

LA ESCUELA PIANÍSTICA DEL MAESTRO VICENTE SCARAMUZZA: CONCEPTOS TÉCNICO-MUSICALES Y ESTRATEGIAS DIDÁCTICAS A TRAVÉS DEL TESTIMONIO DE SUS ALUMNOS

MARISA SANTISTEBAN

INFORME DE INVESTIGACIÓN

Resumen:

Formado en la tradición de la escuela napolitana de piano, Vicente Scaramuzza es reconocido hoy como uno de los profesores argentinos más importante del siglo XX. La enseñanza que impartió este maestro calabrés en Argentina entre 1907 y 1968 formó a un nutrido grupo de pianistas, algunos de los cuales han llegado a ser figuras de referencia en el ámbito docente y pianístico, tanto argentino como internacional. Se describen los principales rasgos técnico-musicales y didácticos que caracterizan la escuela de este maestro llegados a nosotros a través del testimonio de algunos de sus alumnos, entre otros: Bruno L. Gelber, Antonio De Raco, M^a Rosa Oubiña, Elisabeth Westerkamp, Sylvia Kersenbaum, Cristina Filoso, Beba Pugliese, Adela Barroso, Carmen Piazzini, Cristina Viñas, Ricardo Holassian y Edda M^a Sangrígoli.

Palabras clave: Vicente Scaramuzza; principios técnico-musicales; estrategias didácticas; testimonio de alumnos.

Abstract:

Formed in the tradition of the Neapolitan piano school, Vicente Scaramuzza is recognized today as one of the most important Argentine teachers of the twentieth century. The teaching that gave this master calabrian in Argentina between 1907 and 1968 formed a large group of pianists, some of which have come to be figures of reference in the teaching sphere and pianístico, both Argentine and international. Describes the main features technical-musical and didactic that characterize the school of this master arrived to us through the testimony of some of their pupils, among others: Bruno L. Gelber, Antonio de Raco, M^a Rosa Oubiña, Elisabeth Westerkamp, Sylvia Kersenbaum, Cristina Filoso, Beba Pugliese, Adela Barroso, Carmen Piazzini, Cristina Viñas, Ricardo Holassian and Edda M^a Sangrígoli.

Key words: Vicente Scaramuzza; technical and musical principles; teaching strategies; student testimony.

1. Sigismund Thalberg: el inicio de la moderna escuela napolitana de piano

La escuela napolitana de piano recibe un nuevo impulso con la llegada de Sigismund Thalberg (Ginebra, 1812- Posillipo, 1871) a Nápoles, donde se instala en 1864 tras una larga y exitosa carrera como solista¹. Allí forma a varios alumnos entre los que destaca Beniamino Cesi (Nápoles, 1845-1907). Aunque Thalberg nunca impartió clases en el Conservatorio San Pietro a

¹ VITALE, Vincenzo: *Il Pianoforte a Napoli nell'Ottocento*. Napoli, Bibliopolis, 1983, p. 22.

Majella debido a los impedimentos reglamentarios alegados por esta institución², su influencia fue lo suficientemente importante como para dejar una impronta didáctica indeleble en la enseñanza napolitana del piano.

Reconocido principalmente como concertista internacional de amplísima trayectoria artística³, su faceta docente es aún hoy prácticamente desconocida debido probablemente al hecho de que su pensamiento didáctico se halla presente en tan solo dos de las obras de su catálogo: los *Doce estudios para piano*, op. 26⁴ y *L'Art du chant appliqué au piano*, op. 70⁵. En el prólogo de esta colección de transcripciones de arias de ópera, en tan solo 12 breves párrafos, Thalberg expone de forma sucinta pero muy clara la esencia de su ideario musical y didáctico. En ellos esboza las líneas estructurales de su escuela pianística que se hallarán presentes posteriormente en los distintos maestros que la continúan.

Las ideas que articulan el pensamiento musical y didáctico de Thalberg son básicamente dos: supeditar la técnica “a las exigencias del arte” y resaltar la importancia de la melodía. Así, aboga por imitar al canto en lo relativo a “su capacidad de prolongar los sonidos [...] y llegar no sólo a producir la ilusión de unos sonidos *sostenidos y prolongados*, sino la de unos sonidos con una intensidad de volumen determinada”⁶. Intentar suplir las deficiencias mecánicas del piano para imitar la manera de cantar de la voz humana es el hilo conductor de todas las recomendaciones de índole musical y técnica que señala Thalberg. Para ello, puntualiza, son necesarias dos cualidades en el intérprete: la pasión, que dota al pianista del ingenio para alcanzar el fin musical, y la necesidad de expresar nuestros sentimientos, “que genera recursos ajenos al que interpreta mecánicamente”.

En el prólogo de *L'Art du chant*, embrión de un método de piano que nunca se materializó, Thalberg no solo hace precisiones sobre cuestiones estilísticas y técnicas, algunas de ellas muy básicas, como son la recomendación de tocar sin *décalages*, la realización correcta de acordes o el adecuado uso de los pedales, sino también otras de profundo calado, como la importancia de resaltar -y cómo hacerlo técnicamente- la melodía sobre los demás planos sonoros y la ayuda de digitaciones de sustitución para lograr un *legato* adecuado. Pero es en el apartado 2º del prólogo donde expone las líneas que, en definitiva, serán los fundamentos técnicos de su escuela en relación al concepto sonoro y los que de manera inequívoca encontraremos en generaciones posteriores:

“En las melodías amplias, nobles y dramáticas, hay que *cantar de pecho*, exigirle mucho al instrumento y sacarle todo el sonido que pueda proporcionar sin percutir nunca las teclas; será necesario atacarlas desde muy cerca, hundiéndolas, presionando con vigor, energía y calidez. En las melodías simples dulces y elegantes, se debe amasar por así decirlo el teclado, hollarlo con mano blanda [“deshuesada”] y dedos de terciopelo; las teclas, en ese caso, deben ser sentidas más que percutidas”⁷.

Asimismo, Thalberg deja patente que la condición ineludible de los principios técnicos de su escuela “para conseguir amplitud en la ejecución, una hermosa sonoridad y una gran variedad en la producción de sonidos, es despojarse de toda rigidez”, indicando expresamente que para

² La razón que se esgrimió para no aceptar a Thalberg como profesor en el Conservatorio San Pietro a Majella fue la existencia de un artículo del reglamento que impedía la contratación de profesores extranjeros. Sin embargo, Vitale afirma que los verdaderos motivos del rechazo fueron “los celos y la envidia”. *Ibid.*, p. 24.

³ Conocido como el gran rival de Franz Liszt durante la primera mitad del siglo XIX, su carrera le llevó no solo a las salas de concierto de toda Europa sino también a las de varios países del continente americano: Estados Unidos, Canadá, Brasil, Argentina y Uruguay.

⁴ *Doce estudios para piano*, op. 26. París, E. Troupenas, [1830].

⁵ THALBERG, Sigismund: *L'Art du chant appliqué au piano*. París, Heugel, 1853.

⁶ Thalberg utiliza el término francés *enflé*, sin vocablo correspondiente en español que defina musicalmente su auténtica naturaleza; la traducción más cercana sería [sonido] “intensificado” o “pleno”. Se deduce que Thalberg se refiere a un sonido con cuerpo, producido siempre con una cierta intensidad y con una clara presencia sonora, similar al que produce la impostación en el cantante.

