalé previamente, publicó una edición de las sonatas de Beethoven en 1857. William Newman (1972) explica que “para los estándares del siglo XIX, la edición de Liszt [...] era, de hecho, una edición virtual de *Urtext*” y destaca un dato muy importante: el cambio que hizo Liszt en la indicación de metrónomo que consignó Beethoven para el *Adagio* de la *Sonata N° 29*: de corchea=92 pasó a corchea=84.¹³

54

Por lo tanto, las interpretaciones de Liszt de la *Sonata N° 29* de Beethoven —aun cuando la crítica de alguna interpretación posterior a la referida, siempre elogiosa, da cuenta de algunas mínimas “libertades” del intérprete respecto de cuanto está escrito en la partitura—y la edición de la obra que llevó a cabo, muestran un interés particular por la fidelidad al texto. En el caso específico de la interpretación, además, tanto la crítica citada como las siguientes, dan cuenta de una gran intensidad expresiva, especialmente en el movimiento lento.

Respecto de la enseñanza de las sonatas de Beethoven por parte de Liszt, como señala Newman, es poco, lamentablemente, lo que se puede recabar. En el artículo citado no hay referencias al tratamiento pedagógico de la *Sonata Hammerklavier*. Sin embargo, algunas de sus claves interpretativas podemos deducirlas de cuanto ha escrito y enseñado uno de sus grandes alumnos, Hans von Bülow (Newman: 1972).

Hans von Bülow, que estudió con Liszt en 1851, fue uno de los pianistas que más trascendió como intérprete de las sonatas de Beethoven. El mismo Liszt escribió en una carta a Gille que “es el verdadero intérprete y pensador de Beethoven, el que tiene el conocimiento y la habilidad” (Liszt: 1870, Bache: 1894).¹⁴ Por otro lado, como quedó de manifiesto en la dedicatoria de la última parte de su edición de las treinta y dos sonatas para piano,¹⁵ que realizó en el año 1871 junto a Sigmund Lebert, von Bülow también admiraba la interpretación y el conocimiento de la música de Beethoven que tenía su antiguo maestro de piano: “Al maestro Franz Liszt, el más inalcanzable conocedor de Beethoven, como fruto de su instrucción”.¹⁶ Como señala Newman (1972), Liszt se mostró entusiasmado con esta edición y lo testimonió en dos cartas enviadas al compositor y crítico musical Otto Lessmann:

affaïblie ou détournée de son vrai sens. Dans l'adagio surtout [...] il s'est constamment maintenu au niveau de la pensée de l'auteur». El resaltado me pertenece.

La crítica de Berlioz da cuenta de una interpretación realizada a partir de una lectura fiel de la partitura en una época en la cual Liszt solía hacer variaciones y agregados en las obras que interpretaba.

¹³ La edición de las sonatas de Franz Liszt fue publicada por la editorial alemana Holle.

¹⁴ “He is the veritable Beethoven player and interpreter, the one who knows and who can do” [*Kenner und Können*].

¹⁵ Von Bülow dedicó a Liszt la edición de las treinta y dos sonatas a partir de la *N° 21*, *op. 53*.

¹⁶ La edición de las sonatas fue realizada por la editorial alemana J. G. Cotta.

“La edición de Beethoven de Bülow supera a una docena de conservatorios en su valor instructivo”. (Liszt: 1872; Bache: 1894)¹⁷

“Especialmente, gracias a sus largos años de estudio, se ha empapado tan profundamente en la comprensión de Beethoven, que apenas parece posible que nadie más se acerque a él en ese aspecto. Hay que leer su comentario de las obras para piano de Beethoven (edición Cotta), y escuchar sus interpretaciones de las mismas (¿qué otro virtuoso podría haberse atrevido a tocar las cinco últimas sonatas de Beethoven ante el público en una sola noche?).” (Liszt: 1882; Bache: 1894)¹⁸

Liszt adoptó la edición de von Bülow para enseñar en sus clases, que parecería “más representativa de [sus] objetivos últimos [...] al interpretar Beethoven que su propia [...] edición”, como afirma William Newman (1972).¹⁹

En la edición de von Bülow de la *Sonata N° 29* encontramos varias clases de indicaciones y comentarios: sugerencias para la ejecución de acordes que, por como están dispuestos, pueden resultar dificultosos para una mano pequeña (se omiten algunas notas intermedias, nunca, claramente la superior); cambios de dinámica (*ff* en lugar de *f*, por ejemplo); indicaciones de *tempo* y de carácter que no están en la primera edición de la obra; agregado de octavas a notas simples; cambio de la indicación metronómica del *Allegro* del primer movimiento (blanca=112 en lugar de blanca=138); un cambio de ritmo. A excepción de las indicaciones de *tempo* y carácter que no están en la partitura original, von Bülow aclara, en todos los casos, que se trata de modificaciones o agregados que hace él, y, por otra parte, que se trata de sugerencias. Por último, también encontramos indicaciones sobre cómo resolver mecánicamente un determinado pasaje.

El comentario que anota al comienzo del tercer movimiento, por cuanto hemos leído en párrafos anteriores, tiene un especial interés: “En los casos de los pianos de mayor sonoridad, el *tempo* puede llevarse aún más lento. La indicación *appassionato e con molto sentimento* debe ser atendida en todo momento” (von Bülow: 1871).²⁰ La sonoridad del piano había crecido notablemente desde 1819 hasta 1871, por causa,

¹⁷ “Bülow’s edition of Beethoven outweighs in the matter of instruction a dozen Conservatoires”.

