1. Introducción

Planteamiento del problema

1.1 Antecedentes

Los primeros acercamientos al piano a través de un abuelo pianista de formación empírica y práctica en música popular caribe, sumados a la primera educación en teoría musical impartida en medio del trabajo con un coro infantil, fueron determinantes en la manera en la que me relaciono con el piano. Durante mi niñez y a lo largo de mi juventud he estado involucrada en prácticas musicales tanto académicas como populares y en músicas de diversos contextos y abordadas de distintas maneras. Es posible que yo no haya decidido estudiar música, las circunstancias de la vida me llevaron hasta la Facultad de Artes – ASAB, en donde inicié mi formación profesional con un especial interés en las músicas colombianas y latinoamericanas que no ha sido del todo satisfecho. He vivido el pregrado en un debate entre lo que se considera que debe tocar un buen pianista y lo que me interesa tocar, lo que según el medio se necesita para formarse y lo que aparentemente no tiene sentido pedagógico, lo que se valora y lo que se desconoce.

Es por esto que las experiencias durante los años de estudio han sido significativas en varios aspectos. Por una parte, asignaturas como Ensamble y Música de Cámara me han permitido tener algunas cercanías especialmente con música andina colombiana como la posibilidad de hacer arreglos y tocar arreglos de otras personas para formatos de piano y otros instrumentos. Este tipo de prácticas han sido muy enriquecedoras y también han permitido notar que, si bien es cierto que el piano es un instrumento muy versátil, sucede en ocasiones que lo que escribe un no-pianista para el instrumento resulta poco familiar para un pianista, debido a que puede alejarse de su práctica convencional. Además, en la experiencia con otros estudiantes y maestros de piano, se han visto intuitivamente algunas tendencias que reflejan la manera en que los pianistas se identifican con cierto tipo de repertorios, estilos, compositores, épocas y otras características que conforman un modelo. Éste se compara con todas las obras desconocidas o nuevas para determinar qué tan idiomáticas resultan para el instrumento. De ésta manera encontramos un fuerte componente identitario en la definición de lo que un pianista entiende como pianístico y que lo satisface tanto física como psicológicamente.

Por otra parte, es bien sabido dentro del ámbito académico que cotidianamente ocurren procesos de creación en los que participan compositores e intérpretes con el fin de llegar a productos musicales especialmente compatibles con lo que los instrumentistas consideran idiomático y los compositores consideran innovador. Sin embargo no se ha encontrado bibliografía que explique éste tipo de procesos, sus ventajas o desventajas y sus maneras de trabajar, razón por lo cual resulta muy interesante realizar una sistematización de ésta experiencia.

Igualmente ha sido evidente dentro del ambiente académico de la Facultad que el repertorio de compositores colombianos es escaso y en general menos valorado por docentes y estudiantes que el centroeuropeo y el de otros lugares específicos que ha sido fuertemente arraigado en el espacio académico y por tanto en la práctica curricular cotidiana de los pianistas. Extrañamente se valora más la música popular y tradicional que la académica colombiana y latinoamericana. Esto se

refleja en la pequeña dimensión que ocupa éste tipo de repertorio en los exámenes y recitales que realizan los estudiantes, así como en el manejo de una reducida cantidad de obras.

Algunas experiencias como la asistencia a la ronda final del X Concurso Nacional de Interpretación Musical, Música Colombiana –Piano/Homenaje al maestro Oriol Rangel en 2007, causó una fuerte impresión en mí pues a pesar de haber sido dedicado a música colombiana –en general-, la inmensa mayoría de quienes participaron interpretaron exclusivamente música andina de finales de siglo XIX y principios del XX. Una situación similar ocurrió durante la participación en el I Concurso de piano ASAB, en 2008. Este concurso exigía en una de sus rondas la interpretación de una obra colombiana y la gran mayoría de ellas fueron del género andino y del periodo antes mencionado. El caso se repite incesantemente en la generalidad de los recitales de pianistas jóvenes o maduros, estudiantes o profesionales. Parece ser que la música colombiana para piano se encuentra encasillada.

Asimismo han sido importantes algunas conversaciones con colegas respecto a varios pianistas y compositores de música andina colombiana como Jaime León, Diego Sánchez, Juan Pablo Cediel y Luis Gabriel Mesa, de los cuales pocas composiciones se conocen en el gremio debido a la escasa difusión que tienen sus trabajos y al poco interés de los pianistas jóvenes por tocar éste tipo de repertorio.

La publicación de “Dos impresiones andinas para piano” del maestro Jesús Alberto Rey Mariño en la Revista de la Universidad de Antioquia en 1997 es una muestra de las escasas publicaciones que se han hecho en el país de composiciones para piano en los últimos años. Sin embargo esta obra sigue siendo raramente conocida y por tanto poco interpretada. Este maestro igualmente compuso la serie “De negros y blancos en blancas y negras”, producto de una beca del Ministerio de Cultura en el año 1996. El libro que comprende 50 pequeñas piezas de carácter didáctico para piano, no ha sido publicado y por lo tanto ha tenido muy poca difusión en el país.

1.2 Justificación

En Colombia y especialmente en el contexto académico parece haber un “corto circuito” que encierra la problemática del piano con la música nueva de compositores colombianos. Por una parte, los compositores no pianistas parecen estar poco interesados en el instrumento, sin embargo un alto porcentaje de las obras que existen, han sido escritas por compositores que son también pianistas, y que las usan para su propia práctica instrumental, por lo tanto no procuran su distribución entre otros pianistas. Estas obras y otras obras tienen además insuficiente difusión en recitales, procesos de formación y publicaciones, debido a que no hay mecanismos eficaces de distribución en el medio ni un aparente interés en ellas de parte del modelo académico.

Por otra parte, hay un desinterés general de los pianistas por tocar repertorio nuevo colombiano, pues existe todavía un gran peso de la academia centroeuropea que sitúa al pianista en un ambiente reducido. No obstante bien cabe destacar el importante esfuerzo que hoy en día se realiza en la Facultad de Artes – ASAB, en donde los estudiantes y maestros se interesan cada vez más por conocer repertorio local y difundirlo. El desinterés mencionado inicialmente puede ser explicado históricamente por el proceso de separación que se ha dado entre las facetas de compositor y de intérprete. En épocas anteriores, durante la llamada práctica común, la figura del compositor era generalmente complementada por la del intérprete virtuoso e incluso el director, así pues el compositor estaba directamente ligado a la práctica instrumental y era capaz de

escribir con el estilo particular que cada instrumento poseía. Particularmente en la historia del piano se pueden destacar innumerables compositores que eran a su vez reconocidos pianistas. Sin embargo hoy en día se ha abierto de manera importante la posibilidad de emprender procesos de creación a través de muy diversos estilos y con amplias miradas hacia lo musical. Es por esto que algunos compositores se han desligado de la práctica instrumental en búsqueda de nuevos recursos además de cuestionar los supuestos de lo que un instrumento "puede" o "no puede" hacer. En otro caso, resulta cada vez más frecuente encontrar compositores que tienen práctica interpretativa con algunos instrumentos, pero se interesan por escribir también para otros. Así pues, se encuentran argumentos muy valiosos en la búsqueda del lenguaje propio y novedoso pero en algunas ocasiones se desvirtúan las especificidades del instrumento, alejándose del modelo conceptual[1] con el que cuenta el pianista. Esto hace que en la práctica los instrumentistas se interesen poco por repertorio en el cual no se sienten cómodos o suficientemente aprovechados.

Ésta investigación pretende evidenciar una manera de trabajo entre compositor e intérprete que ha venido dándose frecuentemente durante el último siglo de manera intuitiva y según las necesidades especialmente de los intérpretes, brindando en éste caso la posibilidad de llegar a acuerdos en búsqueda de lo que en el medio se considera pianístico. Busca además fomentar en los compositores el interés por el piano y en los pianistas el interés por la música colombiana nueva. Igualmente favorece de manera más general a instrumentistas en formación e instrumentistas maduros interesados en la interpretación de música de compositores colombianos, quienes podrán aprovechar la experiencia en metodologías de interacción con ellos para lograr la consecución de obras nuevas y satisfactoriamente construidas tanto a nivel compositivo como instrumental.

También favorece al contexto académico pues proporciona nuevo repertorio que puede ser usado con fines pedagógicos y a la vez inculca en los estudiantes de piano la importancia de interpretar este tipo de obras. Finalmente ofrece a los pianistas en general dos obras del repertorio para piano escritas por compositores vivos, lo cual permite una interacción interesante entre el instrumentista y el compositor, que en escasas ocasiones sucede y que puede alimentar de manera favorable el proceso interpretativo.

1.3 Pregunta de investigación

¿Cómo sistematizar el proceso de creación colaborativa de dos obras para piano en relación con un modelo conceptual de lo pianístico?

1.4 Argumento de la respuesta previsible o solución prevista.

El proceso de creación colaborativa de dos obras para piano de compositores colombianos es susceptible de sistematizarse con el fin de caracterizar las relaciones que se tejen entre un intérprete y un compositor que se vinculan en dicho proceso, al igual que los tiempos y modos que pueden ser utilizados en los diferentes tipos de interacción. Además, es posible realizar una

[1] Este concepto se desarrolla en el aparte 1.7.1: Sobre los modelos conceptuales y las categorías tipo I.

evaluación de las obras a la luz de las características de un modelo conceptual de lo pianístico, permitiendo estimar lo provechoso que resulta el trabajo.

Es igualmente esperable que las metodologías de colaboración entre las partes sean fácilmente adoptables por otros actores con objetivos similares, lo cual puede surtir efecto en la consecución de nuevos agentes interesados en trabajos de este tipo.

1.5 Objetivos

1.5.1 Objetivo general

Sistematizar el proceso de creación colaborativa de dos obras para piano en relación con un modelo conceptual de lo pianístico.

1.5.2 Objetivos específicos

- Identificar las características de un modelo conceptual de lo pianístico a partir de entrevistas a pianistas de diversas prácticas y según un interés particular.
- Llevar a cabo el proceso de interacción con compositores.
- Realizar la sistematización para la documentación del proceso.
- Elaborar una evaluación de las obras a la luz del modelo conceptual.
- Promover en compositores e intérpretes el interés para trabajar juntos en procesos de creación colaborativa para la consecución de obras nuevas con alcances satisfactorios tanto a nivel compositivo como interpretativo.

1.6 Metodología

Esta investigación usó la metodología de sistematización de experiencias, debido a que tiene la intención de recoger una gran cantidad de momentos de interacción que ocurrieron entre la intérprete y los dos compositores y así mismo visibilizar los procesos que allí sucedieron.

La modalidad es investigación-creación pues el proyecto abarcó estos dos grandes componentes y el resultado esperado comprende dos obras artísticas. De cualquier forma, se espera que éste trabajo aporte a la definición de ésta modalidad que aún se encuentra en construcción.

