

Dora de Marinis

### ***An approach to Pianistics schools in Argentina***

*This paper is part of the ongoing research "The Argentinian pianistic school", authorized and subsidized by The National Agency of Scientific and Technological Research (Proyecto Picto 00043-2007), and the Secretariat of Science, Technology and Postgraduate Studies of the Universidad Nacional de Cuyo.*

*The aim of our research is to go further into the demonstration of the existence of an Argentinian pianistic school, based on the theory proposed by Piero Rattalino in his 1983 book, *Le grandi scuole pianistiche*. Rattalino elaborates a pianistic genealogy starting from Mozart, Clementi and Beethoven, including the evolution of the pianistic technique from the beginnings of the pianoforte up to the great pianist-pedagogues of the 20th century.*

## **Las escuelas pianísticas en Argentina**

### **Una aproximacion preliminar**

El presente trabajo forma parte de una investigación en curso sobre "La escuela pianística argentina", proyecto aprobado y subsidiado por la Agencia Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Proyecto Picto Artes 00043-2007) y la Secretaría de Ciencia, Técnica y Posgrado de la UN-Cuyo. En él pretendemos aproximarnos en nuestro camino hacia la demostración de la existencia de una escuela pianística argentina, partiendo de la teoría expuesta por Piero Rattalino en su libro de 1983 *Le grandi scuole pianistiche*, en la que elabora un árbol genealógico-pianístico que engloba, a partir de Mozart, Clementi y Beethoven la evolución de la técnica pianística desde los comienzos del pianoforte hasta llegar a los grandes pianistas-pedagogos del SXX.

## Introducción

El planteo original de este proyecto se asienta en la hipótesis sostenida a lo largo de los dieciséis años de duración del mismo, según la cual suponemos que la conjunción de los creadores con los intérpretes pianistas o co-creadores<sup>1</sup> argentinos produce un modo de interpretación que intenta ayudar a definir nuestra identidad desde nuestro lugar de artistas-músicos-intérpretes<sup>2</sup> cuando producimos una obra de arte: la música interpretada, comunicada, única, distinta de aquellas realizadas en otros rincones del mundo.

Trabajamos, desde un primer momento, sobre los creadores. Los cuatro compositores seleccionados entonces, fueron, según el orden de nuestro trabajo investigativo, Alberto Ginastera (1911-1983), Juan José Castro (1898-1968), Carlos Guastavino (1912-2000) y Luis Gianneo (1896-1968).

Así, buceando en su obra para piano, aprendimos las diferencias estilísticas que los separaban, además de las diferencias de su vida social y laboral. Descubrimos que no solo los estilos por ellos adoptados, elegidos entre las tendencias en boga en los grandes centros artísticos europeos de los que ya hemos dado cuenta en trabajos anteriores<sup>3</sup>, sino sus formas de vida tuvieron que incidir, necesariamente, en sus particulares elecciones compositivas.

Nuestra investigación, entonces, no caminó por los carriles imaginados, sino que tuvo varios desvíos, producto de las dudas más que certezas, que iban surgiendo a medida que avanzábamos por sus sinuosos senderos. Fue así como decidimos incorporar a otros compositores, al darnos cuenta que, si bien nuestros cuatro sujetos habían comenzado su formación musical a temprana edad sentados al piano, solamente Carlos Guastavino desarrolló, durante buena parte de su vida profesional, una interesante carrera como pianista de grandes cualidades, tal como lo demuestran algunas grabaciones<sup>4</sup>, amén de su forma de escritura, su **“estilo compositivo”**, típico de un pianista dotado de grandes y flexibles manos y gran talento como improvisador.

Juan José Castro y Luis Gianneo fueron pianistas en un principio pero también violinistas y pedagogos pero, sobre todo, se destacaron en la dirección orquestal, el primero con proyección internacional y Gianneo con proyección nacional y didáctica<sup>5</sup>.

Muy distinta fue la vida de Alberto Ginastera, definido por sus cada vez más numerosos estudiosos, dedicados a indagar sobre su vida y sobre su obra<sup>6</sup>, como un compositor ciento por ciento. Él dedicó un tiempo a la enseñanza y ese sería el único punto de contacto con los otros tres compositores estudiados.