⁷ THALBERG, Sigismund: *L'Art du chant ... Op. cit.*, apartado 2º.

ello es “indispensable tener en los antebrazos, muñecas y dedos, tanta flexibilidad e inflexiones como posee en su voz un cantante hábil”. De esta forma, Thalberg consagra la importancia que tiene en su escuela la búsqueda consciente de la calidad y variedad tímbrica. Y añade:

“Tendríamos muchas cosas que decir sobre la sonoridad, la calidad o la belleza del sonido que se ha de obtener del piano; pero nos llevaría demasiado lejos y nos vemos aquí limitados por el espacio. No podemos dejar de recomendar, no obstante, que hay que conferir una gran sobriedad a los movimientos del cuerpo y una gran tranquilidad a los brazos y manos, que nunca se ha de atacar el teclado desde demasiado lejos, que deben escucharse mucho al tocar, hacerse preguntas, ser muy estricto consigo mismo, al ejecutar, y aprender a juzgarse. Generalmente se trabaja demasiado con los dedos y bien poco con la inteligencia”⁸.

De esta manera, en tan solo dos párrafos, Thalberg hace toda una declaración de sus principios musicales, técnicos y didácticos que son la esencia de la tradición pianística que inaugura en Nápoles: todos y cada uno de estos preceptos los encontraremos posteriormente en sus alumnos y, como alumno de 3ª generación, de una manera asombrosamente exacta, también en Vicente Scaramuzza⁹.

2. El maestro Vicente Scaramuzza (Crotone, Calabria, 1885 – Buenos Aires, 1968)

Aunque el peso de la formación pianística de Vincenzo Scaramuzza recae en Florestano Rossomandi, su único profesor de piano durante los años de estudio en Conservatorio San Pietro a Majella (1897-1905), también recibió clases de Beniamino Cesi (maestro de piano a su vez de Florestano Rosomandi) en la asignatura de “Conjunto”¹⁰. Asimismo, durante sus años de formación el joven Vincenzo residía en las dependencias del San Pietro lo que le permitió impregnarse del ambiente musical de la institución napolitana al compartir vivencias con otros estudiantes y con ilustres músicos, como es el caso de Giuseppe Martucci, que había sido alumno de Beniamino Cesi y que a la sazón dirigía el Conservatorio napolitano¹¹.

Debido al hecho de haber obtenido un puesto de profesor de piano complementario en el Conservatorio San Pietro a Majella de Nápoles como resultado del concurso-oposición al cuerpo estatal de Conservatorios, y no de piano como era su aspiración, en 1907 Vincenzo Scaramuzza acepta un puesto de profesor en el Instituto Musical Santa Cecilia de Buenos Aires como único camino posible para hacer realidad su vocación de formar pianistas. En él permanece hasta 1912, año en el que abre su propio centro: el “Conservatorio Musical «Scaramuzza»”¹². Según cuenta él mismo, el motivo de esta decisión fue la imposibilidad de ejercer su profesión con los requisitos mínimos que estimaba adecuados para formar músicos de calidad¹³. En él imparte docencia ininterrumpidamente desde esa fecha hasta 1968, año de su fallecimiento.

⁸ *Ibíd.*, apartado 11°.

⁹ Se utiliza el nombre en italiano cuando se hace alusión al período que este maestro vivió en Italia, refiriéndonos a él en el resto del artículo con el nombre español por el que es conocido en Argentina.

¹⁰ Según consta en el expediente académico de Vincenzo Scaramuzza, conservado hoy en el *Archivio* del Conservatorio San Pietro a Majella de Nápoles.

¹¹ Vicente Scaramuzza siempre mostró un gran respeto por Giuseppe Martucci del que conservaba agradables recuerdos por sus elogiosos comentarios sobre su manera de interpretar, según afirma Chela Scaramuzza (entrevista, 2008) y recoge Antonio Lavoratore en su: *L'Arte pianística di Vincenzo Scaramuzza*. Roma, Istituto Nazionale per lo Sviluppo Musicale del Mezzogiorno, 1990, p. 17.

¹² Denominación utilizada por el maestro según figura en los programas de conciertos de fin de curso correspondientes al período de 1912-1923 y consultados en el archivo familiar.

¹³ El maestro Scaramuzza tenía tantos alumnos que, según él mismo afirma, “no podía dedicarles más de 7 minutos a cada uno”. En: MONTERO, Juan Carlos: “Vicente Scaramuzza fue un pedagogo excepcional. Se cumplen cien años del nacimiento del pianista italiano que guió en la ejecución a famosos intérpretes locales”, en: *Tiempo Argentino*, miércoles 19 de junio de 1985, p. 24.

Ante el imponente número de alumnos que se formaron en su clase y la extraordinaria calidad de los mismos¹⁴, el maestro Scaramuzza es reconocido hoy, casi cincuenta años después de su muerte, como uno de los profesores más importantes del panorama pedagógico en la Argentina del siglo XX¹⁵. Ahora bien, visto el indiscutible éxito de su docencia cabe preguntarse: ¿cuál era el sistema empleado por este maestro que hizo posible ese éxito y que le distingue no solo de otros eminentes profesores radicados en Argentina sino también de los formados al igual que él en la escuela napolitana que no lograron las mismas cotas de excelencia? ¿Cuáles fueron las herramientas técnico-musicales que este maestro transmitía sus alumnos y que en gran medida determinaron la brillante carrera artística de algunos de ellos?

Dado que este maestro no dejó por escrito ninguno de sus pensamientos de índole técnico o musical, se estimó oportuno recopilar los elementos constitutivos de su escuela a través de los recuerdos de sus alumnos¹⁶, “albaceas auténticos, los intérpretes de la veracidad y verificabilidad de su doctrina pianística”¹⁷.

3. Principales rasgos identitarios de la escuela pianística de Vicente Scaramuzza

Educado en la institución epicentro del *Bell Canto*, la enseñanza de Vicente Scaramuzza no se puede entender si no es dentro de la estética musical que considera la belleza del sonido como el elemento primordial de la música¹⁸. Al igual que Thalberg, toda su escuela técnica está en función de las exigencias que marca el ideal sonoro, verdadera brújula que debe guiar al intérprete en la obtención del fraseo y del sonido adecuados a las demandas expresivas de la música. Ahora bien, ¿cómo se materializa esta idea motriz en la enseñanza del maestro Scaramuzza?

La formación del artista es el vértice del que emerge todo el sistema didáctico de Vicente Scaramuzza, su objetivo no era otro que conseguir la fusión que todo artista ha de tener con la música a través de una íntima conexión física con el instrumento. “Estar conectado” significaba para este maestro mantener una completa relajación corporal pero, a diferencia de otros muchos profesores que también predicaban el mismo concepto de manera global delegando la mayoría de las veces su correcta realización al buen hacer del alumno, Vicente Scaramuzza ofrecía pautas claras de cómo alcanzarla; como acertadamente señala Sylvia Kersenbaum, “estar *suelto* no significa necesariamente que estemos relajados”¹⁹. “Conectarse con el instrumento” significaba primero encontrar la comodidad física, que es la que proporciona la tranquilidad necesaria y la facilidad para resolver las dificultades técnicas, es decir, “soltar” toda la tensión

¹⁴ Entre sus principales alumnos se encuentran muchos de los que han tenido una destacada trayectoria como profesores y/o pianistas en Argentina a lo largo del siglo XX. Aunque sobradamente conocidos, baste nombrar algunos de ellos: Francisco Amicarelli, Raúl Spívak, Roberto Locatelli, Luis La Vía, Enrique Barenboim, Haydée Helguera, Delia Sacerdote, Julieta Álvarez Pizarro, Miguel Rajkovich, Martha Bronstein, Celia Bronstein, Elisabeth Westerkamp, Fausto Zadra, Florencia Raitzín, Bruno L. Gelber, Martha Argerich, Sylvia Kersenbaum, Cristina Viñas, Carmen Piazzini o Cristina Filoso.