El tipo de modalidad es explicativa en tanto se propuso evidenciar el fenómeno de construcción mutua entre el intérprete y el compositor de obras originales, lo cual no tiene antecedentes de experiencias previas en forma sistematizada. El enfoque fue sin duda cualitativo pues los datos que de este proyecto se derivaron no podrían tener otra característica.

El proyecto se inició realizando entrevistas a cinco pianistas de reconocida trayectoria y diferentes prácticas con el instrumento con el fin de caracterizar las expectativas e intereses que ellos podían tener a la hora de enfrentarse a una nueva obra para piano. En seguida se propuso a dos

compositores colombianos iniciar el proceso de composición y se propiciaron espacios de interacción entre ellos y la intérprete en donde cada uno aportó desde su campo de acción para obtener como resultado las obras originales. Todos estos encuentros fueron grabados en video, pues desde una perspectiva fenomenológica, se planteó observar los procesos para lograr una mirada sistemática de la realidad. Para lograrlo, en la siguiente etapa se describieron dichos procesos y se hizo una valoración de las situaciones significativas que ocurrieron en cada uno de ellos.

Finalmente estos dos fueron comparados con el fin de encontrar algunas relaciones de similitudes y diferencias entre ellos. Para terminar, se realizó una evaluación en donde se ponderó la incorporación de los elementos característicos del modelo conceptual de lo pianístico y también se observaron las propuestas alternativas que las obras contenían.

1.7. Referentes conceptuales y teóricos

1.7.1 Sobre los modelos conceptuales y las categorías tipo I.

Lawrence Zbikowski (2002) propone que los productos musicales pueden ser pensados como categorías de tipo I las cuales son manifestaciones del conocimiento cultural. Este tipo de categorías están organizadas alrededor de un modelo conceptual que se constituye en una representación idealizada de aquello que cuenta como miembro típico de la categoría, por lo tanto exhibe claramente sus características. Los demás miembros de la categoría son constantemente comparados con este modelo para determinar qué tan próximos se encuentran al núcleo según sus particularidades.

Sin embargo a lo largo del tiempo los modelos conceptuales no son estables, son modificados en respuesta a los cambios que ocurren en las prioridades culturales y de acuerdo a procesos de negociación.

Ésta manera de pensar los productos musicales sirve para entender el modo en el que es concebido lo pianístico. Tal parece que existe un ideal de factura técnica y emotiva que permite al pianista sentirse a gusto con lo que un compositor le presenta. En este sentido el trabajo pretende desprenderse de esa visión cerrada que dibuja lo pianístico como una condición finita y delimitada en donde sólo caben ciertos comportamientos técnicos e interpretativos y busca adentrarse en la eficiente utilización de los recursos conocidos para los pianistas además de proponer, hasta donde las obras lo permitan, cierto tipo de negociación que admita la incorporación de elementos inesperados.

1.7.2 Sobre la ejecución y la composición como modos de conocimiento musical.

Por otro lado, Eleanor Stubley (1992) plantea que la ejecución puede verse como un modo de conocimiento expresivo y de naturaleza no proposicional, explicando que a pesar de que algunos

de los principios que gobiernan la interpretación pueden ser enunciados de manera proposicional, su dominio puede ser constatado sólo a través de la ejecución misma:

> *El vínculo está basado en la distinción que Gilbert Ryle realiza entre el conocimiento procedimental entendido como "modo de conocer" y el conocimiento proposicional entendido como "qué conocer". Utilizando el ejemplo de un individuo que es capaz de ejecutar en forma eficaz una destreza específica pero que es incapaz de explicar el modo en que dicha habilidad es ejecutada, Ryle sostiene que conocer el modo y conocer el qué designan dos tipos diferentes de conocimiento que no pueden ser reducidos o derivados mutuamente. En términos de Israel Scheffer, una ejecución habilidosa requiere un conocimiento que puede ser aprendido y demostrado sólo a través de la misma ejecución, conocimiento perteneciente a los modos específicos en que los pasos específicos que se consignan en una descripción proposicional de la habilidad funcionan en conjunto para definir una única, compleja acción. La práctica exitosa sirve como evidencia lógica para justificar la validez del conocimiento.* (Stubley E, 1992. Pag. 10)

De igual manera, expresa que aunque existe un cuerpo completo de conocimiento proposicional concerniente a habilidades específicas y conceptos comprometidos con la composición, ésta puede ser vista como una ejecución que requiere conocimiento no proposicional y que al igual que la interpretación puede ser explicada sólo mediante el hecho mismo de componer.

De ésta forma se entiende cómo la composición entra a jugar con ese concepto abierto de lo pianístico, para encontrar a través del proceso mismo de la creación las mejores vías para expresar algo compositivamente sólido. Asimismo se entiende que lo pianístico no debe definirse o explicarse a través de reglas tajantes o instrucciones precisas, sino que es una construcción que a través de la historia se ha hecho en contacto con el piano para desarrollar y encontrar lo que mejor funciona en él según las necesidades que la música misma ha tenido. Para concluir, en una mirada general este trabajo de sistematización se nutre del proceso de creación el cual resulta un procedimiento que comprende conocimiento no proposicional.

1.7.3 Sobre la escisión entre las figuras de intérprete y compositor.

El pianista y musicólogo italiano Luca Chiantore (2001) expresa que a pesar de que el romanticismo había ya permitido la ejecución de obras ajenas por parte de intérpretes convirtiendo el oficio en una profesión prestigiosa y bien remunerada, el nacimiento de la interpretación como arte autónomo sucedió sólo a principios del siglo XX tras una etapa de transición que estuvo marcada por las figuras de Anton Rubinstein y Ferruccio Busoni. Según el autor, desde ese momento la figura del compositor y la del intérprete empezaron a escindirse definitivamente y los jóvenes solistas descubrieron la posibilidad de participar en un acto legítimamente creativo a partir de la ejecución.

Por su parte, la colombiana Catalina Roldán (2007) sugiere que durante el siglo XIX sucedió la consolidación de las llamadas escuelas pianísticas propias de los diferentes países de Europa, seguida de la separación de los oficios de la composición y la interpretación, ubicando la creación

en el acto interpretativo como la capacidad de reinventar o recrear la intención original del compositor. Así mismo expresa que en la misma época se consolidaron los sistemas tradicionales de enseñanza por medio de la creación de los conservatorios impulsada por la nueva clase burguesa europea.

A pesar de que no es del todo claro si los dos autores coinciden con exactitud en el período en el cual sucedió definitivamente esta separación de oficios, sus referencias explican de manera clara el surgimiento de una autonomía interpretativa que deja de lado la preocupación por la composición y se centra en la recreación o reinterpretación de lo que otros escriben. De igual manera ponen de manifiesto que la preocupación por lo pianístico surge precisamente en el momento en el que un compositor que no es pianista se enfrenta a la tarea de escribir para el instrumento. Evidentemente un compositor cuyo instrumento principal es el piano no tiene mayor problema para adentrarse en el lenguaje o las técnicas interpretativas propias de él.

De igual manera Nicholas Cook (1998) expresa cómo el uso del lenguaje construye realidades y no sólo las refleja. Así pues, comenta que el hecho de hablar de componer, interpretar y escuchar (oír, pensar y evaluar en alguna medida) podría ser visto como tres actividades a las que se espera que un estudiante de música llegue. Sin embargo éste uso del lenguaje ha contribuido más a la escisión de las actividades que a la mirada integral de las mismas, poniendo en primer nivel de jerarquía la composición, por razones expresamente cronológicas. Igualmente enuncia que ninguna de estas cosas es natural, sino que son construcciones, productos de la cultura y de esta manera varían según el tiempo y el lugar.

1.7.4 Sobre la partitura/la notación.

“El interjuego entre la interpretación y la composición –mediada a través de la notación— sirve para hacer más aguda la diferencia entre estas dos formas de “construir el mundo” en música. La partitura expresa un punto de referencia –un conjunto estático de procedimientos en una relación fija entre ellos—mientras que la ejecución trae un desempeño dinámico y temporal de esta realidad.” (Davidson y Scripp, 1992. Pág. 3)

Así pues, se entiende la partitura como un medio de comunicación eficiente entre el compositor y el intérprete, asumiéndolos como dos entes autónomos y separados. Se asume que el primero tiene la capacidad de poner por escrito todo aquello que el medio le permite, mientras que el segundo es capaz de dinamizarlo.

Para Davidson y Scripp “las partituras de composiciones musicales comprometen la creación del conjunto ideal de procedimientos que el artista ejecutante está obligado a interpretar en la ejecución” (Davidson y Scripp, 1992. Pág. 5). Esto evidencia la prominente valoración del compositor como ente primario en el proceso creativo de la música y demuestra la obligatoriedad en que se sume al intérprete a acoger y respetar sus ideas. Por otra parte el enunciado manifiesta lo minucioso que debe resultar el hecho de escribir una partitura en tanto que obliga por lo que está escrito y a la vez permite cierta autonomía por lo que podría y no lo está. Sin embargo encontramos importantes componentes de la música que de ninguna manera podrían ser expresados en ella.

De ésta manera, se discute que la partitura es una guía con capacidad de expresar ciertos procedimientos básicos para la interpretación de la música y que también deja muchos otros por fuera.

“In each case the intended music is constructed or reconstructed on the basis of symbols or images which embody certain partial aspects of it; and it is an essential part of this constructive process that it goes beyond what is literally signified by the symbols or images, so embodying the musician´s knowledge of what is likely or plausible in a given style.”[2] (Cook, 1990)

Se entiende que estos elementos que no se manifiestan en la notación son transmitidos de otras maneras por tradición oral al interior de las prácticas pedagógicas e instrumentales, asumiendo el papel de establecer un contacto entre la interpretación y la intención estilística y expresiva del compositor. De ésta manera se reemplaza la comunicación directa entre compositor e intérprete conservando la idea de evocar durante la interpretación los pensamientos originales del creador.

Para terminar, se asume que la escritura para piano está altamente codificada y en ella se acostumbra a usar ciertas indicaciones particulares para las cuales hay respuestas conocidas.

1.7.5 Sobre la creación colaborativa

El término se propone en éste trabajo viendo que no se ha encontrado en la revisión bibliográfica una caracterización específica para designar éste tipo de trabajo, que si bien cuenta con la participación de los dos miembros, ésta no es igual en proporción y jerarquía, por lo cual no podría llamarse creación colectiva. También se ha visto durante el mismo trabajo que éste tipo de procesos pueden darse de muy distintas maneras y según las necesidades e intereses del compositor y el intérprete.

Por lo anterior, en este trabajo se entiende por “creación colaborativa” cualquier proceso en el que un intérprete y un compositor interactúan de diversas maneras con el fin de producir una obra musical nueva.