Volviendo al tema de la desviación por otros rumbos acontecida en esta investigación, incluimos a otros cuatro compositores en sucesivas etapas. Ellos fueron Julián Aguirre<sup>7</sup>, Julio Perceval, Roberto García Morillo y Juan Carlos Paz. De estos cuatro el único no pianista fue Julio Perceval, quién descolló a lo largo de su vida como gran organista e improvisador<sup>8</sup>. De la obra para piano y sus estilos compositivos así como de la vida de estos compositores incorporados después, ya se ha dado

cuenta con detalle en los trabajos y publicaciones correspondientes.<sup>9</sup>

Otro de los ejes de esta larga investigación fue la catalogación de los Conciertos para Piano y Orquesta de los compositores argentinos hasta 1980<sup>10</sup>. La inquietud por esta especial rama del árbol madre de este trabajo surgió luego de haber estudiado, grabado y/o tocado en conciertos los tres de Alberto Ginastera, el de Juan José Castro, el de Luis Gianneo, el de Arnaldo D'Esposito, el “Romance de Santa Fe” de Carlos Guastavino y el “Poema Criollo” de Julio Perceval.<sup>11</sup> Incluimos también aquí al segundo Concierto de Juan Carlos Paz aunque se trata de una obra de Cámara más que de un concierto propiamente dicho<sup>12</sup>. Vale decir, no sin cierto orgullo, que durante todo este tiempo hemos estudiado (en el sentido pianístico-interpretativo) la obra para Piano de estos compositores en su *totalidad*.

Al adentrarnos en el tema de las escuelas pianísticas y su desarrollo en la Argentina nos dimos cuenta de su magnitud inmensa y desolada como las pampas fértiles y las desérticas que distinguen a nuestro país. No existe un trabajo previo a este y durante todos los años que hemos dedicado a producir resultados, difundiendo las obras pianísticas de los compositores arriba mencionados, nadie más ha pretendido ocuparse del tema.

El compositor (creador musical) no existe sin el co-creador, ya lo hemos comprobado sobradas veces. En otras palabras, la música no existe si alguien no la interpreta, la hace sonar, si no es escuchada, si no es transmitida. Para eso existe el intérprete. Grandes intérpretes y no tan grandes han fatigado horas y horas de ejercitación, estudio, trabajo frente al piano, con el piano, en el piano, para poder mostrar, ejecutar, hacer oír, *interpretar*, la música que otros escribieron.

Se han escrito numerosos libros acerca de los pianistas en Europa, desde el año 1500<sup>13</sup>- cuando todavía no existía el piano sino una diversidad de instrumentos de teclado como el virginal, la espineta, clavicordio, órgano, clave, forte-piano- hasta los más recientes publicados en Inglaterra, en USA y en España

además de Francia y Rusia por citar solo los países donde más abunda la bibliografía sobre el piano.

No tenemos noticias de publicaciones sobre escuelas pianísticas, pianistas o simplemente el piano en lugar alguno de Latinoamérica. No existe en Argentina trabajo de esta naturaleza salvo algunas publicaciones sobre la ejecución pianística realizadas por María Rosa Oubiña de Castro, Luis Cardelicchio y la más sería a nuestro parecer, la de Roberto Caamaño, consignadas todas ellas en nuestra bibliografía. Pero el propósito de esta investigación es demostrar la relación de nuestros compositores, es decir, de aquellos estudiados por nosotros en profundidad con los pianistas de su época.

Sabemos que Hugo Balzo (pianista uruguayo) Francisco Amicarelli, Raúl Spivak, Antonio De Raco, Celia Gianneo, entre otros, (todos discípulos de Vincenzo Scaramuzza) estrenaban las obras de “nuestros compositores”. La esposa de Luis Gianneo interpretaba las obras de su marido antes que su hija Celia asumiera el rol de pianista. Estos nombres se ven a menudo en las dedicatorias, sobre todo de las obras que tuvieron la fortuna de haber sido impresas y en los viejos programas de mano realizados por las diversas asociaciones de conciertos<sup>14</sup> anteriores a 1950.

## Antecedentes

Según palabras de Piero Rattalino (Rattalino: 5,1992)<sup>15</sup> se dice siempre que el maestro forma al alumno, que lo *hace*, como lo afirma la jerga de los músicos, puesto que la pedagogía pianística se pone en práctica desde el comienzo de los estudios del futuro pianista hasta la culminación de su formación universitaria.