¹⁵ Junto a Ernesto Drangosch y Jorge de Lalewicz, Dora de Marinis considera a Vicente Scaramuzza como uno de los tres pedagogos que “conciernen a la formación de una posible escuela pianística argentina”. En: DE MARINIS, Dora: “Las Escuelas Pianísticas en Argentina”, en: *Huellas... Búsquedas en Artes y Diseño*, Revista n° 7. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 2010, p. 61. Igualmente, Enzo Valenti afirma lo siguiente: “La escuela de Scaramuzza fue una etapa casi ineludible en la formación de los pianistas argentinos y bien podría ser mencionada como la escuela argentina por excelencia.[...] Fue maestro de maestros”, en: VALENTI FERRO, Enzo: *100 Años de Música en Buenos Aires. De 1890 a nuestros días*. Buenos Aires, Arte Gaglianone, 1992, p. 40.

¹⁶ La relación de los alumnos del maestro entrevistados se adjunta en el Anexo I.

¹⁷ Héctor Coda, en: OUBIÑA DE CASTRO, M^a Rosa: *Enseñanzas de un gran maestro. Vicente Scaramuzza*. Buenos Aires, Ossorio, [s. d.], prólogo.

¹⁸ Según Piero Rattalino, la tradición es uno de los elementos que identifica y caracteriza a una escuela pianística, en especial a todo lo que atañe al gusto musical y a los hábitos interpretativos. En: RATTALINO, Piero: *Le grande scuole pianistiche*. Milano, Ricordi, 1992, p. 5.

¹⁹ Sylvia Kersenbaum.

muscular tomando el teclado como punto de apoyo. Una de las imágenes que utilizaba el maestro Scaramuzza para ilustrar este principio es la de la cuerda de un tendedero cuyos extremos – el hombro y los dedos – son los únicos puntos de apoyo, manteniéndose la cuerda – el brazo – completamente libre²⁰. El pianista aprehende así la sensación general de relajación que le da el poder descansar; la máxima del maestro era: “siempre que podamos descansar dominamos la situación”. Para ello, había que llegar siempre al fondo del teclado sintiendo que el sonido venía desde dentro del piano: “había que sentir ese fondo del teclado en las yemas de los dedos”²¹. Paralelamente, y en el mismo orden de importancia, se produce el “agarre” al teclado mediante la acción prensil de los dedos. La primera función del dedo es sostener el brazo y su impulso, propiciando que el peso del brazo esté siempre equilibrado y no haya bloqueos en las articulaciones. Pero la conexión con el instrumento no incumbe únicamente al brazo, mano y dedos, sino que va más allá, implica a todo el cuerpo:

“Y siempre tiene que estar relajado, siempre libre, uno toca desde los pies, desde los pies ¡pasando por todas las entrañas hasta la tecla!, no es una cosa de deditos solo. Uno tiene que expresar con todo el cuerpo, y todo el cuerpo tiene que estar al servicio de la música, y libre, todo libre”²².

Toda la escuela técnica del maestro crotonés se basa en la disociación consciente de estos dos elementos que se producen de forma simultánea. Por una parte, la absoluta relajación del brazo nada más producirse el sonido y, por otra, unos dedos fuertes y completamente activos, o como él gráficamente decía: “una mano garra para un brazo suelto”²³. Este es uno de los aspectos esenciales que diferencian a Vicente Scaramuzza de otros profesores de piano en la Argentina del siglo XX. Tal y como comenta Bruno Gelber: “había que ir [al piano] para conectarse y el movimiento debía ser suelto y controlado”²⁴. Pero esa conexión con el instrumento implicaba además que todos los tramos del *sistema pianístico*²⁵ – brazo, antebrazo, mano (“palma”) y dedos – estuvieran libres y a la vez ensamblados, encajados, conectados entre sí²⁶. Dicho gráficamente, la 3ª falange se apoya en el teclado, la 2ª en la 3ª, y ésta en la 2ª y así sucesivamente en una cadena sucesiva que involucra a todo el cuerpo del pianista, manteniendo de esta forma el peso del brazo equilibrado, o lo que es lo mismo, siempre preparado para producir el siguiente sonido, lo que aporta una gran libertad al aparato locomotor y, en especial, a los dedos²⁷. Por tanto, el maestro Scaramuzza establece una clara diferencia entre la comodidad que tiene que tener el intérprete, el sentirse siempre libre, y el abandono total del peso. Mientras que la comodidad es necesaria para la ejecución pianística, el abandono significa para él “desconectarse del piano” y, por tanto, de la música²⁸. El maestro Scaramuzza se aleja así de otros profesores de piano al hablar de relajación por cuanto especifica que el peso ha de ser conducido y equilibrado, y no abandonado porque conlleva falta de precisión y control. Sangrígoli aclara este concepto afirmando que “cuando el peso está equilibrado no se nota”, y cuando está mal equilibrado “se nota que pesa”²⁹.

Para el maestro Scaramuzza “estar conectado” era la condición que regía toda su enseñanza y era de tal importancia que lejos de ser una mera cuestión técnica se constituía en un aspecto medular: “la conexión emocional del intérprete siempre es con la música, la técnica solo es el

²⁰ Ricardo Holassian.

²¹ Adela Barroso.

²² Cristina Filoso.

²³ Bruno L. Gelber.

²⁴ Bruno L. Gelber.

²⁵ Según afirma M^a Rosa Oubiña, este es el término con el que el maestro Scaramuzza designaba el conjunto formado por brazo, antebrazo, mano y dedos, aunque no todos los alumnos, especialmente los que estudiaron en la última etapa del maestro, reconocen esta denominación. Entrevista.

²⁶ Cristina Filoso: “Conexión, que todo esté conectado”.

²⁷ Este aspecto era ampliamente explicado e ilustrado con dibujos por el maestro Scaramuzza, tal y como se refleja en los cuadernos de apuntes de clase consultados.

²⁸ Adela Barroso.

²⁹ Edda M^a Sangrígoli.

medio”³⁰. Paradójicamente, como afirma Osías Wilenski, en la escuela del maestro aunque “todo comienza con una cuestión técnica, termina siendo una cuestión emocional”³¹. Por ello, y a pesar de la creencia general contraria, los verdaderos alumnos de Vicente Scaramuzza consideran que la de su maestro no es una escuela técnica sino interpretativa³².