1.7.6 Sobre los compositores seleccionados

Los compositores que trabajaron con la intérprete en la consecución de obras nuevas para piano tienen un perfil particular. Los dos han trabajado tanto con músicas académicas como con músicas populares y regionales de diversos contextos en el país o fuera de él y han procurado en mayor o menor medida el diálogo entre ellas. Además, ninguno de ellos tiene el piano como instrumento principal, a pesar de que lo conocen, lo tocan y lo usan como herramienta con relativa frecuencia.

[2] En cada caso la música que se pretende es construida o reconstruida sobre la base de símbolos o imágenes que encarnan algunos aspectos parciales de ella; y es una parte esencial de este proceso constructivo el que va más allá de lo significado literalmente por los símbolos o imágenes de tal manera que encarna el conocimiento del músico sobre lo que es aceptable o plausible en un estilo dado.

La razón por la cual se han escogido estos compositores es el interés por trabajar sobre el concepto de lo pianístico, que como anteriormente se dijo, es una preocupación de quienes no son pianistas y pretenden escribir para el instrumento. Éste se plantea como el punto de encuentro y de discusión entre los actores de la investigación.

A continuación se presenta una breve reseña de cada uno de ellos.

1.7.6.1 Mauricio Lozano Riveros. (1958 -)

Compositor y tiplista bogotano, estudió composición en Bogotá y Roma. Caracteriza su producción musical el hecho de trabajar tanto en el campo de la música académica como en el de la música popular tradicional colombiana y la posibilidad de establecer lazos entre ellas. Tres veces ganador de la Beca Nacional de creación del Ministerio de Cultura, ha escrito obras para Orquesta Sinfónica, grupos de cámara, así como una serie de piezas populares basadas en los aires tradicionales de las distintas regiones del país. Se destaca su trabajo en el Quinteto Eco, donde además de director es tiplista, compositor y arreglista. Además, cuenta con algunas obras para piano entre las que se encuentran “Danza”, “Preludios y fugas” y el “Álbum colombiano para la juventud”.

1.7.6.2 Leopoldo Novoa Matallana. (1958 -)

Compositor e intérprete de instrumentos de cuerdas pulsadas, bogotano y radicado en México. Estudió composición en el Conservatorio Nacional de Colombia y en el taller de composición del Maestro Federico Ibarra en México, realizó cursos de composición en el IRCAM de París y en el LIEM del Centro Reina Sofía de Madrid. Ha compuesto la música para una treintena de obras de teatro y coreografías, además ha participado en investigación y difusión de música tradicional en Colombia y México. Entre sus obras musicales se encuentra el cuarteto de percusiones "Sabe cómo e`" que grabó el Ensamble Tambuco, "Sute chucuto catire y sato" grabado por Mercedes Gómez, la ópera "La Muerte y el hablador" encargo del III Festival Internacional de Música y Escena, Cinco Motivos Elementales para Koto, Shakuhachi y Percusiones encargo del Festival Cervantino 2005, además de obras de música popular como El sueño, son jarocho. Se destaca su trabajo con Chuchumbé, grupo de son jarocho y Tembembe Ensamble Continuo, grupo que relaciona son barroco y sones de diversas tradiciones mexicanas y latinoamericanas.

2. Caracterización del modelo conceptual de lo pianístico.

Para iniciar el acercamiento al concepto de "lo pianístico" se realizó una entrevista a cinco pianistas académicos con diversas escuelas y prácticas musicales, utilizando criterios de diversificación de la muestra así como de interés particular en la experiencia de cada uno de ellos. Los pianistas seleccionados fueron los siguientes:

- Diego Fernando Castillo, pianista. Estudió con Mercedes Cortés en el Conservatorio de la Universidad Nacional graduándose con énfasis en música de cámara. Se dedica principalmente a la pedagogía y a la interpretación de música académica aunque también ha incursionado en el jazz.
- Germán Darío Pérez, intérprete y compositor. Estudió con Ruth Marulanda en el Centro de orientación musical Francisco Cristancho y con Mireya Arboleda y Pablo Arévalo en el Conservatorio de la Universidad Nacional. Se dedica principalmente a la composición e interpretación de música andina colombiana.
- Laura Lambuley Murcia, pianista. Estudió con el maestro Carlos López en la Facultad de Artes – ASAB y ha tenido clases de piano jazz. Se dedica principalmente a la interpretación de música llanera apoyada en sus arreglos para piano solista y grupo acompañante.
- Orlando Páez, intérprete y pedagogo. Estudió en la Unión Soviética después de un acercamiento con el maestro Jorge Zorro. Se dedica principalmente a la pedagogía del piano en repertorio académico europeo y latinoamericano.
- Ruth Marulanda Salazar, pianista. De niña empezó a estudiar piano en Buga y solía tocar de oído, estudió en el Conservatorio de la Universidad Nacional. Sus grandes influencias fueron Oriol Rangel y Jaime Llano González. Se dedica principalmente a la interpretación de música andina colombiana a través de su propio ejercicio arreglístico aunque también interpreta música académica europea.

Con la valoración de su criterio como pianistas pertenecientes a diferentes ámbitos musicales y el interés por lo que sus prácticas podían aportar a la conformación de éste modelo conceptual en particular, se hizo la recolección de una información que puede dar luces acerca de lo que estos pianistas consideran interesante y significativo a la hora de abordar el repertorio nuevo para piano. Ésta caracterización se realizó con el criterio de sumar experiencias y relacionarlas más que de encontrar coincidencias en ellas, debido a la diversidad de la muestra. Además, se tomó como apoyo cierta bibliografía especializada en el tema.

Es importante anotar que en éste escenario se evidencia la consideración por lo pianístico como un tipo de conocimiento no proposicional, por lo cual resulta complicado para los pianistas explicar verbalmente procedimientos o situaciones que cotidianamente ocurren en sus vidas

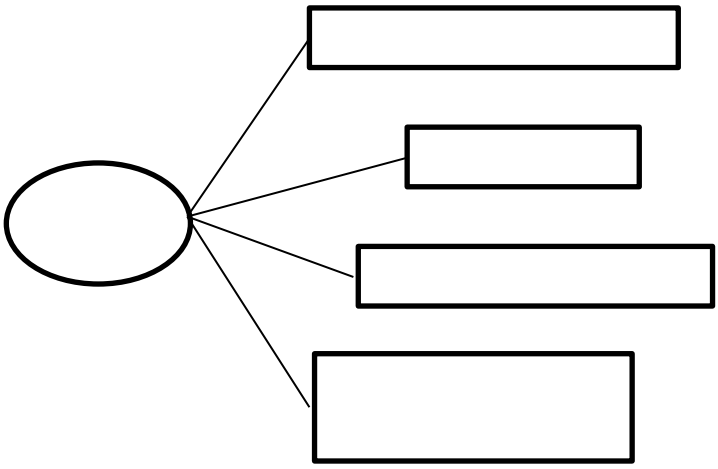
profesionales. Para nadie es un secreto que la mejor forma de explicar cómo se toca el piano es tocándolo, de la misma manera en que se aprende. Por ésta misma razón es impensable considerar lo pianístico por fuera del repertorio, pues es allí donde están plasmados una serie de procedimientos y situaciones musicales que han dado pie a los desarrollos técnicos y expresivos.

Modelo conceptual "Lo pianistico" [3]

Evidentemente la consideración por lo pianístico transcurre en un medio cultural altamente incisivo. La idea del virtuosismo subyace en la necesidad de sentirse aprovechado e instaura en los instrumentistas un celebrado regocijo por ser capaces de mostrar lo que pueden hacer. Por otro lado, la historia resulta un paradigma que sin duda se aferra a la academia en tanto se propone conservar las maneras en que el instrumento ha sido tratado, junto con sus estilos de interpretación y las ideas originales de los compositores, quienes sin duda son altamente valorados. No se discuten las decisiones de un famoso compositor, así como tampoco los consejos de un maestro, que surgen como intocables fuentes de sabiduría. Sin embargo la sensación física y las condiciones en que se dispone el cuerpo a tocar pueden resultar definitivas y brindar una aproximación satisfactoria hacia el nuevo repertorio.

De esta manera la idea de lo pianístico se define de modos muy sutiles y en debates entre las implicaciones físicas y las culturales, lo cual hace difícil la consolidación de un modelo exclusivo que debe tener en cuenta varios siglos de historia y muchos factores circundantes. A pesar de ello, se proponen a continuación cuatro características que resultarían determinantes a la hora de ésta definición:

Fig 1. Modelo conceptual de lo pianístico



[3] La mayoría de las citas que se utilizan en éste capítulo provienen de las entrevistas realizadas a los cinco pianistas, las cuales pueden encontrarse en su forma completa en el Anexo 1. Además, éstas han sido referenciadas en la Bibliografía.

A. Referencia histórica (académica occidental)

Lo pianístico sin duda es un término que incluye una referencia a la historia en tanto que recoge el repertorio escrito para el instrumento y traza un vínculo que abarca desde lo estético y lo cultural hasta los desarrollos técnicos y expresivos alcanzados en cada época. Así lo expresó el maestro Orlando Páez durante su entrevista: “es como la historia de la literatura universal de música para piano […] es un abordaje, un viaje por toda la historia de la música”.

Si bien se reconoce que es en el repertorio escrito para el piano a lo largo de la historia en donde se encuentra la respuesta a la inquietud sobre lo pianístico, al preguntar a los pianistas por el mejor ejemplo de obras, compositores o estilos pianísticos les resulta muy difícil determinar un caso particular. Esto lo podemos evidenciar a través de la expresión que usó la maestra Ruth Marulanda: “Todas, para mí hay muchísimas obras importantísimas”, al igual que la enunciada por el maestro Orlando Páez: “de cada periodo hay compositores que tienen unas cosas que son absolutamente maravillosas”.

En general en las entrevistas se nombra a los compositores insignes de cada período en el que el piano ha tenido su lugar, incluyendo algunos de sus antecesores. Es regular encontrar alusiones a J. S. Bach, quien resulta el mejor ejemplo del tratamiento polifónico en el teclado. Si bien éste compositor no escribió para el piano, su música es utilizada en especial con fines pedagógicos para desarrollar la técnica de mantener líneas y resaltar voces con sumo cuidado. Así lo enunció el maestro Germán Darío Pérez: “[Bach] no es lo más pianístico, no es el despliegue de notas, bueno de polifonía sí” Así pues, es por demás un repertorio valorado y reconocido como pianístico.

Scarlatti a pesar de ser menos nombrado resulta igualmente importante. También se nombran en algunas ocasiones Beethoven, Ravel, Debussy, Rachmaninof, Prokofiev y Bártok, haciendo notar la importancia del período impresionista y de los compositores de siglo XX.