Existen dos grandes elementos en el campo pianístico sobre los que el maestro de música basa sus enseñanzas y construye su método. El primero de ellos, la gramática, vale decir la técnica (**primer elemento**), engloba la parte de la enseñanza que más fácilmente se puede condensar en una teoría y que se basa en la investigación, que puede ser científica o racio-

nal, pero siempre conducida por el maestro y experimentada sobre una larga serie de alumnos. Las soluciones técnicas propuestas devienen fácilmente en patrimonio común de muchos individuos, quedan impresas por los grandes pedagogos en un sistema de ejercicios progresivos, el **Método**, que constituye la característica que aglutina a todos los que pertenecen a la misma escuela.<sup>16</sup>

El maestro de piano lo es también de estilo y de estética, en otras palabras, de interpretación. Debe introducir al estudiante en el conocimiento de toda la literatura pianística posible y aquél debe aprender a interpretar diversos autores. Existen muchos artículos y libros, no por repetitivos menos profundos, que han demostrado la complejidad del acto interpretativo, que requiere de quien lo practica, un vasto patrimonio de conocimientos sobre todo filológicos e históricos, además de fisiológicos y anatómicos.

La tradición interpretativa juega un rol muy importante, admitido por prácticamente todos los pedagogos: la tradición, en el sub-campo de la interpretación pianística corresponde al **método** en el sub-campo de la técnica pianística; consiste en la perpetuación de maestro a alumno de las elecciones interpretativas realizadas por el intérprete de entre las posibilidades que el texto *desnudo* ofrece. Es entonces la tradición el **segundo elemento** que distingue a una escuela.

*“El alumno que ha recibido de la escuela estímulos y medios para desarrollar sus cualidades naturales, iniciará luego su camino y superará o no las enseñanzas recibidas, esto es, irá o no más allá de la cultura de su maestro según la vivacidad de su ingenio, la vastedad de sus intereses espirituales, del entorno, en el cual desarrollará su actividad de músico. El verdadero maestro habrá tratado al mismo tiempo de favorecer en el alumno el desarrollo de su propia personalidad, cuidando atentamente de no hacer de la escuela un cuartel”<sup>17</sup>.*

El estudio de las grandes escuelas pianísticas trata de sintetizar los conceptos de técnica y de interpretación, a través de la historia y de su inserción en ella, de las mayores personalidades pianísticas que operaron en los dos sub-campos.

Rattalino recorre tres ejes para definir el campo de las escuelas; el primero de ellos se fundamenta en los grandes **compositores** quienes, desde el SXVIII, acompañaron la evolución de la construcción del piano usándolo como herramienta de trabajo; eran además pianistas notables y proponían novedosas innovaciones en la técnica a partir de su “modo” de componer<sup>18</sup>. Por otro lado, el segundo eje se ha basado en el carácter de **pedagogos** que tuvieron los grandes pianistas de la historia. Él llama pedagogos a aquellos que además de enseñar, interpretaban, o sea, eran pianistas profesionales. Sin embargo han habido casos de desequilibrio entre las dos cualidades (pedagogo e intérprete); entonces se ha referido a aquel que fue solo intérprete, porque la actividad de intérprete presupone siempre y condiciona, además de innovar en el desenvolvimiento de la técnica. Un tercer eje, un poco más complejo, fue determinar si convenía diseñar el elencamiento de pianistas siguiendo las ramas genealógicas que recorren en cada línea un

largo espacio de tiempo o si, por el contrario, convenía espaciar las cadenas de maestros-estudiantes-maestros, tratando de iluminar las influencias recíprocas entre las diversas escuelas. Rattalino adopta un criterio de oportunidad, por lo tanto opinable, escogiendo la primera solución con dos excepciones: Beethoven y Liszt, lo cual permite no perder de vista la evolución histórica del arte pianístico.

Las Tablas de Rattalino se convierten así en una útil herramienta para comprender la evolución de la interpretación pianística pero con un valor limitado. De hecho, pocos pianistas se formaron con un solo maestro; muchas veces, el futuro concertista completaba su formación asistiendo a distintos cursos de perfeccionamiento luego de su graduación.

Además de los concertistas, aparecen algunos compositores que no eran pianistas, pero que escribieron obras importantes para piano y algunos directores de orquesta que también desarrollaron o desarrollan la actividad pianística.<sup>19</sup>

### La derivación de las escuelas pianísticas en Argentina

A los efectos de nuestro trabajo, hemos extraído tres nombres incluidos en las tablas de Rattalino: el compositor y pianista Ernesto Drangosch y los pedagogos Jorge de Lalewicz y Vincenzo Scaramuzza. Los tres conciernen a la formación de una posible escuela pianística argentina.

Anteriormente a la aparición de Lalewicz y Scaramuzza, enseñaban en Buenos Aires Ernesto Drangosch<sup>20</sup>, Luigi Romaniello (maestros de Luis Gianneo) y Alberto Williams<sup>21</sup>, quien había creado su propio conservatorio<sup>22</sup>. Allí estudiaba Alberto Ginastera; en Santa Fe Esperanza Lothringer<sup>23</sup> tenía su propio Conservatorio donde estudió Carlos Guastavino. Juan José Castro se perfeccionaba en París.