Por otra parte, para hacer realidad su ideal sonoro, el maestro crotonés utilizaba un recurso técnico al que denominaba “impulso emotivo”. Ese impulso es un gesto rápido y decidido realizado por el brazo y soportado por el dedo que se produce justo al bajar la tecla, transmitiendo así una determinada velocidad al macillo y, al mismo tiempo, la intención musical del intérprete. El “impulso emotivo” tiene su inicio en el mismo momento en que el pianista anticipa el sonido preparándolo mentalmente, justo en los momentos previos al hecho sonoro en sí: “es la chispita del sonido, es lo que le da la luz. Es la música, es la sensibilidad que pasa. [...] Es *tac* y se acabó”³³. Ni el peso del brazo ni sus distintas graduaciones producen por sí mismas esa emoción que describe Barroso y que era precisamente lo que el maestro Scaramuzza buscaba para lograr una buena interpretación: la del artista. Ese “impulso emotivo” es el que dota de personalidad e interés al sonido y proviene de la intuición y de la sensibilidad del intérprete. Aunque apenas dura un instante, es tiempo suficiente para que mente y corazón se aúnen sincrónicamente para producir un sonido con personalidad, pleno y proyectado, y que no es otro que el sonido *enflé* preconizado por Thalberg. El sonido que el maestro Scaramuzza buscaba debía tener un determinado volumen y presencia sonora, siendo a la vez redondo y denso, independientemente de cual fuera su rango dinámico; corregía tanto un sonido defectuoso por exceso como por defecto y consideraba inadecuado el sonido que tenía falta de interés o emoción. En ambos casos, el sonido resultante era sinónimo de “estar desconectado”, algo que produce abandono, lo que equivale en su escuela a un pésimo sonido³⁴.

Otro de los aspectos que se incluyen dentro de este poliédrico concepto de “estar conectado” es encontrar y respetar las características sonoras del instrumento pues cada piano “tiene su manera de sonar”. Por tanto, el maestro enseñaba a no forzar el sonido en los *fortes* ni “golpear” para intentar superar las posibilidades dinámicas que posee el instrumento. Incurrir en este tipo de excesos daba como resultado un sonido inadecuado, “ilógico”, y alejado totalmente del omnipresente ideal de belleza sonora que presidía la enseñanza de Vicente Scaramuzza: “el piano era la extensión de la voz de uno y uno era la extensión del piano”³⁵. Todo lo que pudiera parecer una agresión al instrumento era rechazado frontalmente por el maestro, por ello empleaba expresiones que implicaban un gran respeto al instrumento: cuando hablaba de cómo accionar la tecla, decía que tenía que ser “tomada”, es decir pulsada desde cerca y no golpeada o “atacada”, término que no le gustaba en absoluto³⁶; o cuando decía “entregar el sonido” para referirse al uso del peso del brazo y su apoyo en el teclado.

Asimismo, siguiendo la estela de Thalberg, la enseñanza de Vicente Scaramuzza se caracteriza por una absoluta economía de esfuerzo gracias al control consciente de cada movimiento que logra así eliminar gestos innecesarios, rasgo común en los pianistas formados en la tradición napolitana³⁷. Una vez emitido el sonido, el esfuerzo muscular cesa inmediatamente para que el “sistema” recupere su equilibrio evitando que se produzcan bloqueos y dejándolo preparado nuevamente para continuar. Aprovechando la fuerza de la

³⁰ Adela Barroso.

³¹ Osías Wilenski.

³² Opinión, entre otros, de Alfredo Borenstein: “La música no se puede imaginar si no hay recursos técnicos. No es una escuela técnica, es una escuela interpretativa, es un gusto haber estudiado la partitura pero lo que se logra emocionalmente, ¡la pucha!”

³³ Adela Barroso.

³⁴ Roberto Castro, en: MARÍA, Irene B., ABÁSULO, Jorge: *A partir de Calabria*. Buenos Aires, Calabria/Cultura, [1993], p. 25.

³⁵ Edda M^a Sangrígoli.

³⁶ Sylvia Kersenbaum.

³⁷ Uno de los casos donde mejor se observa este aspecto es el de Sergio Fiorentino, pianista napolitano en el que se aprecian muchas de las características técnicas y musicales que se describen en este artículo. A modo de ejemplo, véase el siguiente enlace: https://www.youtube.com/watch?v=wyX_MTAe-AM [Fecha de consulta: 29 de septiembre de 2016].

gravedad y aplicando una graduación adecuada del peso, siempre en función de las demandas del texto musical, se obtiene no solo una enorme calidad en el sonido resultante sino también una amplia gama dinámica, lo que significa disponer de una técnica poderosa y tremendamente efectiva, con una sonoridad proyectada que transmite al auditorio una sensación de facilidad y solidez³⁸.

En relación a la gradación del peso del brazo, Vicente Scaramuzza describe y estructura en diferentes tipos de *toque*³⁹ el uso de los distintos segmentos que componen el aparato locomotor del pianista, definiendo su naturaleza física, sus distintas posibilidades de combinación y su aplicación. Gracias a esta clasificación y sistematizando del uso de las distintas palancas que integran el “sistema” en función del texto musical, Vicente Scaramuzza hace del peso y su exhaustivo control el eje central de su técnica pianística. De este modo, el maestro lograba obtener del piano distintas calidades sonoras, dinámicas y tímbricas. Pero es en el uso que Vicente Scaramuzza hace de la 3ª falange donde se comprueba de manera inequívoca que continúa la tradición técnica de la escuela napolitana. La técnica prototípica de la escuela napolitana de piano para producir sonoridades de naturaleza contrastante son dos: el *tocco* brillante, característico de los pasajes rápidos y de bravura, y el *cantabile* donde el *legato* alcanza en esta tradición una dimensión extraordinaria, pues en gran medida es el responsable de intentar conseguir un *bello canto* en el piano⁴⁰. La 3ª falange es la responsable última de definir el sonido resultante: el volumen sonoro lo proporciona tanto el peso del brazo como la intensidad y velocidad del impulso emitido, pero la calidad final dependerá de si se utiliza un ataque percusivo, que implica un rápido movimiento retráctil de la 3ª falange, o *cantabile*, que se consigue gracias a la presión efectuada con la yema del dedo. Al igual que ocurre con el “impulso emotivo”, este recurso técnico proviene del concepto del sonido *enflé* de Thalberg, constituyéndose en el rasgo más característico de esta escuela por resultar determinante en la obtención de la singular calidad sonora que se consigue, lo que algunos denominan el “inconfundible sonido Scaramuzziano”⁴¹.

4. Perfil docente y estrategias didácticas del maestro Vicente Scaramuzza

El perfil docente de Vicente Scaramuzza corresponde a lo que en algunos ámbitos se conoce como maestro *formador*, es decir, aquel que instruye al alumno desde los primeros rudimentos técnicos y le lleva a alcanzar un óptimo nivel pianístico. En el caso que nos ocupa, el maestro proporcionaba a sus alumnos poderosos medios técnicos y musicales para que pudieran llegar a expresar a través de ellos su propia personalidad⁴². Tal y como se comentó anteriormente, la enseñanza de Vicente Scaramuzza estaba concebida en su totalidad para *hacer* pianistas profesionales. Su verdadera meta no era otra que la de que primara la musicalidad más elevada en ellos, que no se quedaran solo en la categoría de simple pianista sino que lograran entrar en el olimpo reservado al músico-artista. Pero para llegar a cautivar y emocionar al auditorio, facultad reservada únicamente a los verdaderos artistas, era imprescindible alcanzar un profundo dominio técnico del piano. Esto explica el altísimo grado de exigencia que tenía con sus alumnos y que era proporcional al nivel de los resultados musicales que quería obtener de ellos. El ejemplo que mejor ilustra esta exigencia era la recomendación que solía dar cuando le preguntaban cuánto tiempo había que dedicar al estudio diario del piano: “ocho horas durmiendo, ocho estudiando y ocho pensando en lo que se ha estudiado”⁴³. Independientemente de la edad, el interés o del talento del alumno, su esfuerzo estaba dirigido invariablemente a obtener de ellos el mayor grado de perfección posible. Así, cuando el padre Edda Mª Sangrígoli,

³⁸ Elisabeth Westerkamp.