Sin embargo se encuentra una notable recurrencia a nombrar el período del romanticismo como la época en la cual surgieron grandes avances en la técnica pianística y en los géneros escritos para el piano, lo cual derivó en una importante proliferación de repertorio y de éstos instrumentos. “Obviamente en el siglo XIX hubo un desarrollo en muchas innovaciones y muchos elementos técnicos nuevos que aparecieron dentro de lo pianístico” dijo en la entrevista Orlando Páez. “La época pianística por excelencia […] sí es el romanticismo” expresó Diego Castillo.

Además, es bien sabido que el piano se constituyó durante ese período en el instrumento moderno que hoy en día se conoce, por lo que se puede afirmar que el pianismo romántico ha tenido gran influencia en las prácticas hasta nuestros días. Así lo afirmó Laura Lambuley en su entrevista: “Por estilo podría decirse que el romanticismo tuvo un buen momento con el piano y que esta época proliferó bastante la popularidad del piano […] de allí se desarrollaron muchas de sus sonoridades y recursos técnicos hoy partícipes en muchos estilos”. Además, Chopin, Liszt y Brahms son los más nombrados compositores, los cuales generan además cierto tipo de regocijo al ser interpretados. “Finalmente si uno toca bien ciertas cosas de Chopin puede decir que tiene

algún nivel en el instrumento, como que aprovecha bien ese instrumento" expresó Germán Darío Pérez.

Entre los compositores latinoamericanos no dejan de nombrarse Alberto Ginastera y Heitor Villa Lobos, y entre los colombianos el reconocido Luis A. Calvo, acompañado de Oriol Rangel, Adolfo Mejía e incluso Germán Darío Pérez como el caso más cercano.

Con las referencias anteriores se puede notar que los ejemplos de pianismo se refieren en su gran mayoría a compositores y no a intérpretes, puesto que son ellos quienes han determinado los estilos particulares de los periodos. Es así como se evidencia una gran dependencia de la figura del compositor y de la partitura como medio de conocerlo.

B. Ergonomía (no necesariamente facilidad)

Sin duda uno de los aspectos importantes respecto a lo que se considera idiomático en un instrumento es la vinculación con la corporalidad, teniendo en cuenta las maneras y posturas en las que el cuerpo se dispone a la ejecución tanto por su naturaleza biológica como por los procedimientos culturalmente aprendidos.

A nivel muy básico resulta importante que lo que se escriba para el piano tenga la posibilidad de hacerse con una digitación viable. Esto debe tener en cuenta tanto la dimensión física de las manos como los pasos de pulgar, reemplazos, simultaneidad y otras características que han sido aprovechadas históricamente en el piano y que dan cuenta de los usos más comunes. El maestro Germán Darío Pérez lo expresó de esta manera durante la entrevista: "todo encaja, todo va ahí, si tengo que hacer énfasis en algo me queda fácil porque está pensada para que lo pueda hacer".

Por otro lado, se consideran importantes la comodidad y la naturalidad, aunque bien se hace notar que no puede esperarse que estas sensaciones surjan desde el primer momento en el que la obra se aborda, pues en muchas ocasiones son fruto de un proceso de acomodamiento y búsqueda de la mejor manera para sacarla adelante. Orlando Páez anotó: "Dice uno cómodo pero esa es una palabra, pero a la hora de la verdad de pronto uno puede durar un poco de tiempo buscando la comodidad"

Estas sensaciones se buscan tanto desde el punto de vista de las manos en particular, como del cuerpo en general aludiendo también a la postura.

Sin embargo éste necesario acomodamiento físico del intérprete al piano no debe llevarse al punto de la facilidad, sino más bien del óptimo aprovechamiento de las condiciones motrices que el instrumento permite.

C. Reto interpretativo

Resulta importante para el pianista encontrar el sentido de interpretación de la obra. Por esto no hay duda en que "hay un punto de partida […] es que la obra sea interesante a nivel de composición, […] que haya coherencia" como bien dijo Germán Darío Pérez. Por tanto evidentemente los recursos pianísticos no bastan a la hora de interesar a un pianista.

Sin embargo, es atractivo para él que la obra represente cierta exigencia a nivel técnico y/o expresivo, lo cual no se confunde con una pretensión imposible. Así lo expresaron los maestros Orlando Páez y Germán Darío Pérez en sus entrevistas. "Pueden ser cosas complicadas pero que están en su puesto", "no es un desconocimiento del compositor sino es un reto concreto que me están planteando. […] Entre mejor escrita esté para el piano […] se arma pues un ramillete de posibilidades y de cosas increíble". Es por esto que el intérprete espera reconocer en la obra ciertos rasgos que le permitan tomar decisiones críticas frente a ella y lograr una interpretación a su gusto. "Yo investigo sonoridades, porque a mí me gusta mucho" anotó Ruth Marulanda.

Muy interesante resulta el hecho de que la exigencia que tiene una obra puede resultar causando fatiga, lo cual se valora y se cuenta como una sensación enriquecedora. Así lo expresó Diego Castillo respondiendo a la pregunta sobre las sensaciones que experimenta al tocar algo que considera pianístico: "entre el placer y un poco, no diría el dolor, eso suena muy estético, pero entre el placer y la fatiga".

D. Diversidad

En general cuando se pregunta acerca de las características esperadas en una obra pianística se alude a diversos recursos técnicos y expresivos y a la importancia de que éstos se encuentren aprovechados a lo largo de la obra. En general la monotonía no es bien recibida.

Cada uno de los pianistas expresó algunos de éstos tratamientos durante las entrevistas, haciendo posible caracterizar un conjunto amplio de ellos:

D.1 Diversidad técnica

En cuanto a los recursos técnicos se observan varios factores significativos en el aprovechamiento del instrumento y su ejecutor. Es así como se encuentran referencias a la textura que se vinculan directamente con el recurso técnico utilizado, al igual que elementos que enfatizan en la configuración del instrumento. De la misma manera aparecen rasgos de la escritura para piano extraídos de la historia, los cuales dan cuenta de usos generalizados del instrumento.

En cuanto al tipo de escritura se destaca que la polifonía se constituye en pieza clave del tratamiento del piano en dos sentidos particulares. El primero como posibilidad sonora, en tanto el instrumento puede emitir más de un sonido a la vez; y el segundo como tratamiento de textura

puesto que además en él se puede atacar cada uno de los sonidos con dinámicas y timbres diferentes. Teniendo esto en cuenta, se valora especialmente la existencia de varias líneas melódicas que puedan ser resaltadas con la misma importancia o en diferentes grados.

Por otro lado, las texturas homofónicas que permiten establecer planos sonoros, es decir estratos jerarquizados a nivel dinámico y tímbrico, son bien recibidas debido al trabajo que requieren en cuanto al establecimiento de líneas melódicas que se quieren destacar en los diferentes momentos. El término "cantar las voces" se utiliza mucho dentro del lenguaje del gremio y se refiere precisamente a mantener la línea dinámica y tímbrica de una melodía que puede ser interna o en registro extremo.

Como punto de convergencia entre los dos hechos anteriores, resulta muy interesante la existencia de una textura heterofónica, con más de una línea melódica además de un acompañamiento. El abordaje de éste tipo de situaciones sin duda pasa por el filtro de las decisiones interpretativas, pero es muy interesante para el pianista que la obra le presente diferentes alternativas para su interpretación a nivel de planos sonoros.

Es igualmente significativa la existencia de acentos, que pueden ser a nivel de escritura o implícitos en la métrica. Éstos proporcionan a nivel físico una suerte de apoyos que se convierten en puntos de ataque para una sección mayor y a la vez funcionan como descanso. Sin duda estos apoyos se revierten en momentos de expresión.

En cuanto a la consideración por la conformación del instrumento, resulta importante el aprovechamiento del rango que posee, puesto que es considerablemente amplio. Sin embargo se considera también provechoso tomar deliberadamente un pequeño registro para desarrollar un momento particular.

Asimismo los recursos percusivos son valorados en especial por la influencia de la música de siglo XX. Se recuerda que el piano es por naturaleza un instrumento de percusión.

Para terminar, si bien el manejo de los pedales es casi siempre una decisión del pianista de acuerdo con sus necesidades interpretativas, resulta importante saber lo que puede hacerse con ellos y posibilitar su aprovechamiento. El pedal derecho o *sustain* tiene la característica de levantar los apagadores impidiendo que los mismos detengan la vibración de las cuerdas, con lo cual se puede "remediar en cierta medida, la brevedad y sequedad de sonoridad, que, caracteriza tan desventajosamente al piano en relación con los demás instrumentos." (Neuhaus, 1987: 151). Por su parte, el pedal izquierdo desplaza los golpeadores haciendo que vibren sólo dos de las tres cuerdas. De ésta manera se produce una dinámica más baja y además se obtiene un cambio de timbre.

Respecto a los recursos que se extraen de la historia de la escritura para el instrumento, se puede decir que la elaboración equilibrada de las dos manos en una obra para piano resulta muy interesante pues el pianista tiene un desarrollo técnico de la misma naturaleza en ellas. Es

evidente que cada una tiene una disposición especial para ciertas situaciones fundamentalmente debido a su ubicación en los registros del piano, pero no por eso deben encasillarse en un solo rol.

Además, otros recursos técnicos que también han sido nombrados por Neuhaus en sus "Elementos de la técnica pianística" y por Gat en su libro *The technique of piano playing,* son considerados importantes en el aprovechamiento del instrumentista y de la disposición espacial propia del instrumento. Algunos de estos son: ataques, escalas, arpegios, notas dobles, acordes, saltos, repeticiones, trinos y trémolos. (Neuhaus, 1987) (Gat, 1965)

D.2 Diversidad expresiva

Aunque no se exprese de manera directa, resulta importante el contraste tanto a nivel dinámico como tímbrico, lo cual sugiere cambios expresivos importantes.

De la misma manera aparece con relativa frecuencia la relación de lo pianístico con lo romántico, lo cual hace referencia a un tipo particular de expresión de naturaleza cambiante y con el afán de establecer imágenes o historias particulares.

Por otra parte se dice que el piano puede ser desde un instrumento monofónico hasta la emulación de una orquesta, esto demuestra la cantidad de posibilidades de sonido hablando a nivel de densidad. Además, se reconoce como el instrumento melódico-armónico por excelencia, por lo que se manifiesta el deseo de aprovechamiento de estos roles tanto particularmente como a nivel de resultado general.

Para terminar, se valoran especialmente los recursos tímbricos que se instauran como "colores" en el sonido global.

Consideración adicional.

Es importante expresar que en el medio existe una idea generalizada acerca de que sólo un pianista podría escribir una composición considerada pianística técnicamente, debido a su conocimiento de las posibilidades del instrumento y los usos que se le han dado históricamente. Así lo expresó Germán Darío Pérez: "Entonces a nivel técnico una obra hecha por un pianista obviamente marca una diferencia muy grande de una obra hecha por un no pianista, porque es que el no pianista, y no es culpa de él, no conoce muchos recursos, limitaciones, posibilidades técnicas del instrumento. Entonces básicamente en eso radica la principal diferencia entre sus obras."