Vale decir entonces que aún antes de la aparición de Lalewicz y Scaramuzza, entre la década del 30 y la del 40, ya existían en Argentina representantes de las corrientes alemana e italiana con su derivación francesa, encarna-

dos en las figuras de Drangosch y Lothringer por un lado y Romaniello por el otro.

En síntesis, hemos tomado como base para nuestro trabajo sobre las escuelas pianísticas argentinas el libro de Rattalino por dos razones fundamentales: nos parece adecuado su esquema de tablas genealógico-pianísticas para proseguir indagando lo que ocurrió en Argentina y porque en él aparecen nombres que representan parte de nuestro patrimonio pianístico y que ratifican el innegable enraizamiento de nuestra música académica con los orígenes europeos de la misma. Las tablas genealógico-pianísticas de Rattalino, tal como aparecen en su libro, clarifican el rumbo que seguirán nuestros estudios en esta materia.

Como dijéramos anteriormente, la construcción del piano está íntimamente ligada a la evolución de las escuelas pianísticas, ya que tiene que ver con los avances ocurridos en la fabricación del instrumento. En el momento que finaliza la evolución del piano como instrumento musical, las escuelas pianísticas empiezan a diluirse, la técnica se generaliza porque los estudios sobre la misma cambian su eje: de las posibilidades sonoras nuevas que ofrecían los avances técnicos del instrumento se pasó a las posibilidades sonoras que ofrece el conocimiento acabado sobre los modos de ataque que tienen que ver directamente con los conocimientos neuro-fisiológicos del cuerpo humano, involucrado íntegramente en el acto de tocar el piano.

Todo ello no hace sino ratificar lo expresado en trabajos anteriores, referidos solamente a la producción pianística de los compositores estudiados: Julián Aguirre, Juan José Castro, Luis Gianneo<sup>24</sup>, Juan Carlos Paz, Carlos Guastavino, Alberto Ginastera, Julio Perceval y Roberto García Morillo. Ellos estudiaron el piano- salvo el caso de Julio Perceval que era organista- por lo menos en sus comienzos y algunos tuvieron una destacada actuación como pianistas, tal es el caso de Julián Aguirre y Carlos Guastavino, quienes brillaban como concertistas ejecutando en conciertos sus propias obras como lo hacían Rachmaninoff y Prokofiev, entre otros compositores con-

temporáneos suyos al igual que lo hicieran en el pasado, en el siglo decimonónico, Mendelsohn, Chopin, Liszt, por nombrar solo a los más conocidos.

Este grupo de compositores, que constituyen el núcleo de nuestro trabajo de investigación sobre la música argentina para piano, desarrollaron su labor a lo largo de al menos ocho décadas del SXX. Paralelamente al momento en que ellos comienzan a asentarse y proyectarse como compositores, surgen en el campo musical argentino las figuras de dos grandes pedagogos del piano: Jorge de Lalewicz y Vincenzo Scaramuzza, quienes representan la continuidad de las escuelas pianísticas construidas en Europa y cuyo perfil responde enteramente a la figura del maestro de piano, tal como la define Rattalino y como la entiende cualquiera que se acerca al piano para aprenderlo.

El pianista **Jorge de Lalewicz** nació en Polonia en 1875 y falleció en Buenos Aires en 1951. Inició sus estudios de música en su país natal. Más tarde, en Rusia, se perfeccionó junto a los maestros Nicolás Rimsky Korsakoff y Anatole Liadow. Se consagró luego a la docencia, labor que desempeñó en los conservatorios de Odessa (Ucrania), Cracovia (Polonia) y Viena (Austria). En 1921 se radicó en Buenos Aires como sucesor de la **Cátedra Superior de Piano del Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico** del maestro **Ernesto Drangosch**. Dicho conservatorio, desde su fundación en 1924, adquirió un prestigio que prácticamente barrió con los conservatorios privados que existían entonces, el más prestigioso de los cuales fuera el "Conservatorio Alberto Williams" fundado por el compositor.

El plan de estudios del Conservatorio Nacional estaba calcado del homónimo del Conservatorio de París. Para ingresar se rendía un examen que requería avanzados conocimientos de técnica e interpretación. Según Jorge Fontenla<sup>25</sup>, en el año 1941 se habían inscripto cerca de 300 postulantes de los cuales ingresaron solo 50.