¹⁸ “Especially has he, by long years of study, so thoroughly steeped himself in the understanding of Beethoven, that it seems scarcely possible for any one else to approach near him in that respect. One must read his commentary on the piano-forte works of Beethoven (Cotta’s edition), and hear his interpretations of them (what other virtuoso could have ventured to play the five last Sonatas of Beethoven before the public in one evening?)”.

¹⁹ “The Billow edition [...] as being more representative of Liszt’s ultimate aims in interpreting Beethoven than is his own [...] edition”.

²⁰ “Bei Klavieren von grosser Klangfülle kann das Zeitmaass noch langsamer genommen werden. Die Vorschrift ‘*appassionato e con molto sentimento*’ ist durchgängig zu beobachten”.

en gran parte, de las modificaciones sucedidas en la construcción del instrumento. En 1871, entonces, se podía ejecutar el movimiento más lentamente, como ya lo ejecutaba Liszt.²¹

En el caso de la *Sonata Hammerklavier*, como vimos, Franz Liszt interpretó fielmente la partitura aún antes del año 1848. Entonces, sus “objetivos últimos” serían algunas pequeñas variantes respecto de cuanto estaba escrito, que, bajo ningún aspecto, modificaban la esencia de la obra.²²

56

La forma interpretativa de Liszt de las sonatas para piano de Beethoven, que Hans von Bülow transmitió en su edición y en sus propias clases -y también en su interpretación- se continuó con sus alumnos. Algunos de ellos, por su parte, hicieron ediciones de la obra beethoveniana, como Alexander Winterberger, en 1880, y Frederic Lamond, en 1918. Pianistas como Conrad Ansoerge, José Vianna da Motta y el mismo Frederic Lamond fueron reconocidos intérpretes de las sonatas de Beethoven.²³

2. Segunda parte

2.1. José Vianna da Motta y Ernesto Drangosch

José Vianna da Motta estudió con Franz Liszt en Weimar, desde julio hasta septiembre de 1885, y con Hans von Bülow en Frankfurt am Main, en mayo y junio 1887.²⁴ Como podemos confirmarlo por los testimonios del propio da Motta, las obras de Beethoven formaron parte del repertorio que abordó con sus maestros o que escuchó trabajar en las clases a otros alumnos. Por lo tanto, pudo convertirse, y, como veremos, se convirtió, en heredero de la tradición lisztiana de la interpretación de Beethoven por dos vías. María Fernanda Cidrais, en la biografía que escribió en el *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, refiere que José Vianna da

²¹ Newman (1972) indica tres referencias a Franz Liszt en la edición de von Bülow. Una de ellas es en el final de la *Sonata Hammerklavier*: “Para dar a los últimos compases la brillantez necesaria, recomendamos la paráfrasis utilizada por Franz Liszt en su recital”. Se trata de la escala descendente del compás 388, que está escrita para las dos manos a distancia de octava. Liszt sugiere hacer octavas alternadas con cada mano.

²² De las cinco conclusiones que deja Newman al final de su escrito, la quinta se refiere a este aspecto: “5. Por último, si Liszt fue el intérprete más significativo de las sonatas para piano de Beethoven en términos románticos, Bülow debe ser considerado como el principal transmisor de la interpretación de Liszt. Y en la edición de Bülow pueden encontrarse las pistas más específicas de esa interpretación, incluyendo, también, la especial reverencia por Beethoven [...] en las notas a pie de página”. (Newman, 1972: 209).

²³ Lamond grabó las sonatas N° 8, 12, 14, 17 y 23. Las grabaciones se encuentran en <https://www.youtube.com/watch?v=DCb047WdXL8&t=71s>

²⁴ Las fechas del 9 de mayo y del 7 de junio son, respectivamente, la primera y la última que se encuentran en el *Apéndice a los estudios con Hans von Bülow, de Theodor Pfeifer*, que José Vianna da Motta escribió en 1896.

Motta, “exponente de la escuela de Liszt y de von Bülow, se destacó como estos por la concepción intelectual y severa de la manera de tocar” (Cidrais, 1988; Pietra, 1988: 223).²⁵

Da Motta escuchó tocar a Liszt un fragmento de la *Sonata N° 29* de Beethoven durante el transcurso de sus clases en Weimar. De esa audición dejó el siguiente testimonio: “Ocho compases del Adagio de la [Sonata] op. 106 fueron una revelación absoluta: si no lo escuchas nunca sabrás [...] cuánto es capaz de decir el teclado de un piano; realmente gritaba de dolor. Era como si dos grandes almas se saludaran con dolor: el alma de Beethoven y su maravilloso recreador” (Vianna da Motta: 1911; Zimdars, 2010: 37).²⁶ Da Motta refirió que, durante su aprendizaje con Hans von Bülow, escuchó la *Sonata* en la clase de los días 23 y 26 de mayo (primer movimiento) y 6 de junio (cuarto movimiento), como leemos en el *Apéndice a los estudios con Hans von Bülow, de Theodor Pfeifer*. Al mismo tiempo, informó que escuchó ejecutar el *Adagio* a von Bülow.