También encontramos la misma idea en la expresión de Heinrich Neuhaus en su libro *El arte del piano*: "Hay compositores de los que se puede decir, paradójicamente, que crean su música tanto con la cabeza como con los dedos como por ejemplo Chopin, Debussy, Rachmaninov; por eso son tan del gusto de los pianistas". (Neuhaus, 1987: 154)

3. Sistematización del proceso de creación colaborativa

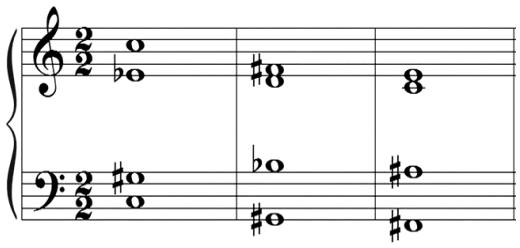
3.1 Trabajo con Mauricio Lozano Riveros

3.1.1 Descripción del proceso [4]

Tabla 1. Descripción del proceso con Mauricio Lozano Riveros

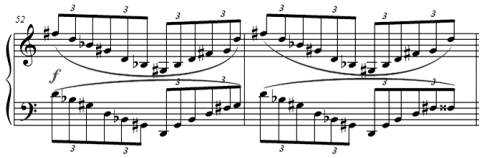
Unidades temporales	Descripción de sucesos con énfasis en las situaciones de carácter personal y afectivo.	Descripción de sucesos con énfasis en los aspectos técnico musicales
Sesión 1	Mauricio es una persona muy cercana a mi familia y a mí, pues es un gran amigo de mi papá. Él y yo nos encontramos a menudo en reuniones de amigos y tocamos juntos. En uno de esos encuentros nos sentamos a hablar de la pieza que iba a componer. Me encantó escuchar que quería escribir un porro, no sólo porque ese género me gusta mucho sino porque también comprobé que me conocía y quería hacer algo especial para mí. También me habló de la armonía que utilizaría y dijo que ya la había probado comprobando que sonaba bien.	El compositor y la pianista tuvieron en principio una reunión informal en donde él expresó su intención de escribir un porro con las secciones de un palitiao y aprovechando unos acordes que darían un color armónico muy particular. La pianista estuvo de acuerdo y de esa manera él inició un trabajo independiente.
Periodo de trabajo individual 1	Él empezó a trabajar por su cuenta y un día me envió por correo una partitura corta con las primeras ideas. A los pocos días me envió más avances y poco a poco fui viendo cómo la pieza tomaba forma. Sin embargo él quería tener un bosquejo adelantado para que trabajáramos juntos y finalmente me envió la pieza con las notas casi terminadas, por lo que le propuse encontrarnos.	Durante el envío de avances se observó que el progreso era lineal, es decir que las ideas que habían sido escritas no se modificaban en las nuevas versiones de la pieza.

[4] La descripción del proceso se presenta en dos columnas con el ánimo que el lector pueda observar tanto los aspectos técnico musicales como los de carácter personal y afectivo que ocurrieron durante el proceso, por tal razón se recomienda hacer una lectura paralela que permitirá abarcar la totalidad de los sucesos en ambos espacios. En diferentes filas aparecen las unidades temporales y además se encuentran unas síntesis de los alcances obtenidos en cada sesión.
Ésta indicación es igualmente pertinente para la descripción del otro proceso (p. 25)

	Hasta éste punto las notas de la pieza se encontraban escritas casi en su totalidad, faltando únicamente la sección final de la danza.	
Sesión 2	Para iniciar la sesión de trabajo Mauricio me recordó el esquema armónico que utilizó para la pieza, escribiéndolo en papel pentagramado. Me mostró cómo estaban distribuidas las funciones y cómo las había plasmado en el ritmo armónico, que en definitiva resultaba muy convencional en un porro. También me habló sobre otras notas accidentales o de paso. A continuación me dijo que ya había escrito el final de la pieza y había corregido algunas enarmonías pues sabía que era muy difícil de leer así. Y me puso a escucharla. Mientras sonaba empecé a bailar sin darme cuenta y a hacer movimientos con las manos pretendiendo tocar la pieza. Durante la escucha Mauricio me mostró algunas de las correcciones que había hecho y también me dio ideas interpretativas. Le comenté que me gustaba mucho el trino de la mano izquierda pues era un recuerdo del sonido del redoblante de una banda al inicio de un porro. Él sonrió y me lo confirmó. (Ver Fragmento 1 en Anexo 2) También me explicó que había una sección que remembraba al porro de guitarra, imitando el golpe que usa mi papá al tocar. Me conmovió notarlo tan claramente. (Ver Fragmento 2 en Anexo 2) Cuando terminamos de escucharla me preguntó si tenía cosas por decir. Le dije que sentía la necesidad de encontrar algunos puntos donde se pudieran agregar voces internas para enriquecer la sonoridad. Así que le mostré algo que escribí cuando empecé a explorar la pieza que consistía en agregar una voz inferior en la mano derecha en cierto pasaje.	En el encuentro el compositor mencionó que por tratarse de un porro había dispuesto dos ejes armónicos en un ritmo de dos compases cada uno durante casi toda la pieza. De esta manera funcionarían tal como se utilizan las funciones de tónica y dominante en un porro tradicional. Además, propuso un tercer eje que sería usado muy poco, en especial para hacer cortes y éste tendría una referencia a la subdominante. Igualmente habló de otros movimientos melódicos accidentales como bordaduras o cromatismos que manejaban algunas otras notas, pero enfatizó que en general la pieza se basaba en esa estructura armónica. *Fig 2. Estructura armónica*  Eje armónico 1 Referencia a Tónica Eje arm. 2 Referencia a Dominante Eje arm. 3 Referencia a Subdominante Así mismo mencionó que había escrito enarmónicamente algunas notas para facilitar la lectura, puesto que en principio lo había hecho sólo teniendo en cuenta aquellas que componían la estructura armónica. Durante la audición el compositor mencionó algunas situaciones en las que el computador no reflejaba lo que él quería. Por ejemplo explicó que el trino de la mano izquierda que empieza en el compás 22 debía durar tres compases. Igualmente expresó algunas recomendaciones interpretativas y mencionó las ideas compositivas utilizadas en algunas secciones. En cuanto a las propuestas ella le dijo que podían hacerse voces internas en varios lugares para enriquecer la pieza y aprovechar

	La escribió en su partitura, la escuchó y le gustó. (Ver Fragmento 3 en Anexo 2) También me pidió hacer algo similar en las frases siguientes para que tuviera consistencia. Al hablarle de otra sección donde era posible introducir más voces, me dijo que ahí no quería tocar la pieza, pues quería esa sonoridad desnuda. Yo también había pensado que se podían cambiar de registro unos acordes de la mano derecha pues me imaginaba un efecto muy percusivo donde las dos manos tocaran muy cerca. Sin embargo él me dijo que esa sección era muy melódica y que si se acercaran las manos perdería su naturaleza. Después me hizo escuchar toda la última parte para ver si tenía alguna observación. Me comentó que no sabía cómo dejar el final y yo le dije algunas maneras de hacerlo un poco más efectista, estuvo de acuerdo y me pidió pensarlo para que sonara más a final. Durante el trabajo me dí cuenta que él había escrito la pieza usando una herramienta con la cual accionaba las teclas en un teclado eléctrico para escribir las notas. Eso me hizo pensar que a pesar de que no tocara exactamente lo que escribía, puesto que no incluía el ritmo, sí tenía una idea permanente de la manera en que esas notas estarían dispuestas en el teclado. Para terminar le pregunté cómo íbamos a escribir las otras indicaciones. Mauricio me preguntó si yo quería que él escribiera dinámicas y articulaciones. Yo le dije que tanto él como yo podríamos hacerlo, o trabajarlo juntos. Dijo entonces que si ésta parte ya estaba	la posibilidad polifónica. *Fig 3. Propuesta 1 (aceptada)* *Lo escrito anteriormente:*  *Propuesta aceptada:*  De ésta forma él le pidió trabajar una idea que respondiera a esa para las frases siguientes. Enseguida la pianista le mostró otra sección donde podría plantearse lo mismo, sin embargo él expresó que en ese punto quería dejar las dos melodías limpias sin poner otras voces puesto que allí se mostraba la síntesis de todas las disonancias presentes en la pieza. *Fig 4. Propuesta 2 (rechazada)* *Lo escrito anteriormente:*  *Propuesta rechazada:*  La pianista también propuso cambiar de registro una sección para lograr un efecto más percusivo, sin embargo el compositor explicó que ese fragmento debía ser muy melódico y había que resaltar la voz superior en la mano derecha. *Fig 5. Propuesta 3 (rechazada)* *Lo escrito anteriormente:* 

	aprobada, él haría una propuesta de dinámicas y después podríamos trabajar juntos las articulaciones pues deberían ser muy afines. Al final decidió ponerle nombre a la pieza: "Un porro muy majo".	*Propuesta rechazada:*  El compositor sugirió que el final podría hacerse arpegiado o más relleno, buscando algo "más pianístico". Ella dijo hizo algunas propuestas y él le pidió trabajarlo. (Ver Fragmento 4 en Anexo 2) Él dijo que haría una propuesta de dinámicas y después trabajarían juntos las articulaciones. Ella por su parte le aclaró que se acostumbra escribir una sola indicación dinámica para los dos pentagramas en el piano, a menos que haya indicaciones muy diferentes que lo ameriten.
Alcances	En esta sesión se incorporó una propuesta de la pianista y se evaluaron otras que no fueron aceptadas, en definitiva se aprobaron "las notas" escritas hasta el momento. Además se discutió sobre la sección que faltaba. Por otra parte, el compositor hizo varios comentarios para apoyar la intención interpretativa que debía tener la pieza. Al final el compositor le puso el título.	
Periodo de trabajo individual 2	Después de unos días, me envió la partitura casi terminada, me sorprendió que ya tuviera escritas las indicaciones de dinámica y articulación. Sin embargo no había hecho ningún cambio en los lugares en donde me pidió trabajar.	En el envío de avances se observó de nuevo un progreso lineal en el sentido en que lo que ya estaba escrito no se modificó. Solamente se incluyeron indicaciones de dinámica y articulación.
Alcances	En éste punto la pieza tenía las notas escritas en su totalidad además de indicaciones dinámicas y de articulación.	
Sesión 3	Al iniciar el siguiente encuentro le mostré a Mauricio un par de notas que aún debían corregirse enarmónicamente. Él empezó a anotar en una hoja lo que debía hacer, puesto que ahí no tenía el computador. Enseguida le hablé sobre un fragmento en el que había unos arpegios ligados en las dos manos en distancia de terceras, mostrándole que era imposible ligarlos debido a que una mano debía tocar las notas que la otra apenas iba soltando. Le propuse que	Durante el encuentro la pianista llamó la atención en un pasaje que no podría hacerse ligado de la manera en que estaba escrito por la distancia interválica entre las manos. *Fig 6. Arpegios ligados de difícil ejecución.* *Escritura anterior:* 