³⁹ La clasificación de los distintos toques que hacía el maestro incluye los siguientes: de brazo o “a campana”, de antebrazo, palma, dedos y rotación o “de ala”.

⁴⁰ BOGDAN, Viviana Nicoleta: *L'insegnamento pianístico di Vincenzo Vitale*. Universidad de Bologna, Facultad de Filosofía y letras, Tesis doctoral, 2005.

⁴¹ Héctor Coda.

⁴² Fausto Zadra, en: MARÍA, Irene B., ABÁSULO, Jorge: *Op. cit.*, p. 36.

⁴³ Chela Scaramuzza.

entonces una tierna niña de seis años que comenzaba sus estudios con el maestro, arregló un pasaje complicado para que la manita de su hija pudiera tocarlo, se encontró con la oposición frontal del maestro:

“Señor Sangrígoli, en mi casa no hay principiantes, en mi casa hay todos maestros, pequeños, medianos y grandes, si usted quiere que su hija sea una principiante llévesela, yo no la quiero”⁴⁴.

Para entender la dimensión docente de este maestro no podemos obviar que Vicente Scaramuzza fue hijo de su tiempo, ni tampoco las características de la formación que recibió, anteriormente comentadas. Por ello, no está de más recordar la relación que le unía con su profesor de piano, Florestano Rossomandi, para quien, en opinión de Vitale⁴⁵, Vincenzo Scaramuzza fue casi un hijo. Pero más allá de las cuestiones afectivas, encontramos entre ambos ciertas similitudes de índole didáctico lo suficientemente interesantes como para ser mencionadas: tanto uno como otro tuvieron una gran vocación docente que les llevó a ser trabajadores “infatigables” y también a mantener un activo espíritu de investigación a lo largo de su carrera docente; incluso, y de forma significativa, los dos maestros muestran un “invencible nerviosismo ante el público”⁴⁶. Por otra parte, tampoco podemos soslayar las excelentes cualidades personales y profesionales que Vicente Scaramuzza atesoraba para ser un buen profesor. Poseedor de una mirada inteligente y sagaz que solía despertar miedo en sus discípulos, podía establecer con total certeza y rapidez un diagnóstico preciso de los problemas técnicos que presentaba un alumno⁴⁷. Unida a ella, sus excelentes aptitudes como pianista le otorgaban un rico bagaje para que su criterio musical y técnico, sin duda de incuestionable valía, redundara en beneficio de sus discípulos.

A principios del siglo XX el mundo de la pedagogía pianística se hallaba inmerso en la búsqueda de explicaciones racionales del hecho de tocar el piano como reacción a los hábitos didácticos del período romántico en los que predominaban los aspectos emotivos e intuitivos en la enseñanza. Probablemente, uno de los ejemplos que mejor ilustran este anhelo científico sea el de Attilio Brugnoli, condiscípulo del maestro, con la publicación de su *Dinámica pianística*⁴⁸, un compendio de intrincadas explicaciones anatómicas y físicas del aparato locomotor aplicadas a la técnica pianística. Esta corriente atrapa de lleno al maestro crotonés quien se aparta del perfil tradicional de profesor que aporta soluciones técnicas y musicales desde un ángulo exclusivamente intuitivo y se convierte en un gran conocedor de la anatomía humana y de las leyes físicas del movimiento⁴⁹. Era habitual que explicara en clase muchos de sus conocimientos o de sus teorías sin tener en cuenta la complejidad del tema o privarse de utilizar con total contundencia la terminología científica de las distintas áreas que investigaba con objeto de mejorar su enseñanza. Muchas de las clases fueron dedicadas enteramente a explicar al alumno este tipo de conceptos, aún a riesgo de que algunos, por su corta edad, no entendieran casi nada⁵⁰. Los alumnos de más edad recogían en sus cuadernos parte de esos conocimientos que el maestro les dictaba y en los que se aprecia la capacidad que éste tenía de hilar un discurso

⁴⁴ Edda M^a Sangrígoli.

⁴⁵ VITALE, Vincenzo: *Op. cit.*, p. 101.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 105.

⁴⁷ Héctor Coda.

⁴⁸ BRUGNOLI, Attilio: *Dinámica Pianística. Trattato sull'insegnamento razionale del pianoforte e sulla motilità muscolare ne suoi aspetti psico-fisiologici*. Milano, Ricordi, 1926. Attilio Brugnoli (1880-1937), fue el ganador de la cátedra de piano en el concurso-oposición en el que ambos participaron, razón por la cual el maestro tomó la decisión de emigrar a Sudamérica.

⁴⁹ Bruno Gelber afirma que el maestro Scaramuzza conocía todos los elementos anatómicos del pianista “de cintura para arriba, perfectos”, siendo capaz de dar una descripción exacta de qué flexores, huesos y músculos intervienen en el quehacer pianístico, así como su naturaleza, función, recorrido, donde se insertan, etc. Entrevista.

⁵⁰ Como afirman entre otros: Osías Wilenski, Edda M^a Sangrígoli y Florencia Raitzín, quien afirma lo siguiente: “El maestro me llamaba *la bolchevique*... tenía 9 años y no entendía gran cosa de sus teorías”, en: carta dirigida en 2010 a la autora de este artículo.

detallado y perfectamente estructurado, hasta tal punto que era capaz de dictarlo una y otra vez con idénticas palabras, según se comprueba en los distintos cuadernos de clase consultados. Esto indica el grado de elaboración e interiorización de conocimientos que su mente analítica logró sintetizar, lo que le permitía transmitir a sus alumnos los contenidos técnicos de su escuela con una enorme precisión, ahorrando así mucho tiempo en la consecución de resultados y en la solución de los problemas pianísticos de sus discípulos. No obstante, junto a estas casi siempre farragosas explicaciones, es justo reconocer la habilidad del maestro para utilizar un lenguaje muy gráfico en el que con frecuencia recurría a comparaciones y ejemplos de la vida cotidiana con los que hacía comprender a sus alumnos el cómo y el porqué de la realización de determinados gestos y movimientos. Algunas eran de una sencillez, claridad y precisión dignas de elogio y lógicamente, de enorme utilidad, especialmente con los alumnos más pequeños⁵¹.

Sus alumnos le atribuyen ser el creador de una escuela “científica”⁵², justificando de este modo las prolijas explicaciones anatómicas y físicas que Vicente Scaramuzza les daba en clase, y que solía ilustrar casi siempre en sus cuadernos de apuntes y partituras con detallados dibujos del aparato locomotor y del cuerpo, con los recorridos y las acciones que realizan. Su exhaustivo conocimiento de anatomía le llevó a realizar un pormenorizado catálogo del uso, combinado o disociado, de las diferentes palancas que componen el brazo y su interacción con las leyes físicas que determinan los distintos movimientos necesarios en la producción sonora así como sus diversas reacciones en función de la velocidad de ataque, el peso empleado y la altura de llegada al teclado. En opinión de Oubiña, ese vasto catálogo que el maestro explicaba de manera casi obsesiva no tenía otra finalidad que la de suplir la falta puntual de instinto musical del alumno⁵³; en definitiva, se trataba de ayudar al alumno a comprender los entresijos de su técnica pianística a través de la comprensión racional y consciente, y no solo desde la intuición.