José Vianna da Motta fue un pianista “beethoveniano”. Lo podemos deducir, en primer lugar, por la gran cantidad de obras de este compositor que tenía en repertorio, incluidas las treinta y dos sonatas para piano. Por otra parte, las biografías del pianista así lo refieren. María Fernanda Cidrais, en el texto citado, afirma que “se distinguió, sobre todo, como intérprete de Bach, Beethoven y Liszt” (Cidrais, 1988; Pietra: 1988: 222).²⁷

Por su parte, Ernesto Drangosch comenzó sus estudios pianísticos y musicales en Buenos Aires. En 1897 viajó a Berlín “con el propósito de perfeccionarse en la Real Academia de Música” (García Muñoz/Mondolo, 1999: 543). En la capital alemana tuvo como profesor de piano a Karl Heinrich Barth (1847-1922), que había sido alumno de dos lisztianos: Hans von Bülow (1862-1864) y Karl Tausig, durante breve tiempo. Después de casi tres años de estudio, Drangosch regresó a Buenos Aires (1900) y, luego de ganar el Gran Premio Europa, el 10 de marzo de 1901 volvió a Berlín. Hasta 1905, continuó su formación pianística en esa ciudad con otro alumno de Liszt, Conrad Ansoerge (1862-1930). Ansoerge, como refiere el *Dizionario Enciclopedico Universale Della Musica E Dei Musicisti* (1988), fue un pianista que “se destacó como intérprete de Beethoven”.²⁸ Entonces, particularmente por vía de su

²⁵ “Esponente della scuola di Liszt e di von Bülow, si segnalò come questi per la concezione intellettuale e severa del modo di suonare”.

²⁶ “Eight bars of the Adagio from the [Sonata] Op. 106 were an absolute revelation: if we don't hear it, we will never know [...] how much a piano keyboard is capable of saying; it really cried out in pain. It was as if two great souls were greeting each other in pain: the soul of Beethoven and his wonderful recreator”.

²⁷ “Si distinse, soprattutto come interprete di Bach, Beethoven e Liszt”.

²⁸ “Eccelse come interprete di Beethoven”. Conrad Ansoerge estuvo en Buenos Aires en 1906 para ofrecer una serie de recitales, en los que interpretó varias sonatas de Beethoven.

último profesor de piano, la tradición interpretativa lisztiana de las obras de Beethoven pudo llegar a Drangosch.

2.2. La interpretación de la *Sonata Hammerklavier* de Beethoven por José Vianna da Motta (1898)

58 José Vianna da Motta se presentó por primera vez en Buenos Aires en 1897, junto con el violinista Bernardo Valentín Moreira de Sá.²⁹ Regresó al año siguiente para brindar, como vimos, una serie de cuatro recitales, a los que se agregaron, posteriormente, dos más. En el primer recital que llevó a cabo ese año, el pianista interpretó la *Sonata op. 57 Appassionata*, de Beethoven. En dos fragmentos de la crítica que apareció en el diario *La Prensa* encontramos referencias a la forma interpretativa que da Motta había recibido de Hans von Bülow:

“Tuvimos el año pasado la oportunidad de dar en este concepto la bienvenida al Sr. Da Motta y nos ratificamos hoy en nuestro juicio por lo que concierne a las composiciones de Bach y Beethoven oídas anoche, en cuya reproducción se refleja la esplendorosa lumbrera de Bülow, aquel gigante que dedicó su vida artística entera a penetrar e interpretar las obras de esos colosos. [...]

En cuanto a la *Appassionata* [...] diremos que la interpretación que le ha dado el señor Da Motta se ciñe en sus principales líneas al precepto de Bülow, autoridad indiscutible en la materia, con algunos ritardandi casi imperceptibles, que dan vida a la idea sin alterarla”. (‘Philharmonic’ [Federico Hartmann], *La Prensa*, 02 de agosto de 1898)³⁰

Las mismas referencias pueden leerse en las críticas de sus interpretaciones de la *Sonata op. 53* y la *Sonata op. 81 a.*, que tuvieron lugar en audiciones posteriores.

El día 08 de septiembre, en su último recital en Buenos Aires de 1898, José Vianna da Motta interpretó la *Sonata op. 106, Hammerklavier*. Aquella interpretación tuvo una crítica posterior tanto en *La Prensa* como en *La Nación*. Como adelanté en la introducción, me basaré en ellas para responder la segunda pregunta que motivó la escritura de este artículo. En primer lugar, citaré el fragmento de la crítica publicada en *La Prensa*, que se refiere a la interpretación de la *Sonata*.

²⁹ Bernardo Valentín Moreira de Sá (1853-1924), violinista portugués, alumno de Pinto y Ribas de Joachim. Se presentó en Portugal y en América y, estableciéndose en Oporto, desarrolló actividades musicales.

³⁰ ‘Philharmonic’ es el pseudónimo de Federico Hartmann, como informa José Ignacio Weber (2016: 119).

“También fue una primicia para nuestro público la sonata op. 106 en si bemol de Beethoven, la más grandiosa de todas.

Su carácter es notoriamente sinfónico.

El primer tiempo sorprende, sobre todo por la amalgama de ternura y suavidad con la titánica fuerza y viril energía: la segunda parte, scherzo, por sus extraños períodos de siete compases, su movimiento vivaz, siempre agitado y hasta impetuoso en los presto. El adagio sostenuto es el más grande que se ha escrito para piano, no solamente de Beethoven, sino de toda la literatura musical.