	podría cambiarse de registro o empezar el arpegio de la mano izquierda en una nota más grave del acorde. También le pregunté si ya tenía todas las articulaciones, me respondió que sí. Así que le pregunté qué quería decir cuando no escribía articulación alguna, puesto que al tener todo tan claramente escrito se encontraban fragmentos sin indicaciones. Él me dijo que era una articulación "normalita", así que le toqué uno de los segmentos en *non legato* para probarlo. Acerca de las propuestas que yo había planteado de una voz interna y que él había sugerido continuar en las frases siguientes, le dije que por el registro en que estaba era difícil hacer algo similar, puesto que las dos manos estaban muy cerca. Él dijo que como después aparecía algo similar, era mejor dejarlo como estaba. Por otra parte, le sugerí cambiar el tipo de escritura en unos pasajes que parecían de carácter percusivo por tener escritos unos acordes con disonancias y en *stacatto*, y que por sugerencias del encuentro pasado yo sabía que debían tener un sentido melódico. Le expliqué que sería solamente una aclaración a nivel de notación para hacer más evidente el carácter. Él estuvo de acuerdo y afirmó que resultaría más fácil de entender para el instrumentista. Igualmente revisamos el final que él me había pedido trabajar. Le mostré algunas propuestas con diferentes apoyaturas, y le expliqué que podría rellenarse el acorde pero que no había encontrado cómo. Él me dijo que debería encontrarse una manera en que quedara ligado y no partido. Finalmente decidimos dejarlo como estaba escrito antes, porque de otra	*Escritura definitiva:*  Igualmente la pianista propuso separar a nivel de escritura la melodía y el resto de notas en voces diferentes, en aquellos fragmentos en que se sabía que había una intención melódica. Según ella en la escritura anterior podrían tomarse como acordes de carácter percusivo. *Fig 7. Propuesta de cambio de notación.* *Escritura anterior:*  *Escritura definitiva:*  *Escritura anterior:*  *Escritura definitiva:*  Para terminar, ella sugirió algunos acentos en lugares específicos para reforzar la idea interpretativa que el compositor había brindado en encuentros anteriores. *Fig 8. Ejemplo de propuesta de adición de acentos* *Escritura anterior:* 

	manera le cambiaría el sentido. Para terminar le sugerí algunos acentos para adicionar con los que estuvo de acuerdo, y le pregunté sobre algunas articulaciones que no entendía. En su mayoría habían sido errores de edición.	*Propuesta aceptada:* 
Alcances	En ésta sesión se incorporaron propuestas para aclarar la notación, se revisó un pasaje que no podía tocarse con la articulación propuesta por el compositor y se adicionaron unas pocas indicaciones de articulación. La partitura de la pieza quedó terminada.	
	Pocos días después el compositor envió la partitura definitiva a la pianista.	

3.1.2 Puntos clave para destacar

3.1.2.1 Del proceso creativo

- Situaciones que se comparten durante el proceso.
  - Revisión de las "notas" de la pieza.

El compositor realizó en principio un trabajo individual del cual salió un boceto bastante adelantado de la pieza, el cual consistía en la escritura de todas sus notas. Sin embargo al terminarlo y antes de establecer otras indicaciones, se realizó una revisión por parte de los dos actores para permitir la inclusión de aportes o inquietudes por parte de la pianista.

  - Revisión de la edición de la partitura para clarificarla.

Durante las reuniones se encontró pertinente hacer ajustes en la escritura e indicaciones puesto que muchas de ellas están altamente codificadas para el uso particular del instrumento. A través de sugerencias de la pianista y con atención particular en las ideas compositivas se logró en muchas ocasiones fijar elementos en la notación que permitieran a cualquier intérprete tener unas ideas más precisas sobre la pieza.

- Puntos de discusión.
  - Aportes que enriquecen pianísticamente pero van en contra de la naturaleza musical de la pieza.

Uno de los puntos significativos en la definición de identidad de un instrumentista radica en cierto tipo de satisfacción al sentirse aprovechado por la obra, es decir, en tener la posibilidad de demostrar lo que puede hacer. Ésta característica, que tiene su lugar más evidente en la idea del

virtuosismo, se hace presente en un deseo por complejizar aquello que a primera vista pueda resultar sencillo.

Este escenario tuvo lugar durante la revisión de “Un porro muy majo” puesto que la pianista tuvo la idea de proponer cambios en algunos pasajes. Por ejemplo quiso que se insertaran notas para producir voces internas, idea que fue aceptada en una ocasión pero rechazada en otras; y que se cambiara de registro un fragmento para encontrar un efecto percusivo, lo cual no se admitió.

La situación hizo evidente que si bien el pasaje musical podría verse enriquecido por recursos pianísticos de diversas características, debía primar sin duda el componente creativo puesto que éste contenía un sentido y una razón de ser. Así pues, las adiciones técnicas resultarían bien aceptadas en la medida en la que encajaran en la naturaleza de la obra, de lo contrario atentarían contra ella.

- Petición por parte del compositor de trabajar pasajes para que fueran más pianísticos.

Por el otro lado, resultó muy interesante el hecho de que el compositor solicitara a la pianista desarrollar cierto pasaje para que éste resultara “más pianístico”, puesto que en general se esperaba un comportamiento más hegemónico de parte de quien aportaba el componente creativo al proceso.

Sin embargo en éste caso el compositor propuso la idea musical, expuso sus características específicas y quiso localizar un aporte desde las técnicas usadas idiomáticamente en el instrumento para llevar a cabo su intención.

3.1.2.2 Aportes del intérprete al proceso creativo y del compositor al proceso interpretativo.

- Del intérprete al proceso creativo:
  - Introducción de ideas para adicionar a lo que ya estaba escrito enriqueciéndolo pianísticamente.

Después de tener las notas escritas en su totalidad la pianista introdujo algunas ideas que hicieron que ciertos pasajes tuvieran texturas más complejas y en esa medida se acercaran más a la necesidad de aprovechamiento del instrumentista.

Estas ideas se hicieron presentes tanto desde la voluntad propia de la instrumentista como por petición del compositor, aunque en el producto definitivo no quedaron reflejadas aquellas que ella trabajó por solicitud expresa. No obstante se reconoce que la interacción fue enriquecedora gracias a una comunicación activa entre las partes.

- Introducción de recomendaciones para una escritura más entendible.

Así mismo, ella tuvo la posibilidad de aportar algunas indicaciones que lograron expresarse en la partitura de manera que ésta resultara más cercana a las prácticas usuales en la notación del instrumento.

- Del compositor al proceso interpretativo:
  - Propuestas interpretativas para apoyar sus intenciones (insuficiencia de la partitura).

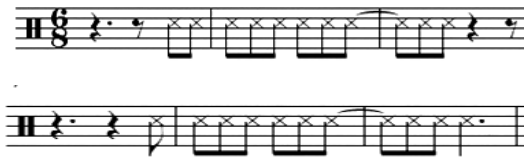
Durante los momentos de trabajo conjunto el compositor expresó en varias ocasiones sus aportes para apoyar el proceso interpretativo de la obra, enunciando tanto referentes compositivos como del género en el cual inscribió la pieza.

Las recomendaciones interpretativas se hicieron presentes tanto en momentos en que el computador no reproducía bien aquello que el compositor había escrito, así como por el reconocimiento de componentes expresivos que no era posible plasmar por ese medio escrito.

3.2 Trabajo con Leopoldo Novoa Matallana

3.2.1 Descripción del proceso

Tabla 2. Descripción del proceso con Leopoldo Novoa Matallana

Unidades temporales	Descripción de sucesos con énfasis en las situaciones de carácter personal y afectivo	Descripción de sucesos con énfasis en los aspectos técnico musicales
Sesión 1	Para empezar, Leopoldo es mi gran amigo. Desde siempre supe que tendría de su parte una gran intención y trabajo desinteresado, por eso no me sorprendió saber que quería escribir varias piezas aunque fueran cortas. Muchas de sus ideas me gustaron, en especial el propósito de incorporar elementos de música colombiana y mexicana, combinándolos con la investigación de nuevos lenguajes; y la posibilidad de hacer algo de percusión sobre la madera del piano. Pero lo que me impresionó fue que quisiera hacerme cantar, cosa que supe que sería difícil para mí.	El trabajo con el maestro Leopoldo Novoa inició con una conversación acerca de las intenciones que él tenía respecto a su composición para piano.
Sesión 2	Iniciando con el trabajo exploratorio, quisimos explotar una idea de "regiones" en el piano. Ese interés surgió de la historia que tenemos con la marímbula, instrumento de origen afro-caribeño que se compone de una caja de madera con lenguetas de metal. Leopoldo lleva varios años construyendo y tocando marímbulas en especial con grupos de son jarocho, música tradicional de Veracruz, y por supuesto logró enviciarme. Además, durante el último año hemos tenido una especial cercanía con el marimbulero del Sexteto Tabalá, agrupación de Palenque de San Basilio, con quien hemos podido ver que, para el son palenquero, la marímbula no se afina de acuerdo con unas alturas específicas, sino con unos registros necesarios para hacer ciertos dibujos ritmo-melódicos que acompañan al	Enseguida se dio comienzo a un trabajo de exploración para la pieza uno. El compositor propuso trabajar melódicamente por “regiones” y no por notas, usando una o dos segundas contiguas contrastadas con otros intervalos más grandes y jugando con rítmicas muy reconocibles. Él empezó a hacer exploraciones en el piano mientras la intérprete lo observaba y después hicieron transcripciones de los modelos rítmicos propuestos. (Ver Fragmento 5 en Anexo 2) *Fig 9. Ejemplo de algunos modelos rítmicos.*  Durante la sesión se habló de la tradición pianística de tocar una nota con un dedo y la posibilidad de romper con eso. Hicieron