*"El examen era terrible: todos los profesores de piano y solfeo sentados en una larga mesa evaluando. Estaba por ejemplo Jorge Lalewicz, maestro polaco que enseñó a Pía Sebastiani que vino a la Argentina con la novedad de tocar de memoria. Lalewicz también trajo la novedad del empleo del brazo en reposo, la caída del brazo, con otra sonoridad en el piano, otros conceptos. En su estudio se formaron reconocidos pianistas argentinos como Lia Cimaglia Espinosa, Pía Sebastiani, Silvia Eisenstein y Flora Nudelman, entre otros".*<sup>26</sup>

Con Lalewicz ingresa a la Argentina la escuela pianística que, originada en Beethoven (1790-1827) a través de Karl Czerny y Ferdinand Ries, se transfiere a Leschetitzky y Liszt y de ellos a Lalewicz.

La **otra escuela** era la de **Vicente Scaramuzza**, quien era muy posesivo con los alumnos, se les sentaba al lado, les daba vuelta las páginas y seguía dándole indicaciones mientras tocaban en público...<sup>27</sup>

Scaramuzza llegó a recibir las enseñanzas de Giuseppe Martucci, Florestano Rossomandi, Bruno Mugellini, Francisco Bajardo y Nicola D'Arienzo, quienes tuvieron a su vez la influencia de **Beniamino Cesi** (1845-1907) discípulo del célebre **Segismund Thalberg** (1812-1871)

cuya diversificada y amplia formación pianística originada en Johann N. **Hummel**, discípulo de W. A. Mozart (1750-1786), echó raíces precisamente en Nápoles donde vivió y enseñó durante un largo periodo. En cuanto a Bajardi, su formación lo vincula a **Sgambati** (1841-1914), discípulo directo de **Liszt**, al igual que **Leschetizky** (1830-1915). De modo que el joven Scaramuzza, arribado a la Argentina en 1907, acarreo las influencias de las figuras más prominentes de la escuela italiana de piano cuyas raíces se remontan a Mozart y su preferencia por los pianos vieneses se entremezcla con la fuerte influencia que más tarde ejerciera Franz Liszt en una enorme cantidad de pianistas.

Vicente Scaramuzza, nacido en Cotronei en 1885, estudió en el Conservatorio San Pietro a Maiella de Nápoles hasta diplomarse con las más altas calificaciones. Al poco tiempo obtuvo por concurso una cátedra en el mismo Conservatorio que dictó por breve tiempo, pues en 1907, emigró a Argentina radicándose en Buenos Aires donde en 1912 creó su propio Conservatorio. Dio también algunos exitosos conciertos de piano y escribió piezas musicales de diverso género, entre ellas la ópera Hamlet. Pero su pasión dominante fue la docencia, que ejerció hasta su muerte acaecida en 1968. Una Comisión Permanente de Homenaje a su Memoria promovió la institución del Premio Beca de Estudio Italia-Vicente Scaramuzza, otorgada por la Embajada de Italia y el Fondo Nacional de las Artes con el patrocinio de la cancillería.<sup>28</sup>

El maestro, que no escribió su doctrina del piano, fue sin embargo reconocido como creador de su propia escuela, una evolución de la escuela italiana. Aún considerando su desinterés por volcar orgánicamente sobre papel su enseñanza, es bien sabido que dejó cantidad de anotaciones, muchas de ellas muy detalladas, sobre los márgenes de las partituras que usaban sus alumnos. ¿Cuál es el rasgo esencial que ha caracterizado a esta escuela? Sencillamente, extraer el máximo de sonoridad del instrumento cultivando una atenta actitud hacia el logro de un sonido bello para poder disponer de un margen dinámico am-

plio y contar así con las mayores posibilidades de expresividad. No es por ello un hecho raro la trascendencia de **Thalberg** cuyo pianismo, según las referencias de sus contemporáneos, poseía estas características.<sup>29</sup>

Aproximadamente desde 1905 hasta 1968, Scaramuzza no dejó de formar pianistas: Enzo Callace (cuando enseñaba en Nápoles junto a Rossomandi); Francisco Amicarelli (considerado su primer discípulo en Argentina); Raúl Spivak; Luis La Via; Antonio de Raco<sup>30</sup>; Roberto Locatelli; Marta Bronstein de Levin; Celia Bronstein; Florencia Raitzin; Marisa Regules; Carmen Scalcione; Roberto Castro; Elizabeth Westerkamp; Enrique Barenboim<sup>31</sup>; Delia Sacerdote; Miguel Rajcovich; Julieta Alvarez Pizarro; Haydée Helguera; Giselda de Matthaes; Celia Giannone<sup>32</sup>; María Rosa Oubiña; Osias Wilenski. Durante los últimos años dedicados a la enseñanza, de su clase surgieron Martha Argerich, Bruno Gelber (considerados dos de los más grandes pianistas del mundo); Alberto Portugheis, Fausto Zadra, Silvia Kersembaum y Horacio Kufert.