Durante toda su trayectoria docente Vicente Scaramuzza trabajó incansablemente para sistematizar y depurar los contenidos de la enseñanza que brindaba a sus discípulos, como corrobora el testimonio de Gelber al afirmar que el maestro “vivía rodeado de papelitos” donde apuntaba las teorías que día tras día iba elaborando⁵⁴. Efectivamente, el hecho de que no dejó de investigar nunca lo confirma el testimonio de dos de sus más queridos alumnos a los que llamó en sus últimos años para decirles: “vengan a verme, les tengo que contar, lo encontré, ¡por fin lo encontré!”. Aunque nunca sabremos qué encontró pues esa reunión nunca tuvo lugar, según apunta Westerkamp el maestro creía haber encontrado finalmente la técnica pianística perfecta⁵⁵.

A pesar de su carácter serio, poco dado a efusiones o elogios, y un temperamento un tanto explosivo que le hizo protagonizar algunos episodios en clase que, aunque no tan extraños en su época, hoy serían calificados como de maltrato al alumno⁵⁶, Vicente Scaramuzza exhibía una paciencia y una constancia casi infinitas para trabajar junto al alumno entregándole todo su saber sin reservas, independientemente de las aspiraciones o posibilidades que éste tuviera de ser profesional del piano, lo que le valió el reconocimiento y el calificativo de “honesto” por parte de sus alumnos. Lo que el maestro pedía al alumno a cambio era seriedad y constancia en el estudio del piano; paciencia, que incluía no tener prisa por tocar en conciertos; y dejarse guiar por sus indicaciones confiando plenamente en la validez de la enseñanza que estaba recibiendo.

⁵¹ A modo de ejemplo, véase la transcripción parcial de las clases del maestro Scaramuzza a Martha Argerich del año 1951, recogidas por Oubiña de Castro en: OUBIÑA DE CASTRO, M^a Rosa: *Op. cit.*, pp. 60-61.

⁵² Entre otros, esta es la opinión de Adela Barroso, Elisabeth Westerkamp y M^a Rosa Oubiña de Castro.

⁵³ Entre otros, esta es la explicación que ofrecen Adela Barroso y M^a Rosa Oubiña, en: OUBIÑA DE CASTRO, M^a Rosa: *Op. cit.*, p. 5.

⁵⁴ Bruno Gelber.

⁵⁵ Elisabeth Westerkamp y Antonio De Raco.

⁵⁶ Entren otras muchas anécdotas, es famosa la del puntero negro con el que el maestro golpeaba en la mano a determinados alumnos cuando hacían algo de forma incorrecta, o tiraba sus libros al suelo, o incluso, dependiendo de la intensidad del ataque de ira, los arrojaba por la ventana. No obstante, no era frecuente que el maestro utilizara estos métodos con las alumnas, tal y como afirman todas las entrevistadas para este trabajo.

Dicho de otro modo, Vicente Scaramuzza exigía del alumno una entrega total, razón por la que muchos abandonaron su clase.

Por el Conservatorio Musical «Scaramuzza» pasaron multitud de estudiantes de todas las edades y aquellos que consiguieron aguantar el lento ritmo de aprendizaje que el maestro imponía permaneciendo en su clase varios años alcanzaron un extraordinario nivel pianístico. Este hecho viene a confirmar en parte la solidez de esta escuela pues su éxito se mide por los resultados obtenidos por la mayoría del alumnado y no solo por los logros de unos pocos altamente capacitados. Pero donde este maestro obtenía unos resultados deslumbrantes, tanto por la calidad interpretativa como por el extraordinario grado de desarrollo pianístico, era en los casos de aquellos que entraron en su clase siendo niños y tenían cierto talento⁵⁷. De su excelencia como maestro baste observar que la mayoría de los alumnos entrevistados solo le tuvieron a él como único profesor en su período de formación, y el resto, le reconocen entre sus profesores como el más importante siendo el único que asentó las bases técnicas con la que desarrollaron posteriormente su vida profesional⁵⁸.

Enseñar a estudiar al alumno tuvo una importancia capital dentro de la metodología del maestro crotonés, fue sin duda uno de los pilares esenciales de su sistema didáctico. Al igual que otros maestros napolitanos, su sistema de enseñanza era extremadamente lento y riguroso pues el frente de elementos que interactúan es muy amplio y las dificultades simultáneas que hay que dominar así lo requiere. Uno de los aspectos más interesantes del concepto Scaramuzziano de “estar conectado” es que el pianista necesita imaginar el sonido antes de tocarlo, anticiparlo mentalmente, lo que le va unido a un control muy preciso del gesto o de la concatenación de movimientos que hay que realizar para lograrlo. Para obtener los estilos sonoros característicos de esta escuela –el sonido claro, igual y brillante; y el *cantabile* – el maestro pedía incansablemente “estar en cada nota”, que implicaba crear en el alumno la necesidad de tocar cada nota dándole todo su contenido expresivo y cuidando de la igualdad del sonido resultante, conectando así mente, espíritu y acción. Esto exige del alumno una concentración constante en cada paso del complejo proceso de producir un sonido, desde que se imagina hasta que se materializa, y un oído muy atento para corregir los errores de ejecución. Roberto Castro, uno de los alumnos que explica de forma más lúcida la escuela de su maestro, afirma lo siguiente:

“El maestro Scaramuzza enseñaba desde el primer día, no a oír, sino a escuchar, a diferenciar un sonido sin cuerpo de un sonido pleno. Escribía: «educar el oído, sensibilizarlo»»⁵⁹.

De esta forma, Vicente Scaramuzza enseñaba a dirigir conjuntamente desde el binomio mente-oído tanto los movimientos y gestos que intervienen en la ejecución, gracias a lo cual se eliminan de paso errores de precisión, como a dar todo el significado expresivo a cada nota evitando, al igual que recomendaba Thalberg, una interpretación mecánica y carente de interés, como es la resultante de tocar notas sin sentir previamente su significado⁶⁰. A este respecto, el maestro Scaramuzza sentenciaba que quien no tuviera en cuenta esta realidad nunca llegaría a ser “pianista-artista”⁶¹. El verdadero alcance de esta forma de proceder está en el hecho de que el pianista consigue un dominio absoluto de todos los elementos – físicos, mentales y emocionales – que intervienen en la interpretación y, que tras un tiempo de un adiestramiento bien guiado, interaccionan simultáneamente proporcionando así al intérprete la ansiada fusión

⁵⁷ Este es el caso, entre otros, de: Francisco Amicarelli, Antonio De Raco, Florencia Raitzín, Bruno L. Gelber y Martha Argerich.

⁵⁸ Algunos alumnos solo tuvieron a Vicente Scaramuzza como maestro, es el caso de Francisco Amicarelli, Antonio De Raco, Elisabeth Westerkamp, Beba Pugliese o Adela Barroso. Otros, aún a pesar de haber tenido uno o varios profesores posteriores, solo reconocen a Vicente Scaramuzza como su maestro. Este es el caso de: Cristina Filoso, Edda M^a Sangrígoli, Bruno Gelber o Sylvia Kersenbaum.