A pesar de su estructura amplia y maciza, las ideas del autor, llenas ora de pasión, ora de honda tristeza, apenas iluminada por un rayo de consuelo, son expuestas y desarrolladas con suma claridad y por lo tanto fácilmente apreciables.

No puede decirse lo mismo del Allegro final, al que nos conduce un breve adagio en forma de recitativo, con sus movimientos apresurados y su fuga a tres partes (si bemol) que parece reflejar el afán de Beethoven por hallar en el torbellino de la vida el consuelo y el olvido de sus amargas penas. Toda esta parte es intrincada y su audición impone, aún al habituado a descifrar problemas musicales, un verdadero trabajo mental que, en nuestro caso, merced a la correcta y hasta en los detalles escrupulosa ejecución y una interpretación realmente ideal, quedó reducido a un *mínimum*”. (‘Philharmonic’ [Federico Hartmann], *La Prensa*, 09 de septiembre de 1898)

La lectura del primer párrafo nos advierte sobre el conocimiento que el crítico tenía de las sonatas de Beethoven: se trata, como efectivamente podría pensarse, de la “más grandiosa”. Por otra parte, ‘Philharmonic’ también comenta que tiene un “carácter sinfónico”. Ambas características son las que primero podrían enmarcar a la *Sonata N° 29*. Me he referido a la grandiosidad de la obra en la primera parte del artículo; respecto de su “carácter sinfónico”, podríamos suponer que el crítico, al emplear el adjetivo citado, pudo hacer referencia a la sonoridad “orquestal” de la obra. Esta clase de sonoridad es frecuente en las Sonatas para piano de Beethoven, desde su primer estilo.³¹

Podría resultar llamativo que el crítico haya explicado con tanto detalle la estructura de la *Sonata* y se haya referido menos a la ejecución del pianista. Sin embargo, como veremos, esta organización de la crítica aparece claramente lógica. Por un lado, desde 1897, José Vianna da Motta ya había sido escuchado en seis oportunidades por el público argentino; no quedaban dudas sobre su calidad interpretativa, que había sido elogiada desde un primer momento. Además, ese año, los asistentes a los recitales se

³¹ La coda de la exposición del primer movimiento de la *Sonata op. 7* podría ser un ejemplo de sonoridad orquestal en el primer estilo beethoveniano. El primer movimiento de la *Sonata Op. 81 a* -donde pareciera evocarse la sonoridad de los cornos- podría ser un ejemplo en el segundo estilo.

habían vuelto cada vez más numerosos.³² Podría no haber sido necesario referirse nuevamente a la interpretación del pianista. Por otro lado, la obra no se había escuchado en Buenos Aires —si bien pudieron existir interpretaciones privadas— y, dadas sus características, tal vez se considerara más enriquecedor para los lectores explicarlas. ‘*Philharmonic*’, además, hizo notar que el último movimiento, a diferencia de los anteriores, no era de sencilla audición (“‘‘ Toda esta parte es intrincada y su audición impone, aún al habituado a descifrar problemas musicales, un verdadero trabajo mental’’”). En ese momento hizo un comentario sobre la interpretación del pianista, que, por lo tanto, tiene una gran importancia: “‘‘ merced a la correcta y hasta en los detalles escrupulosa ejecución y una interpretación realmente ideal, [el trabajo mental] quedó reducido a un *mínimum*’’”. El crítico presenta este elogio como el resultado del abordaje llevado a cabo por da Motta. Sobre esta forma de trabajo hay una indicación que Hans von Bülow dejó en su edición de la obra, al comenzar la Fuga:

“‘‘ No obstante, la tarea asignada al intérprete —la de una reproducción plásticamente bella y, por tanto, principalmente, perfectamente inteligible— no es, a pesar de todos los logros técnicos que han facilitado esa petición, algo que deba superarse de forma trivial. Aparte de la necesidad de analizar primero la pieza ‘científicamente’ como fuga, es aconsejable revisar por separado no sólo la parte de cada mano, sino también cada voz individual (la fuga es a tres voces). Es muy importante, antes que nada, una entrega [fraseo] característica tanto del sujeto principal, como de los diferentes contrasujetos’’. (von Bülow, 1871: 246, nota a)³³

Tal vez, entonces, podríamos llegar a afirmar que se encuentra aquí, en la interpretación de la *Fuga* del cuarto movimiento de la obra, un posible elemento de la tradición “lisziana”, que da Motta pudo haber recibido de von Bülow, tanto de forma directa, en la clase del 06 de junio de 1887 ya referida, como indirecta, en el caso en que hubiera estudiado la obra en la edición de su profesor.³⁴

¿Cuánto fue valorada por *Philharmonic* la interpretación de José Vianna da Motta de la *Sonata Hammerklavier*? En el párrafo final de la crítica, si bien refiriéndose a la totalidad del programa, lo consignó de la siguiente manera: “‘‘ Da Motta vuelve a

³² En los comentarios publicados en el Diario *La Prensa* se informa que al segundo recital “asistió regular concurrencia”, el cuarto “estuvo muy concurrido”, el último estuvo “concurridísimo”.