El único libro escrito acerca de los fundamentos pianísticos de Vicente Scaramuzza se debe a una de sus discípulas, **María Rosa Oubiña**, pedagoga musical, fundadora en la Universidad de Santa Fe, de la **Escuela de Altos Estudios Pianísticos**. El libro, de carácter estrictamente técnico, fue presentado por Ediciones Ossorio en Buenos Aires, y curiosamente no lleva fecha. Su título es: **"Enseñanzas de un gran maestro: Vicente Scaramuzza"**. Grandes pianistas como Arthur Rubinstein y Claudio Arrau visitaban la Argentina con frecuencia y alabaron su trabajo como pedagogo: En 1947, Arturo Rubinstein le dedicó una fotografía sobre la que escribió: *"Al gran maestro Vicente Scaramuzza, con mi admiración y envidia, por su magnífica labor artística"*. Claudio Arrau, luego de escuchar a Raúl Spivak<sup>33</sup>, discípulo de Scaramuzza, comentó, lacónico: *"Una formación pianística perfecta"*. No podemos dejar de mencionar aquí a Inés Gómez Carrillo, pianista de notable talento que brilló en Europa y en EE UU, discípula y amiga de Arthur Rubinstein.<sup>34</sup>

Estimamos, entonces, que en Argentina se pueden identificar hasta ahora dos grandes corrientes de la enseñanza pianística: la escuela alemana y la demoledora presencia de la escuela italiana proveniente de las enseñanzas de Thalberg en San Pietro a Maiella, verdadero foco de la evolución de la técnica e interpretación pianística, donde se combinaron la presencia de Mozart, a través de Hummel, con la posterior influencia de Franz Liszt: la primera representada por la modesta figura de Jorge de Lalewicz, la segunda más poderosa e influyente, la escuela italiana representada por Vincenzo Scaramuzza. Antes que ellos, Drangosch, Aguirre y Williams gravitaron suavemente en la formación pianística argentina en un momento en que todos los músicos que aquí se destacaban estudiaban más tarde o más temprano en Europa, fueran compositores o pianistas.

A modo de conclusión parcial podemos ver con claridad que las figuras pedagógicas de Lalewicz y Scaramuzza se yerguen como dos sólidos pilares que derramaron sus lecciones, su método, proyectándolas sobre legiones de músicos argentinos hasta el presente.

#### DORA DE MARINIS

Pianista argentina, egresada de la Universidad Nacional de Cuyo. En Alemania obtuvo su Maestría en Interpretación Pianística. Es Profesora Titular de Piano y Docente Investigadora Categoría 1 en la Facultad de Artes y Diseño, destacándose su labor como formadora de relevantes pianistas e investigadores. A través de una dilatada carrera artística, Dora de Marinis se ha dedicado tanto a los conciertos como solista y de música de cámara como a la labor pedagógica. Su permanente inquietud por desarrollar una identidad propia de su lugar de origen, la ha llevado a incluir, en su vasto repertorio, música de compositores argentinos, estrenando obras de algunos de ellos y difundiendo no sólo en el país sino también en el extranjero. Compositores argentinos y chilenos han escrito obras especialmente para ella. Ha grabado diecisiete CDs con música argentina para piano, música de cámara y Conciertos para piano y orquesta. Es autora de libros y artículos sobre la música argentina para piano. En 2006 fue designada miembro delegada por Mendoza por la Academia Nacional de Bellas Artes. En 2009 obtuvo los premios "Konex" por su destacada labor pedagógica y "Raíces" por su trayectoria artística.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ach, K. P. E. (1753) *Versuch ueber die wahre Art, das Klavier zu spielen* (ensayo sobre la verdadera forma de tocar el piano), Berlin.<sup>1</sup>
- Casella, Alfredo. (1937) *Il pianoforte*, Milán-Roma.
- Clementi, Muzio. (1817 y 1819-20) *Gradus ad parnassum o el Arte de tocar el Pianoforte* demostrado por una serie de ejercicios en estilo severo y libre, 3 cuadernos, London y Leipzig.
- Cramer, John. B. (1804,1810) *Etüdes pour le Piano-forte en 42 exercices dans les différents tons* (estudios para piano en 42 ejercicios en las diferentes tonalidades), dos volúmenes. 1815 *Grosse Pianoforteschule* (gran escuela de piano): en cinco partes, Offenbach.
- Czerny, Karl *Schule der Geläufigkeit op. 299* (Escuela de la velocidad op. 299), Diabelli, Viena.
- *40 tägliche Studien op. 337* (40 estudios diarios op. 337), Haslinger, Viena.
  - *Die Schule des Virtuosen op. 365* (la escuela de los virtuosos op. 365), Haslinger, Viena.
  - *Die Kunst der Fingerfertigkeit, op 740* (El arte de la formación de los dedos op.740), Mechetti, Viena.
  - *Grosse Pianoforteschule op. 500* (gran escuela de piano), Diabelli, Viena.