⁵⁹ MARÍA, Irene B., ABÁSULO, Jorge: *Op. cit.*, p. 23.

⁶⁰ Beba Pugliese.

⁶¹ Adela Barroso.

con la música y una enorme seguridad técnica. Este es, además, el camino a través del cual el maestro entrenaba la concentración, factor decisivo que determina la seguridad en escena:

“Si cada nota está pensada y cada nota llega hasta las posibilidades sonoras del piano, eso te da una seguridad que ninguna otra técnica te puede dar”⁶².

Como el lector puede adivinar, dominar este proceso requiere un enorme esfuerzo para actuar y controlar de forma consciente y concentrada la producción sonora nota a nota, atendiendo simultáneamente a que la calidad del sonido sea la deseada – una sonoridad siempre llena y expresiva (sonido *enflé*), la igualdad y la precisión en los ataques – así como realizar mediante un oído atento la corrección inmediata del sonido defectuoso, todo ello junto al control físico de las sensaciones musculares y de los gestos de acción y relajación. Dominar este complejo proceso requiere tanto del alumno como del profesor, tiempo, paciencia y orden. Traemos nuevamente el ejemplo de la pequeña Edda y que nos cuenta cómo transcurrió su primera clase con el maestro:

“[...] bueno, yo tenía 6 años ¿no?, y me acuerdo que llegué en tres horas, llegué a tocar una nota, y entonces decía: «¡mira como canta!»”⁶³.

Llegados a este punto, se puede comprender que el tiempo de clase se dilatara en el tiempo sin pasar, en muchas ocasiones, de la primera frase o incluso del primer compás⁶⁴, o que sistemáticamente el maestro considerara que las obras nunca estaban suficientemente preparadas para ser tocadas en público, motivo éste origen de innumerables anécdotas que en torno a su carácter y comportamiento en clase han circulado. En relación a la duración de las clases, Chela Scaramuzza comenta que “se sabía cuándo se entraba a clase pero nunca cuándo se salía”⁶⁵. Uno de los ejemplos que ilustran este aspecto es la clase recibida por Gelber en los días previos a un concierto:

“Sí, una vez antes de un concierto me tuvo ocho horas, me tuvo, me dio cinco horas de clase, me mandó a tomar un café al bar de la esquina y me tuvo tres horas más, esa fue la, la, ¡la pesadilla más grande que tuve con él! [ríe]”⁶⁶.

Lejos de ser una excepción, estas clases de larguísima duración que normalmente tenían lugar antes de un compromiso importante, fueron habituales a lo largo de toda su carrera. El caso más extremo encontrado es el de Raúl Spivak, con quien el maestro estuvo trabajando antes de un concierto “24 horas seguidas”⁶⁷. Así pues, parece claro que la causa de que el maestro pasara una clase entera trabajando un compás o incluso solo dos notas no parece que fuera por capricho o por simple empecinamiento como tantos creen, sino la vía más efectiva de enseñar al alumno a dominar el complejo proceso de emisión sonora anteriormente descrito.

Una de las consecuencias directas de este sistema de trabajo que en sus inicios precisa de mucho tiempo para un funcionamiento óptimo, es el escaso repertorio que anualmente se trabajaba con el maestro. No obstante, a pesar de que este ritmo de enseñanza es necesariamente muy lento al principio, tiene la asombrosa ventaja de que, a medida que el alumno va interiorizando los diversos procesos que integran la interpretación, llega un punto en el que aprendizaje se acelera casi en progresión geométrica acortando sustancialmente la secuencia de aprendizaje. Esta es la razón que explica el hecho de que muchos de sus alumnos alcanzaron elevadas cotas técnicas y musicales en un tiempo sorprendentemente corto permitiéndoles enfrentarse al repertorio pianístico más exigente con una solvencia técnica y musical asombrosa.

⁶² Edda M^a Sangrígoli.

⁶³ Edda M^a Sangrígoli.

⁶⁴ Opinión compartida por todos los alumnos del maestro entrevistados.

⁶⁵ Chela Scaramuzza.

⁶⁶ Bruno Gelber.

⁶⁷ Ricardo Scaramuzza, en: MARÍA, Irene B., ABÁSULO, Jorge: *Op. cit.*, p. 50.

Este es el caso de Francisco Amicarelli, quien cuando contaba 15 años, y en tan solo cuatro años de estudio con el maestro Scaramuzza, interpretó en su concierto de presentación el siguiente programa: Sonata op. 10 n° 2 de Beethoven; Estudios op.10, n° 8, 9 y 12, y op. 25, n° 12, de Chopin; 32 Variaciones en do menor de Beethoven; y la Fantasía op. 28 de Mendelssohn⁶⁸.

Aunque, como es sabido, Vicente Scaramuzza rehusaba utilizar métodos de piano tradicionales de índole exclusivamente técnica por considerar que su estudio adolece de los contenidos musicales que deben guiar el trabajo, no es menos cierto que sí obligaba a realizar una serie de ejercicios iniciales para que el alumno aprendiera a ser consciente del peso de su brazo y a sostenerlo con los dedos, etapa común para todos los alumnos que ingresaban en su clase fuera cual fuera el grado de desarrollo pianístico con el que llegaban y que podía variar, según los casos, entre 3 semanas y un año⁶⁹. Entre los que comenzaron sus estudios con el maestro siendo niños, encontramos un dato que seguramente sorprenderá a los que creen que el maestro enseñaba las dificultades técnicas exclusivamente sobre textos de la literatura pianística. La realidad es que, con el fin de desarrollar las destrezas técnicas de aquellos que estaban en una etapa primaria de formación, hacía uso regular de estudios como los de Le Coupey, Cramer y Czerny, entre otros, así como de escalas y arpeggios. Sangrígoli al ser preguntada si estudió textos y ejercicios técnicos con el maestro contestó:

“¡Ah, cómo que no! Yo a los 6 años, todas las escalas en tonos mayores y menores, en cuatro octavas ida y vuelta, y en contrario, qué sé yo, y en octava, en terceras, en sextas y en décimas... a una escala mayor y menor cada semana, yo a mis alumnos apenas si les puedo hacer cada dos semanas una. ¡Y yo tenía dos escalas cada semana!⁷⁰”.

Y para terminar de despejar cualquier duda a este respecto, en determinados casos, como el de Carmen Piazzini, no se trataba solo de trabajar unos pocos estudios elegidos, sino del estudio sistemático de prácticamente todo el opus de estudios⁷¹.

A modo de conclusión, señalar que la escuela de Vicente Scaramuzza mantiene en un altísimo grado los mismos principios musicales y técnicos de la tradición pianística inaugurada por Thalberg en Nápoles y que le fueron transmitidos por sus maestros. Partiendo de esa herencia, el maestro Scaramuzza aprende de su propia experiencia docente, y gracias a la reflexión y a una constante revisión de su práctica docente, logra perfeccionar su técnica así como la forma de transmitirla a sus alumnos. Aunque la peculiaridad de trabajar detalladamente con el alumno en clase no es privativa de este maestro, si lo es su capacidad de diagnóstico y su entrega absoluta al trabajo. Gracias a ello, Vicente Scaramuzza pudo depurar a lo largo de su extensa carrera docente la forma transmitir su enseñanza, presentándola al alumno perfectamente estructurada y secuenciada, lo que le permitía aplicar con total precisión una solución técnica para la resolución de un problema musical mediante distintas fórmulas o toques, que en gran medida fue la causa del éxito obtenido. A pesar de que su enseñanza presenta algunos claroscuros en relación a su temperamento vivo que arruinó algunos talentos y a determinados problemas escénicos detectados en algunos de sus alumnos más emblemáticos, ninguno de los discípulos entrevistados cuestiona hoy la absoluta validez de los planteamientos técnico-musicales que recibió de su maestro.