³³ “‘‘ Dennoch ist die dem Spieler zuertheilte Aufgabe -einer plastisch schönen, also zunächst vollkommen verständlichen Reproduction- trotz aller technischen Errungenschaften, welche dieselbe erleichtert haben, nicht eben “spielend” zu bewältigen. Abgesehen von der Nothwendigkeit, das Stück zunächst wissenschaftlich als “Fugue” zu analysiren, ist es rätlich, nicht blos den Part jeder einzelnen Hand, sondern auch jede einzelne Stimme (die Fugue ist dreistimmig) separat zu üben. Sehr wichtig ist for Allen ein charakteristischer Vortrag sowohl des Hauptthemas, als der verschiedenen Gegenthemen’’. ”

³⁴ Esta última afirmación podrá confirmarse en una futura investigación.

Berlín a hacerse cargo de su cátedra, dejando entre nosotros algunos modelos para la interpretación de las grandes obras clásicas” (‘Philharmonic’ [Federico Hartmann]: 09 de septiembre de 1898). Por su lado, el crítico de *La Nación* se refirió a la interpretación de da Motta en los siguientes términos:

“La segunda parte correspondió a Beethoven. Con esa inmensa Sonata en Si bemol mayor, op. 106, que está considerada entre las más difíciles del inconmensurable compositor, y en la que parecen reflejarse las agitaciones y amarguras de la atormentada época de su vida en la que existió, sin que al decir esto intentemos seguir las huellas de los comentaristas musicales, que en todos los pasajes de este y otros grandes maestros pretenden descubrir determinadas intenciones y tales o cuales estados de ánimo.

Esa manía exegetico-lírica está expuesta a muchas quiebras y pasos en falso. Sin salirse de esta misma obra, por ejemplo, nótese que cuantos comentaristas se hagan sobre el trascendentalismo moral o poético de sus tres primeros tiempos, que en verdad son sugestivos y rebosan de sentimiento y fantasía, quedan sin objeto al llegar a la tremenda fuga final, verdadero laberinto de sonidos y hacinamiento de dificultades que en modo alguno responden a un estado excepcional de ánimo por parte del autor, y en vez de una concentración dolorosa, parecen obra de un período de calma, de cálculo y hasta de buen humor, que hallaba complacencia en acumular dificultades para tormento del ejecutante. Si fueron más allá de las miras del compositor, si aspiró a producir alguna impresión profunda, sería en todo caso la del vértigo ante aquel acrobático despliegue de mecanismo, pero no emoción de ninguna clase.

No la sintió en efecto anoche el auditorio, que sin embargo se pasmó ante la extraordinaria destreza y perfección del ejecutante, a quien tributó otra ovación, como antes lo hiciera por la ejecución del genial y excéntrico Scherzo. El Adagio gustó bastante, pero fatigó por su desmesurada extensión, en la que recorre cinco tonos sin fijar nunca de una manera definitiva la impresión de oyente”. (“Último concierto Da Motta”, *La Nación*, 06 de septiembre de 1898)

Como sucedió con ‘Philharmonic’ en *La Prensa*, el crítico comenzó refiriéndose a la obra y a dos de sus características: su extensión y sus dificultades mecánicas; las reiteró cuando habló del *Adagio* y de la Fuga. En el caso del primero, para indicar que produjo fatiga. En el caso de la segunda, casi para indicar que las dificultades toman el primer lugar, que el compositor tuvo como objetivo un “acrobático despliegue de mecanismo”.

Sin embargo, la mayor parte de la crítica la ocupó una reflexión de su autor sobre una manera de interpretar el sentido de las obras musicales que se había desarrollado en la segunda parte del siglo XIX y que continuó, cada vez más atenuada, hasta bastante avanzado el siglo XX. Esta manera consistía en encontrar “argumentos” en las obras no programáticas, que podían tener origen en hechos de la vida del

compositor o en la imaginación de quien lo ideaba. El crítico señaló claramente los problemas que conllevan ese tipo de interpretaciones, particularmente en el caso de la *Sonata Hammerklavier*. Las afirmaciones realizadas a este respecto están fundamentadas y coincido con ellas; pero, de todas maneras, considero que su idea de la Fuga como un movimiento donde no hay “emoción de ninguna clase”, es su propia impresión personal.

62 Como a su colega de *La Prensa*, al crítico no le pareció necesario referirse en demasía a la ejecución del pianista. Ya en ocasión del primer recital de Vianna da Motta de ese año, había dejado en claro que lo consideraba, casi, como un prototipo del intérprete. Sin embargo, indicó que la ejecución fue seguida de una ovación. Se puede deducir, además, y como veremos enseguida en la segunda crítica de la interpretación de Ernesto Drangosch, que existía la costumbre de aplaudir antes del final de la obra, en este caso después del *scherzo*, el segundo movimiento. Por último, como consideración final, el crítico señaló que la velada “quedará memorable por largo tiempo” (*La Nación*, 06 de septiembre de 1898).

2.3. La interpretación de la *Sonata Hammerklavier* de Beethoven de Ernesto Drangosch (1916)

“Entre abril y diciembre de 1916 [...] se llevó a cabo en Buenos Aires, bajo los auspicios de la Asociación Wagneriana, la primera ejecución integral de las 32 Sonatas para piano, de Ludwig van Beethoven, de la que se tenga noticias. Realizada mayormente en la sede del Ateneo Nacional, participaron pianistas de diferentes procedencias, dividiéndose el ciclo en diez conciertos precedidos de conferencias alusivas a cargo del crítico, musicógrafo y profesor Ernesto de la Guardia”. (Mansilla: 2010: 202)

Los pianistas a los que se refiere el artículo citado fueron Luigi Romaniello —a quien se lo comparó con José Vianna da Motta y Conrad Ansoerge en la crítica de un recital que brindó en Buenos Aires en 1906—, Sarah Ansell, Rafael González, Ignacia Parra de García Horta, María Carreras, Ernesto Drangosch y Alfredo Pinto.