HANON, C.L. *Der Klaviervirtuose* (El virtuoso del piano), Junne, Leipzig.

Matthay, Tobias: (1932) *The Visible and Invisible in Piano Technique* (Lo visible y lo invisible en la técnica del piano), Humphrey Milford, London.

Ortmann, Otto (1929) *The physiological mechanics of Piano Technique* (La fisiología mecánica de la técnica del piano), London y New York.

Pischna, J. Ejercicios progresivos, Heugel, Paris.

#### Obras citadas

Casares, Rodicio (1999) *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* – Actas: ponencias españolas e hispanoamericanas, 1999 – ISBN 84-922195-1-3, págs.251-256.

Chiantore, Luca: (2001) *Historia de la técnica pianística. Un estudio sobre los grandes compositores y el arte de la interpretación en busca de la Ur-technic*. Alianza Música.

Caamaño, Roberto (1978) *Apuntes para la formación del pianista profesional*, Buenos Aires: Secretaría General del Departamento de Asuntos Culturales, OEA.

De Marinis, Dora et al (2006) *“Los Conciertos para Piano y orquesta de compositores argentinos*, en Revista Huellas V Edición de la Facultad de Artes y Diseño, Uncuyo.

(2002) *“Ostinato, an unconventional artistic and pedagogical experience for the training of professional musicians”*, ISME, Comisión on the Education of the professional musician, Stavanger, Noruega.

(1999) *“La música para Piano de los compositores argentinos: Alberto Ginastera, Carlos Guastavino y Juan José Castro”*, Informe Final, inédito. 1992 *“Reestructuración de las cátedras de Teclado”*, 1992, inédito Facultad de artes y Diseño, Uncuyo.

Fernández Retamar, Roberto (2004) *“Todo Calibán”*, Buenos Aires - Ed. Clacso.

Grove. The New Grove Dictionary of Music and Musicians – Edited by Stanley Sadie – Macmillan Publishers Limited, London 1980 – ISBN 1-56159-174-2.

Oubiña, María Rosa *“Enseñanzas de un gran maestro: Vicente Scaramuzza”*. Ediciones Ossorio en Buenos Aires. Sin fecha de publicación.

Rattalino, Piero (1982) *“Le grande scuoli Pianistiche”*. Ricordi

Varios autores: Enciclopedia Visual de la Argentina. Buenos Aires, Clarín, 2002.

“A partir de Calabria” de Irene B.María y Jorge Abásolo. Nota a la edición web del libro “A partir de Calabria”. Abril de 1998.<sup>2</sup>

#### NOTAS

1 Término utilizado por la Dra. Castillo en su Ponencia sobre el rol del Intérprete como creador de la Universidad de Zacatecas, México, en el Congreso “Cima y Sima”, en 2007, en La Habana, Cuba.

2 Nos referimos a ello en nuestra conferencia “El Mascarón de Proa” dictada en la apertura de las Segundas Jornadas de Investigación sobre Interpretación de Música Latinoamericana. El concepto ha sido tomado de la lectura de “Todo Calibán” de Fernández Retamar.

3 Ver Informes Finales presentados y aprobados en 1996 y 1998, respectivamente ante la secretaria de Ciencia, Técnica y Posgrado de la UNCuyo. Un ejemplar de cada uno de ellos podrá encontrarse en la Biblioteca de la F.A.D. U.N.Cuyo.

4 Existe una grabación comercial en CD en la que Carlos Guastavino interpreta sus “Diez cantilenas Argentinas”. De acuerdo al LP original al que tuvimos acceso, la grabación es anterior a la publicación de sus Cantilenas por la editorial Ricordi, además de no figurar el nombre del intérprete ni en la tapa ni en la contratapa. Una copia del LP original se encuentra en la biblioteca de la Escuela de Música de la Facultad de Artes y Diseño.