	cantante. De ahí que quisiéramos hacer ciertos patrones en el piano en los cuales pudiéramos cambiar las notas sin cambiar el dibujo melódico. Para lograrlo propusimos algunas frases rítmicas de música andina colombiana y son jarocho mexicano y empezamos a jugar a lo ancho del piano agrandando o achicando el registro en que se movían. Sin embargo estas exploraciones eran un poco confusas para mí, pues si bien entendía la idea de las regiones no encontraba sentido melódico en lo que hacíamos. También me incomodaba sentir que el piano se volvía tan percusivo, es decir que mis dedos perdían cualquier sentido de "puntería" y simplemente golpeaban las teclas que encontraran en su camino. Por otra parte, me pareció muy interesante ver cómo el movimiento corporal se imponía sobre la necesidad de limpieza en la interpretación.	exploraciones para tocar dos notas con cada dedo y la intérprete habló de lo que eso puede implicar técnicamente, puesto que la mano queda en una posición distinta a la acostumbrada. También se discutió la manera en la que se escribiría la pieza, el compositor dijo que sería mayor la dificultad para el pianista si tuviera que pensar en regiones en vez de notas, por eso dijo que no sería bueno escribir notas pues estaría en contra de la naturaleza de la pieza misma.
Alcances	Durante ésta sesión se realizó una interesante exploración sobre el piano y un diálogo para empezar a concebir una pieza con la idea de trabajarlo por regiones. Además se transcribieron algunos modelos rítmicos propuestos.	
Sesión 3	Así que decidí pedirle a Leopoldo que hiciéramos frases rítmicas más largas para que tuvieran un sentido melódico más claro, y con ésta idea hicimos nuevas pruebas. En un segundo rumbo de exploración, tuvimos la idea de buscar efectos en especial con el pedal derecho que se harían sobre grandes acordes, pues acordamos en que pocas veces éste tiene un papel principal en la definición de una sonoridad específica solicitada por el compositor. Por ésto quise darle algunas ideas a Leopoldo con el fin de que utilizara este recurso un poco más conscientemente. Él empezó a tocar una progresión en	En la siguiente sesión se empezó a trabajar sobre una forma específica para la pieza 1, la pianista tocaba haciendo diferentes pruebas y el compositor daba sugerencias y lineamientos. Se escribieron algunas ideas en un cuaderno para no olvidar las secciones. (Ver Fragmento 6 en Anexo 2) Para empezar a trabajar la pieza 2, se había propuesto buscar efectos para hacer sobre arpegios grandes. En principio ella le mostró posibilidades de usos del pedal que permiten dejar ciertas sonoridades y enseguida empezaron a hacer pruebas según lo que el compositor quería y lo que ella propuso. (Ver Fragmento 7 y Fragmento 8 en Anexo 2) Para continuar, el compositor empezó a

	su tiple y yo la reproducía, mientras observaba que de cualquier manera tendríamos que distribuir en una forma distinta los acordes para que éstos tuvieran sentido en el piano.	tocar en el tiple una progresión armónica y pidió a la pianista tocarla en el piano para escucharla.
Alcances	Durante esta sesión se trabajó de nuevo sobre la exploración de la primera pieza haciendo énfasis en la necesidad de encontrar sentido melódico. Se planteó además una primera intención formal. Para una segunda pieza la pianista sugirió algunas ideas para usar el pedal y se trabajó sobre los acordes de una progresión armónica.	
Sesión 4	Pensando en una tercera pieza Leopoldo me propuso construir melodías que al principio tendrían sólo dos notas e irían incorporando otras según unos tiempos específicos. Me dijo las notas, la cantidad de segundos en que se podrían usar y me pidió improvisar melodías de porro. No hay duda de que conocía mi gusto por ese género y supo que así sería más interesante para mí. Después de tocar algunas melodías, Leopoldo propuso hacer un ostinato en el bajo con el que se imitaría el golpe de un bombo. De allí surgieron unas ideas melódicas muy bonitas y atractivas, por lo cual me pidió transcribir algunas de ellas con el fin de utilizarlas como material compositivo. El hecho de transcribir algunos patrones y ostinatos me hacía pensar que la partitura de a pocos se estaba conformando, desde ese momento empezaba a imaginarme la versión definitiva en donde podría ver los fragmentos copiados tal cual los habíamos transcrito. Al final de la sesión Leopoldo incluso dijo cómo sería la forma de la pieza y aceptó la idea de tener fragmentos de improvisación.	Para trabajar sobre la pieza tres el compositor dio unas pautas para improvisar con ciertas notas y según unos tiempos específicos. También aclaró que debía hacerse pensando en porro. La pianista hizo varias improvisaciones como él lo pidió, inicialmente se hizo sólo con una melodía y después con un ostinato en el bajo. Terminando eso el compositor pidió hacer la transcripción de algunas de esas melodías para tener como insumo para la escritura definitiva. (Ver Fragmento 9 en Anexo 2) *Fig 10. Fragmentos de melodías improvisadas.* *1.*  *2.*  *3.* 
Alcances	En ésta sesión el compositor propuso hacer improvisaciones con unas características específicas para explorar la posibilidad de una tercera pieza. Al final pidió hacer transcripciones de algunas de ellas.	
Periodo de	El tiempo pasaba y yo me imaginaba	El compositor tuvo un periodo de trabajo

trabajo individual 1	qué estaría pasando dentro del proceso compositivo de las piezas. Tenía la idea de que lo que habíamos hecho en las exploraciones se vería claramente reflejado en las versiones definitivas completando así un proceso lineal.	individual en el que avanzó por su cuenta en la composición de las piezas.
Sesión 5	Para mi sorpresa Leopoldo llegó con unas partituras escritas casi en su totalidad, y que a primera vista incluían poco de lo que yo imaginaba. Le pregunté qué había pasado en ese tiempo y me explicó que para empezar a componer le gustaba tener una "olla de lenguaje", la cual había sido nutrida con nuestras primeras exploraciones, y que de ella empezó a tomar ideas para las versiones definitivas. También dijo que durante el proceso las concepciones se transforman e incluso surgen otras que complementan la pieza y alimentan el proceso compositivo. (Ver Fragmento 10 en Anexo 2) Empezamos a escuchar en el computador las primeras ideas de "Bambuco desnudo". Me impresionó ver que era una única y larga melodía que se movía sólo en las notas blancas del piano. Lo primero que hice fue preguntarle cómo iba a desarrollarla. Leopoldo me explicó que su intención era adoptar la idea de las "regiones" cambiando la distancia interválica entre las notas pero sin perder el dibujo melódico. Desde ese momento comprendí cuán pianística podría resultar una pieza que utilizara el instrumento sólo en su dimensión melódica y aprovechara su gran registro. También noté que aquella melodía era muy polifónica por lo cual sería muy interesante de trabajar, e incluso expresé que sentía en la pieza una influencia barroca.	Después de casi tres meses sin encontrarse, el compositor trajo tres piezas escritas casi en su totalidad. En primera instancia escucharon en el computador las primeras ideas de la pieza “Bambuco desnudo” que hasta el momento el compositor no había terminado. La pieza no tenía dos notas simultáneas, era más bien una melodía muy larga sin contexto tonal ni modal. Él explicó que quería desarrollarla como se había propuesto en el primer ejercicio con la pieza uno, es decir por “regiones”, agrandando o achicando los intervalos sin perder el dibujo melódico. La pianista hizo notar que de cualquier manera era una melodía con polifonía implícita y llamó la atención en la importancia de pensar cómo escribirla, pues se podía definir en la partitura qué notas tocar con cada mano, o bien dejarlo como una decisión interpretativa. Además hizo notar que uno de los esquemas rítmicos predominantes en la pieza había sido trabajado durante la exploración. Enseguida se trabajó sobre la pieza “Porro caderiao”, que surgió de las ideas improvisadas pensadas sobre porro. El compositor expresó que en cierta forma había querido romper con los lugares comunes sobre la manera de presentar un tema. Mientras la escuchaban explicó algunas situaciones que habían ocurrido en el proceso compositivo como la necesidad de extraer notas que “no hacían falta”. La pianista comentó que la pieza resultaba muy percusiva y que se conservó la idea del ostinato en el bajo que representaba el golpe de un bombo.

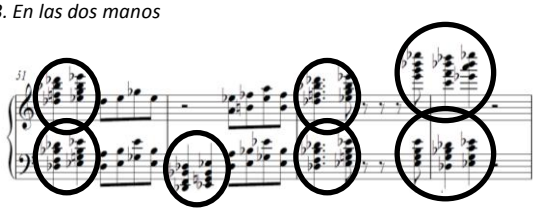
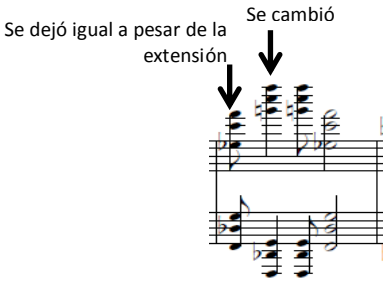
	Después escuchamos y vimos la partitura de "Porro caderiao". Para mí resultó ser una pieza más tradicionalista en cuanto a la escritura para piano, aunque no por eso menos interesante. Sinceramente me gustó mucho. De las improvisaciones que habíamos hecho se conservó sólo la idea del ostinato en el bajo haciendo alegoría al bombo, pues la escala había cambiado un poco, así como los motivos rítmicos. Tampoco logré encontrar alguna frase que saliera de mis transcripciones. Me sorprendió darme cuenta de lo mucho que había cambiado y a la vez observar la manera en que Leopoldo había logrado aprovechar y proyectar sus ideas. Debo confesar que al momento de hacer las exploraciones pensaba que la pieza podría resultar sencilla a nivel pianístico, pero en éste momento me impactó ver lo difícil que sería tocarla. Leopoldo me propuso que revisáramos juntos las articulaciones. Quise trabajar sobre un fragmento en el que hay notas dobles en general en intervalos de quintas y le sugerí buscar unas de ellas en que se pudieran ligar las dos notas de cada mano en agrupaciones de dos corcheas de manera efectiva, y no como normalmente se hace en el piano en donde se liga sólo una de las dos. También revisamos los acordes de gran extensión y encontramos varios que resultaban difíciles de tocar. Me pregunté si mis manos deberían o no ser determinantes para escribir ciertas disposiciones en el piano.	*Fig 11. Muestra de ostinato* *1. En mano izquierda*  *2. En mano derecha*  *3. En las dos manos*  A continuación empezaron a escribir algunas aclaraciones respecto a la articulación, y la pianista expresó cuáles son los signos que resultan más claros según las intenciones del compositor. También dijo que regularmente cuando hay que ligar dobles notas en el piano, se liga una de ellas y se engaña el oído; y propuso buscar la manera de ligar las dos notas de cada mano en agrupaciones de dos corcheas, apoyándose en pruebas directamente sobre el piano. *Fig 12. Fragmento de figuras para trabajar articulaciones.*  Igualmente hicieron pruebas de la segunda sección de la pieza sobre el piano en donde aparecen acordes de gran extensión en las dos manos, encontrando varios que resultaban incómodos de tocar para la pianista por la disposición topográfica en el teclado.