Ernesto Drangosch tuvo a su cargo el noveno recital, el día 18 de noviembre. En esa oportunidad, el programa estuvo integrado por la *Sonata N° 27, op. 90*, la *Sonata N° 28, op. 101*, y la *Sonata N° 29, op. 106*. Como en el caso de la interpretación de José Vianna da Motta, comenzaré por citar la crítica que apareció al día siguiente del recital, en el Diario *La Prensa*:

“El penúltimo concierto de la serie de sonatas de Beethoven ofrecía un gran interés por las obras que contenía y el artista que debía ejecutarlas. El

nombre del maestro Drangosch, unido a la circunstancia de ser muy poco conocidas en Buenos Aires las últimas sonatas escritas para piano por el inmortal compositor, hizo que a pesar del mal tiempo se viera lleno el salón La Argentina, donde se verificó la velada.

Las sonatas número 27, 28 y 29 inician el tercer estilo beethoveniano, que brilla esplendorosamente en la última de ellas, op. 106, la célebre ‘sonata gigante’, tan discutida y comentada, aunque poco ejecutada, por la mayoría de los pianistas, por sus enormes dimensiones y no menos grandes dificultades.

El señor Ernesto Drangosch fue un intérprete digno de las soberbias obras. [...] y en cuanto a la monumental en ‘si bemol’, la vigorosa técnica del señor Drangosch y su intensa expresión nos dio una versión muy notable, especialmente en su primer tiempo y en el prodigioso ‘adagio’. Ante los largos aplausos del público, el pianista agregó unas variaciones de Beethoven sobre un aire ruso.³⁵ El señor E. de la Guardia leyó previamente algunas explicaciones sobre el programa”. (*La Prensa*, 19 de noviembre de 1916)

El primer párrafo de la crítica confirma la circunstancia particular que enmarcó el recital: se trató de un programa compuesto por obras de gran importancia en el repertorio pianístico y musical, poco escuchadas, y, además, ejecutado por un intérprete de vasta trayectoria internacional, ya consagrado, que desarrollaba una importantísima actividad. Por esa razón, el público llenó la sala.

En el segundo párrafo, el crítico se refirió al tercer estilo compositivo.³⁶ Ernesto de la Guardia habla del tercer estilo en su libro sobre las Sonatas para piano de Beethoven, que fue escrito a partir de las conferencias con que ilustró aquellos recitales de la audición integral de 1916. Podemos deducir, entonces, que la denominación de von Lenz era conocida en Argentina. Por otro lado, el crítico presentó la *Sonata N° 29*, como había sucedido con las críticas de 1898, con las características que primero parecen describir la obra: su extensión y sus dificultades mecánicas, que consideró la causa de su escasa presencia en las salas de concierto. En efecto, habían pasado poco más de dieciocho años desde que José Vianna da Motta había hecho escuchar la obra en Buenos Aires y catorce desde su interpretación de 1902. Si consideramos que hubiera habido alguna interpretación en los años que van desde 1898 hasta 1916 —este punto es, al momento de escribir este artículo, motivo de investigación— pero tomamos como referencia la afirmación del crítico, podemos suponer que no habrían sido en número mayor que las de las treinta y una sonatas restantes del mismo compositor.

³⁵ Posiblemente se trate de las 12 Variaciones para piano en La Mayor sobre la danza rusa del ballet *Das Waldmädchen* de Paul Wranitzky, WoO 71.

³⁶ La *Sonata para piano N° 28* es la que da comienzo al tercer estilo en la serie de sonatas. De todas maneras, la *Sonata para piano N° 27* ya tiene varias de sus características. La *Sonata N° 28*, por otro lado, fue ejecutada en primera audición en Buenos Aires de José Vianna da Motta en 1899.

En el tercer párrafo, el crítico se refirió a la interpretación del pianista. Como podría esperarse, fue altamente elogiosa y, en la referencia al *Adagio* podríamos encontrar una alusión a la interpretación lisztiana, si bien algo indirecta. Recordemos que los comentarios sobre la interpretación de este movimiento de la *Sonata* por parte de Liszt y de von Bülow, hablan de su memorable intensidad expresiva, que confirman, por otro lado, la particular atención que le otorgaron en sus ediciones de la obra.

64 La crítica de *La Nación*, por su parte, se refirió al recital y a la interpretación de Ernesto Drangosch de la siguiente manera:

“La Asociación Wagneriana de Buenos Aires dio anoche su penúltimo concierto del año, correspondiente a la serie dedicada al estudio de las sonatas para piano de Beethoven. El salón La Argentina, donde ha trasladado sus interesantes sesiones, se vio bien concurrido con este motivo.

La audición comenzó con un estudio crítico e histórico de las sonatas op. 90, op. 101 y op. 106, leído por el director artístico de la Asociación y distinguido musicógrafo D. Ernesto de la Guardia. Hizo una rápida reseña de la obra anterior del genio, caracterizó sus rasgos sobresalientes y analizó las composiciones con agudo entendimiento y gran ilustración.