5 A Luis Gianneo le debemos la creación de las dos primeras Orquestas Juveniles argentinas.

6 Véanse, entre otras, la publicación de Esteban Buch, “Bomarzo affaire”; o las tesis dedicadas a sus sonatas especialmente aparecidas sobre todo en USA y en Brasil.

7 Julián Aguirre fue un destacado pianista. Sus obras para piano era siempre ejecutadas por él en los salones porteños de la época.

8 Sobre Julio Perceval ha trabajado exhaustivamente la Mgter. Ana María Olivencia de Lacourt, cuya tesis de maestría versó sobre la vida y la obra de este compositor creador además de la Escuela Superior de Música.

9 Informe Final de 2002 dedicado a la obra para piano de los compositores Julián Aguirre, Juan Carlos Paz, Julio Perceval y Roberto García Morillo, trabajo inédito obrante en la Biblioteca de la F.A.D. UNCuyo.

10 Además del correspondiente Informe Final se publicó un artículo en la Revista de Investigación Huellas N° 5.

11 Interpretados y/o grabados por Elena Dabul, Fernando Viani, Evelia Sabatini y Dora De Marinis.

12 Piano solista, oboe, dos cornos, trompeta y fagot conforman el orgánico de esta obra.

- 13 Ver Luca Chiantore, 2007, "Historia de la Técnica pianística", Madrid, Alianza Editorial.
- 14 Especialmente los conciertos del Grupo Renovación. Para ampliar sobre este grupo ver Sacarabino, Guillermo "El grupo Renovación", Instituto de Musicología, 1999.
- 15 Rattalino, Piero, Ricordi, 1983, "Le grandi Scuole Pianistiche."
- 16 La definición de "escuela" dada por el diccionario de María Moliner dice: Conocimientos teóricos o prácticos de alguna cosa adquiridos ejercitándose y con la dirección del mismo maestro o profesor. También define como escuela al método o sistema de enseñanza de un profesor o maestro.
- 17 op.cit. (pp).
- 18 Las "escuelas" parten de Wolfgang Amadeus Mozart, Muzio Clementi y Ludwig van Beethoven. Para mayores detalles ver el cap. p. 611 del libro de Rattalino.
- 19 El libro original está en idioma italiano. Las traducciones son propias.
- 20 Ernesto Drangosch aparece mencionado en las tablas de Rattalino como proveniente de la escuela de Liszt a través de su discípulo Conrad Ansoerge (1862-1930).
- 21 Alberto Williams completó su formación pianística en el Conservatorio de París al igual que Juan José Castro.
- 22 En los comienzos del Conservatorio, Julián Aguirre enseñaba junto a Alberto Williams.
- 23 Esperanza Lothringer egresada del "Conservatorio Santafesino" viajó a Alemania al igual que Drangosch formándose con Reisenauer en piano y Gustav Mahler en composición.
- 24 De Marinis, Dora: "Luis Gianneo, su obra para Piano", en Revista Huellas Nº 1.
- 25 Entrevista realizada por el Mgter. Fernando Lerman al pianista, compositor y director de orquesta Jorge Fontenla.
- 26 También pasó por sus manos Roberto Caamaño, compositor, pianista y pedagogo quien formó a más de una generación de buenos pianistas argentinos entre las décadas del 60 al 90. Caamaño (1923-1993) había estudiado antes con Amelia Coq de Weingand pedagoga chilena, condiscípula de Claudio Arrau y alumna de la célebre Rosita Renard.
- 27 Entrevista a Jorge Fontenla por Fernando Lerman.
- 28 Se otorgaba por Concurso a través del Fondo Nacional de Las Artes durante la década del 70.
- 29 Chiantore, Luca, 2007: Historia de la Técnica Pianística, Alianza Música, pp 286 y 287.
- 30 Luis La Via y Antonio de Raco fueron contratados por Julio Perceval, fundador de la actual Escuela de Música de la Facultad de Artes y Diseño junto a Francisco Amicarelli, como los primeros maestros de piano de la institución hecho que permite concluir que en Mendoza se insertó una rama de la escuela de V. Scaramuzza.
- 31 Padre y maestro de Daniel Barenboim.
- 32 Recordada por la ejecución del Concierto para piano y orquesta de su padre, el compositor Luis Gianneo.
- 33 Alberto Ginastera dedicó sus "12 Preludios Americanos" de 1944 a Raúl Spivak, quien, junto a Hugo Balzo y Francisco Amicarelli (también discípulo de Scaramuzza) eran los pianistas más destacados de esa época.
- 34 Datos obtenidos en una entrevista realizada a la pianista por Ana María Mondolo en noviembre de 2008.
- 35 El proyecto cuenta con una traducción al inglés.