⁶⁸ Según consta en el programa de este concierto conservado en el archivo familiar y que tuvo lugar en el Salón “La Argentina” el 30 de noviembre de 1920. Junto a su edad, en el programa aparece la siguiente aclaración: “Inició sus estudios musicales en los últimos meses de 1915, a la edad de 10 años. Ingresó a la clase del maestro en Enero de 1916”.

⁶⁹ Estos ejercicios fueron descritos detalladamente por Oubiña de Castro en su libro *Enseñanzas de un gran maestro... Op. cit.*, pp. 9-22.

⁷⁰ Edda M^a Sangrígoli.

⁷¹ Según se comprueba observando las anotaciones existentes en las partituras del archivo personal de Carmen Piazzini en Darmstadt (Alemania).

BIBLIOGRAFÍA

- BOGDAN, Viviana Nicoleta: *L'insegnamento pianístico di Vincenzo Vitale*. Universidad de Bologna, Facultad de Filosofía y letras, Tesis doctoral, 2005.
- BRUGNOLI, Attilio: *Dinamica Pianistica. Trattato sull'insegnamento razionale del pianoforte e sulla motilità muscolare ne'suoi aspetti psico-fisiologici*. Milano, Ricordi, 1926.
- DE MARINIS, Dora: "Las Escuelas Pianísticas en Argentina", en: *Huellas... Búsquedas en Artes y Diseño*, Revista nº 7. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 2010, pp.57-64.
- LAVORATORE, Antonio: *L'Arte pianística di Vincenzo Scaramuzza*. Roma, Istituto Nazionale per lo Sviluppo Musicale del Mezzogiorno, 1990.
- MARÍA, Irene B., ABÁSULO, Jorge: *A partir de Calabria*. Buenos Aires, Calabria/Cultura, [1993].
- MONTERO, Juan Carlos: "Vicente Scaramuzza fue un pedagogo excepcional. Se cumplen cien años del nacimiento del pianista italiano que guió en la ejecución a famosos intérpretes locales", en: *Tiempo Argentino*, miércoles 19 de junio de 1985, p.24.
- OUBIÑA DE CASTRO, M^a Rosa: *Enseñanzas de un gran maestro. Vicente Scaramuzza*. Buenos Aires, Ossorio, [s. d.]
- SANTISTEBAN FUENTES, M. L.: *El maestro Vicente Scaramuzza (1885-1968): fundamentos técnicos de su escuela pianística*. Madrid, trabajo presentado para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados (D.E.A.), Universidad Autónoma de Madrid, Departamento Interfacultativo de Música, octubre 2012.
- RATTALINO, Piero: *Le grande scuole pianistiche*. Milano, Ricordi, 1992.
- THALBERG, Sigismund: *Doce estudios para piano*, op. 26. París, E. Troupenas, [1830].
- *L'Art du chant appliqué au piano*. París, Heugel, 1853.
- VALENTI FERRO, Enzo: *100 Años de Música en Buenos Aires. De 1890 a nuestros días*. Buenos Aires, Arte Gaglianone, 1992.
- VITALE, Vincenzo: *Il Pianoforte a Napoli nell'Ottocento*. Napoli, Bibliopolis, 1983.

ANEXO I

Relación de alumnos del maestro Scaramuzza entrevistados:

1. Adela Barroso (2008)
2. Alfredo Borenstein (2008)
3. Pedro I. Calderón (2016)
4. Antonio Cardellicchio (2007, 2008, 2010)
5. Susana Cardonnet (2016)
6. Héctor Coda (2007, 2008)
7. Eduardo Delgado (2008)
8. Antonio De Raco (2007, 2008)
9. Cristina Filoso (2008)
10. Bruno L. Gelber (2008)

11. Ricardo Holassian (2016)
12. Silvia Kersenbaum (2008)
13. Carlos Manso (2016)
14. Nesy Mur (2016)
15. M^a Rosa Oubiña (2007, 2008)
16. Carmen Piazzini (Utrecht, 2013, Darmstadt, 2014)
17. Alberto Portugheis (Buenos Aires 2010, Madrid 2011)
18. Beba Pugliese (2008)
19. Edda M^a Sangrígoli (2008)
20. Chela Scaramuzza (2007, 2008, 2010)
21. Mónica Stirpari (2008)
22. Cristina Viñas (París, 2013)
23. Elisabeth Westerkamp (2007, 2008)
24. Osías Wilenski (Barcelona, 2011, 2012)

Otros alumnos del maestro Scaramuzza consultados:

- 1- Martha Argerich (Madrid, 2012)
- 2- Florencia Raitzín (París, 2010)
- 3- Valdo Sciamarella (2008)
- 4- Horacio Salgán (2010)

Marisa Santisteban. Licenciada en Piano y Música de Cámara por los Conservatorios de Córdoba y Sevilla respectivamente, es desde 1988 profesora de piano por oposición en el Conservatorio Profesional de Música de Majadahonda (Madrid). Paralelamente, realiza diversas actividades formativas en los ámbitos de la música de cámara, la interpretación y pedagogía del piano, así como de teoría y composición en la Universidad de Alcalá de Henares (Madrid), y en la Universidad Autónoma de Madrid, donde en 2012 obtiene el Diploma de Estudios Avanzados (D.E.A.) y actualmente realiza su tesis doctoral sobre la escuela napolitana de piano y su influencia en la enseñanza profesional en España a través del maestro Vicente Scaramuzza.

Entre 1992 y 1996 formó parte como Asesora Técnica Docente del equipo encargado de diseñar y llevar a cabo la reforma de las enseñanzas musicales en España. Asimismo, imparte diversos cursos de formación para profesores sobre didáctica e improvisación en el piano (Conservatorio Profesional, Ávila, 2008; Diputación de Barcelona, 2002; Stage 98- La Caixa, Tarragona, 1998) y sobre la aplicación de la reforma de las enseñanzas musicales en los Conservatorios estatales de música (Sevilla, 2004; Málaga, 1999; Écija, 1997).

Además, ha sido creadora y directora de la Escuela de Música «Carlos Soto» del Ayuntamiento de Boadilla del Monte (Madrid, 1996-2000) y de la Escuela de Música del Colegio Internacional “Maximiliano Kolbe” (Villanueva de La Cañada, Madrid, 2009-2014). Igualmente, ha sido directora de la *Escuela de Verano para Jóvenes Músicos* y de las *Jornadas de Pedagogía* de Lucena (Córdoba, 2000 a 2004) dirigidas a profesores de enseñanza musical de Primaria, Secundaria, Escuelas de Música y Conservatorios.

Ha escrito diversos artículos sobre educación musical en las revistas madrileñas *Quotlibet* y *12 notas*.