El pianista D. Ernesto Drangosch interpretó luego las tres sonatas, y lo hizo con el elevado arte y la respetuosa seriedad que acostumbra, arrancando largos y entusiastas aplausos en cada final de trozo, que le obligaron a añadir al programa unas variaciones del mismo maestro.

El último concierto estará a cargo de D. Alfredo Pinto y se celebrará a fines del corriente”. (*La Nación*, 19 de noviembre de 1916)

En este caso, también se hizo referencia a la gran cantidad de público que asistió al recital. Por otro lado, puede resultar interesante considerar el término que utilizó el crítico cuando explicó el sentido de la audición integral de las treinta y dos sonatas para piano: se trató del anteúltimo de una serie dedicada al “estudio” de las obras. Este sentido parece ir de acuerdo con uno de los pilares que determinaron la fundación de la Asociación Wagneriana: el desarrollo de la actividad musical con una clara intención pedagógica, para la formación del público.

Finalmente, un detalle de la crítica llama la atención, como anticipé: los aplausos al final de cada movimiento (si el crítico no se refirió al final de cada Sonata). Esta costumbre, que también se menciona en la crítica de un recital de José Vianna da Motta, ha quedado reemplazada por la del aplauso final.

3. Conclusiones

Resulta fundamental considerar primeramente que tanto el pianista portugués José Vianna da Motta como el argentino Ernesto Drangosch se caracterizaron por haber tenido un talento musical notable, que se manifestó desde muy temprano; también, por su formación con maestros de vasta y consagrada trayectoria que, además, fueron apreciados como excelentes pianistas que provenían —la mayor parte de ellos— de un maestro común: Franz Liszt. Otro rasgo inherente a ambos fue la sorprendente cantidad de obras que abarcaron en sus repertorios, así como el hecho de haber alcanzado los dos una proyección internacional en su actividad de intérpretes que, unida a una clara vocación docente, los convirtió en figuras de primera importancia en sus respectivos países y, en el caso de da Motta, también en Alemania y en Suiza.

Sin embargo, el hecho de haber formado parte de un mismo linaje pedagógico no significa que hayan sido pianistas con las mismas características. No me refiero al dominio técnico del mecanismo del instrumento, que en ambos casos fue absoluto, sino a sus interpretaciones. Si bien las críticas citadas no hacen hincapié, por las razones que expuse, en la interpretación de la *Sonata en Si b* que hicieron Vianna da Motta y Drangosch, podemos, posiblemente, inferir algunas conclusiones que podrían explicarnos cómo pudo haber sido en cada ocasión.

En primer lugar, los críticos dan cuenta, en ambos casos, de interpretaciones memorables. Esta circunstancia no fue motivo de sorpresa: fue lo que se esperaba que sucediera; de hecho, la concurrencia de numeroso público delata el previo consenso positivo y generalizado en ambas circunstancias. Por otro lado, los elogios vertidos en la prensa se dirigieron en cada caso a los distintos movimientos de la obra: en el caso de da Motta, al segundo y a la *Fuga* que ocupa casi la totalidad del cuarto; en el caso de Drangosch, al primero y al tercero. Da Motta y Drangosch, de acuerdo con lo expresado en escritos biográficos y críticas de recitales, parecen haber tenido matices particulares en su interpretación, el primero más cercano a la reflexión, el segundo de “intensa expresión”. Así, la calidad reflexiva de da Motta pudo resaltar, claramente, en la *Fuga*, mientras que la intensa expresión de Drangosch en el *Adagio*; adicionalmente, fue en la interpretación de esos dos movimientos —si bien, como señalé, de manera posiblemente indirecta—, donde podría encontrarse la herencia de la gran tradición interpretativa lisztiana.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adorno, T. (2008). *Escritos musicales IV*. Madrid. Akal.
- Berlioz, H. (1836). Liszt. *Revue et Gazette Musicale de Paris*, N° 24, 198-200. Versión electrónica:
https://books.google.com.ar/books?id=SL5CAAAAaAAJ&printsec=fro-ntcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false [Fecha de último acceso: 22-05-2023].
- Cidrais, M. F. (1988). Viana da Mota, José (Vianna da Motta). En Alberto Basso, *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti. Le biografie, Volume ottavo*, 222- 223. Torino. UTET.
- De la Guardia, E. (1957). *Las sonatas para piano de Beethoven. Historia y análisis* (segunda edición). Buenos Aires. Ricordi Americana.
- García Muñoz, C. y Mondolo, A M. (1999). Drangosch, Ernesto. En Emilio Casares Rodicio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana, Vol. IV*. Madrid. SGAE.
- Lam, B. (1985). Sonatas para piano de Beethoven. En Denis Matthews, *Historia de la música clásica, Parte IV, Beethoven y Schubert*, 1-173. Madrid. Planeta.
- Liszt, F. (1894). *Letters, Vol II*, collected and edited by La Mara. Translated by Constance Bache. New York. Charles Scribner's Sons.
- Mansilla, S. L. (2010). La primera integral de las 32 Sonatas de Beethoven en Buenos Aires. Aportes documentales para una historia de la enseñanza del piano en la Argentina. En Dora de Marinis (comp.). *Actas del Congreso Internacional de Piano, La música latinoamericana para piano*. Buenos Aires. DAMUS-UNA y UNCUYO.
- Newman, W. S. (1972). Liszt's Interpreting of Beethoven's Piano Sonatas, *The Musical Quarterly*, Vol 58 N° 2, 185-209. Versión electrónica, publicada por la Oxford University Press: <https://www.jstor.org/stable/741302>. [Fecha de último acceso: 22-10-2022].
- Ramann, L. (1882). *Franz Liszt*, translated by Miss. E Cowdery. London. W. H. Allen & CO.
- Riezler, W. (1982). *Beethoven* (cuarta edizione), traduzione dal tedesco di Oddo Piero Bertini. Milano. Rusconi Libri S.p.A.
- Subotnik, R. (2009). El diagnóstico de Adorno del estilo tardío de Beethoven: síntoma precoz de una condición fatal, *Revista del Instituto Superior de*

- Música. Universidad Nacional del Litoral*, N° 12, 53-93. (trad. Sandra de la Fuente).
- Turchetta, E. (2015a). Las visitas de un 'lisztiano' a Buenos Aires: José Vianna da Motta, una síntesis de las actividades pianísticas de 1897, 1898 y 1899, 4' 33". *Revista On Line de Investigación Musical*, N° 15, 71-77. Disponible en: 2019-una-ms-contenido-revista433-15.pdf [Fecha de último acceso: 21-12-2021].
- _____ (2015b). La primera ejecución en Buenos Aires del Concierto para piano y orquesta en mi b de Franz Liszt, 4' 33". *Revista On Line de Investigación Musical*, N° 15, 78-85. Disponible en: 2019-una-ms-contenido-revista433-15.pdf [Fecha de último acceso: 21-12-2021].
- _____ (2016). Más sobre la primera audición en Buenos Aires del *Concierto en mi b para piano y orquesta* de Franz Liszt. 4' 33". *Revista On Line de Investigación Musical*, N° 17, 25-30. Disponible en: <https://assets.una.edu.ar/files/file/artes-musicales/2019/2019-una-ms-contenido-revista433-17.pdf> [Fecha de último acceso: 14-06-2023].
- Vianna da Motta, J. (1947). *Música e Músicos Alemaes, Vol I*. Coimbra. Coimbra Editora.
- _____ (1911). Liszt como maestro. Un esbozo de José Vianna da Motta. Publicado como Apéndice B en Wilhelm Jerger, *Las masterclass de piano de Franz Liszt, 1884-1886: diario de notas de August Göllicher*, traducido, editado y ampliado por Louis Zimdars (2010). Bloomington-Indianápolis. Indiana University Press.
- _____ (1896). *Nachtrag zu Studien bei Hans von Bülow von Theodor Pfeifer*. Berlín und Leipzig. Verlag von Friedrich Luckhardt. Versión electrónica: https://archive.org/stream/nachtragzustudi00pfeigoog/nachtragzustudi00pfeigoog_djvu.txt [Fecha de último acceso: 03-10-2022].
- Von Bülow, H. (1871). *Sonate Op. 106 B. dur von Ludwig van Beethoven- Kritischer Und Instructiver Ausgabe Mit Erläuternden Anmerkungen Für Leherende Und Lernende*. Stuttgart. J. G. Cotta'schen Buchhandlung.
- Von Lenz, W. (1852). *Beethoven et ses trois styles, Tome second*. San Petersburgo. Chez Bernard.
- Weber, J. I. (2016). *Modelos de interacción de las culturas en las publicaciones artístico-culturales italianas de Buenos Aires [1890-1910]*. Tesis doctoral en Historia y Teoría de las Artes. Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Fuentes hemerográficas

Anónimo. (13 de agosto de 1898). Ecos, *La Prensa*.

Anónimo. (27 de agosto de 1898). Concierto, *La Prensa*.

Anónimo. (6 de septiembre de 1898). Prince George's Hall, *La Prensa*.

Anónimo. (6 de septiembre de 1898). Último concierto Da Motta, *La Nación*.

Anónimo. (19 de noviembre de 1916). Asociación Wagneriana, *La Prensa*.

Anónimo. (19 de noviembre de 1916). Conciertos, *La Nación*.

Hartmann, F. [Philharmonic]. (2 de agosto de 1898). Concierto Da Motta, *La Prensa*.

Hartmann, F. [Philharmonic]. (9 de septiembre de 1898). Vianna da Motta. Su último concierto, *La Prensa*.



EMILIANO TURCHETTA

Pianista argentino, medalla de oro del Conservatorio Nacional de Música “Carlos López Buchardo” (1995). Licenciado en Artes Musicales, especialidad piano (UNA), desde 2022 realiza el programa de Doctorado en Música, área Musicología, en la Universidad Católica Argentina. Realizó sus estudios con Juan Carlos Arabián. Continuó su formación en Italia, con Daniel Rivera y Stefano Cucci y participó en clases magistrales de Lazar Berman y Oxana Yablonskaya. Desde 1991 ofrece conciertos como solista, camarista y con orquesta, en distintas salas del país y de Europa, destacando sus primeras audiciones de obras de Alberto Williams. Actualmente es docente en UCALP, en el Seminario Mayor de La Plata y en el DAMUS-UNA, donde integra un proyecto PIACyT de la programación 2023-2024 dirigido por Silvina Luz Mansilla.