		Fig 13. Acordes de difícil ejecución. 
Alcances	En ésta sesión la pianista conoció el trabajo que había realizado el compositor de manera individual en dos de las piezas. Se dialogó acerca del proceso que había ocurrido entre las exploraciones y las versiones actuales. Además en una de ellas se propuso trabajar juntos sobre las articulaciones y se revisaron algunos acordes de gran extensión que resultaban difíciles en la ejecución.	
Sesión 6	En la siguiente sesión Leopoldo me mostró el "Bambuco desnudo" terminado. Sinceramente me encantó. Mientras escuchábamos la pieza Leopoldo hizo varias sugerencias interpretativas, valiéndose en especial de metáforas teatrales. Entendí rápidamente su intención pues él durante mucho tiempo ha compuesto música para obras de teatro y danza, y esto me hizo comprender la importancia del humor y la dramaturgia en su música. (Ver Fragmento 11 en Anexo 2) También mientras lo escuchaba recordé lo insuficiente que resulta la partitura en cuestiones expresivas y noté la riqueza que implica la presencia del compositor a la hora de abordar una obra, pues se pueden conocer sus intenciones de primera mano. Le propuse escribir una indicación de articulación muy *legato* y homogénea, pues pensé que por un lado sería un trabajo pianístico muy difícil y minucioso, y por el otro respetaría la naturaleza de la pieza. Si bien esa extensa melodía tenía un tratamiento polifónico implícito, supuse que sería posible resaltar exageradamente algunas notas haciendo que la melodía se desdibujara. Él estuvo de acuerdo,	Se trabajó sobre la pieza "Bambuco desnudo" que ya tenía las notas escritas en su totalidad. Él contó que en la pieza se mantuvo la idea de conservar un dibujo melódico ampliando o disminuyendo los intervalos, sin embargo la escribió solamente en las teclas blancas del piano pues al intentar poner cromatismos se disparaba desmesuradamente. La pianista insistió en lo extraña que podía resultar una pieza para piano que se componía de una única línea melódica y no tenía dos notas simultáneas, dijo que a primera vista podría parecer muy sencilla pero que tenía mucho trabajo a nivel pianístico, en especial cuando los intervalos empezaban a ser cada vez más grandes. También comentó ella que la melodía resultaba muy polifónica pues se destacaban voces por los registros que manejaban. A continuación escucharon la pieza, y durante la audición el compositor hizo varias aclaraciones de nivel interpretativo aludiendo también a la forma. Al terminar la audición la pianista propuso instaurar una articulación muy *legato* y muy homogénea, diciendo que así se haría más difícil e interesante pianísticamente (Ver Fragmento 12 en Anexo 2). Sin embargo el compositor insistió en añadir fraseos.

	sin embargo insistió en escribir articulaciones internas que darían un sentido más natural y ayudarían a entender el fraseo. Por otro lado imaginé la interpretación de ésta pieza como una danza gestual, en donde las dos manos jugarían por toda la extensión del piano. Para fortalecer la idea del *legato* continuo pensé que sería interesante usar el pedal de sustain de manera muy superficial, de tal forma que no sostuviera las notas sino solamente abriera una pequeña resonancia. Al final del trabajo le pregunté a Leopoldo si escribiríamos la melodía distribuida en las dos manos en la partitura definitiva e insinué que un pianista podría verse tentado a tocar grandes fragmentos con una sola mano. Sin embargo me pareció que ese era un trabajo interesante de hacer por parte del intérprete y que daría buenos resultados para la comprensión de la pieza. Leopoldo decidió sí distribuir la melodía, y me pidió hacer el trabajo. Al final de esa sesión tuvimos un rato para mirar algunas cositas del "Porro caderiao". Le pedí a Leopoldo duplicar a la octava un pasaje pues cuando lo estuve tocando en días anteriores sentía que era mucho más natural para mí tocarlo así. Él estuvo de acuerdo y dijo que de igual manera le daría más fuerza.	Ella propuso tocar toda la pieza con un pedal superficial para levantar sólo los armónicos y no sostener las notas, el compositor planteó hacer eso solamente en los inicios de frase. Terminando la sesión discutieron si debía escribirse en la versión definitiva la distribución de las notas en las dos manos, o si esa sería una decisión meramente interpretativa. El compositor decidió escribirlo y pidió a la pianista hacer el trabajo de distribución. En un fragmento del “Porro caderiao” la pianista propuso duplicar a la octava un pasaje porque al tocarlo sintió que así saldría mejor, ella dijo que era “una cuestión anatómica” y el compositor estuvo de acuerdo puesto que así se reforzaba la fuerza implícita de la sección. *Fig 14. Propuesta de duplicado a la octava* *Escritura anterior:*  *Propuesta aceptada* 
Alcances	En ésta sesión se trabajó sobre una de las piezas discutiendo sobre la articulación y la notación definitiva. El compositor expresó varias ideas interpretativas valiéndose de metáforas teatrales. También se incorporó una propuesta de la pianista en la tercera pieza.	
Sesión 7	En el siguiente encuentro Leopoldo me mostró algunas cosas que había cambiado en el porro. Me pareció interesante lo que hizo en algunos pasajes de la mano izquierda agregando disonancias para hacer más interesante la pieza y más balanceado el trabajo de las dos	El compositor explicó una serie de aclaraciones sobre articulaciones y acentos que había hecho en la partitura del "Porro caderiao", como alargar algunas notas cuando el ostinato se encontraba incompleto y agregar algunas disonancias para hacer más interesantes ciertos pasajes.

	manos. Después empezamos a escribir las articulaciones que yo había estado trabajando por mi cuenta, buscando hacer ligaduras en notas dobles. A punta de tarareos e imaginación moldeamos las frases. (Ver Fragmento 13 en Anexo 2) En esta sesión le dije a Leopoldo que en una partitura para piano regularmente se escribe una sola indicación dinámica en medio de los dos pentagramas, puesto que el balance se logra teniendo una idea dinámica global. También le dije que en muy pocas ocasiones se encuentran indicaciones diferentes y resultan ser casos extremos. Así que ese día borramos todas las que estaban repetidas. Le mostré a Leopoldo la distribución de las manos para el "Bambuco desnudo" y trabajamos sobre la edición final de la partitura pues él ya había escrito los fraseos. Encontramos que se volvía confusa la lectura cuando escribíamos la mano derecha en la clave de sol y la izquierda en la de fa puesto que las frases se perdían, por tanto decidimos adoptar una convención en la que la dirección de las plicas determinaría la mano que debía tocar. Ese día discutimos acerca de la importancia de la claridad en la escritura y su relación con el resultado esperado incluso si se alejaba de las prácticas convencionales en el instrumento. Para terminar trabajamos sobre la	*Fig 15. Ejemplos de modificaciones* *Prolongación de notas del ostinato:*  *Adición de disonancias en mano izquierda:*  A continuación empezaron a trabajar sobre las articulaciones de notas dobles en las dos manos *Fig 16. Ejemplo de articulación de notas dobles*  Igualmente la pianista le aclaró que no se acostumbra escribir indicaciones dinámicas para cada uno de los pentagramas a menos que sean muy diferentes, pues el instrumentista sabe hacer el balance necesario. Trabajaron sobre la edición final de la partitura del bambuco desnudo, utilizando una convención especial para determinar la separación de las manos al tocar la pieza. De ésta forma, se escribieron plicas para arriba indicando la mano derecha y plicas para abajo indicando la izquierda. Además, se puso una indicación para aclarar la manera correcta de leerla.

	"Danza acampanada". Leopoldo me contó que tenía una referencia sonora de campanas pensado sobre una "habanera acolombianada". Inmediatamente dije que la pieza era muy apropiada para hacer diferentes efectos con los pedales, y le hablé sobre algunas posibilidades. Él me dijo, no sé si en chiste o en serio, que eso sería mi trabajo. También me aclaró que el primer compás estaba en silencio con el fin de dar al intérprete un espacio para "entrar en el sentido de lo que va a tocar". Después de escucharla no tuve mucho que decir, la pieza me gustó. Sin embargo encontré algunos acordes cuya extensión era muy grande para mis manos, lo cual nos hizo discutir si mis posibilidades deberían o no determinar la pieza. Después de conversar Leopoldo accedió a cambiar notas en algunos de los acordes para disminuir la extensión pero decidió dejar otros tal cual estaban escritos abriendo la posibilidad de arpegiarlos en caso de que no se pudieran tocar en bloque. Por otro lado, decidimos dejarla sin indicaciones de pedal para que el intérprete tomara sus decisiones a partir de lo que la pieza le permitiera, siendo conscientes de las muy diversas posibilidades que tendría y que darían forma a interpretaciones variadas. Leopoldo me comentó que se había inspirado en una pieza para piano de Claude Debussy llamada "Catedral sumergida". Al final de la sesión hablamos de un orden tentativo para las piezas. La danza sería la del medio, empezaría el bambuco y terminaría el porro. Además, Leopoldo me mostró unos subtítulos que le había puesto a las piezas. Se llamarían “Bambuco desnudo – Que se pierde en la	*Fig 17. Fragmento de melodía para ilustración de escritura* *Escritura anterior:*  *Escritura definitiva*  En la última parte de la sesión trabajaron sobre la “Danza acampanada”. En primera instancia el compositor explicó un poco sobre su intención compositiva y la pianista le habló de algunas ideas para usar el pedal, él respondió que ese debía ser trabajo del intérprete. También explicó que el primer compás estaba escrito en silencio para permitirle al intérprete entrar en el ambiente. *Fig 18. Ejemplo de cambios de notas en acordes de gran extensión* *Escritura anterior:*  *Escritura definitiva:* 

	blanca inmensidad de un piano negro", "Danza acampanada - Del reloj del campanario a las doce de la noche después de todo lo que pasó en el día" y "Porro caderiao – Que viene del futuro buscándose a sí mismo y fracasa".	
Alcances	En ésta sesión se revisaron algunos cambios realizados por el compositor en una pieza y se adicionaron indicaciones de articulación trabajadas por la pianista. Igualmente se aprobó la distribución de las notas en las manos hecha por ella para otra pieza y también se revisó la tercera dejándola sin indicación alguna de pedal, lo cual sería una decisión interpretativa. Finalmente se discutió el orden de las piezas y se les dio el título definitivo.	
	Pocos días después el compositor envió las partituras definitivas a la pianista.	

3.2.2 Puntos clave para destacar

3.2.2.1 Del proceso creativo

- Situaciones que se comparten durante el proceso.

Primeros encuentros: (anterior al trabajo individual del compositor)

- Conversaciones sobre intereses particulares y compartidos.

El compositor y la pianista tuvieron algunas conversaciones en donde se evidenciaron los intereses que cada uno tenía respecto del proceso que iba a iniciar y fue con esas ideas comunes que se dio inicio al trabajo.

- Trabajos de exploración con propuestas y ejecuciones de los dos.

A partir de algunas situaciones que los aproximaban como personas y entendiéndose en un mismo nivel de búsqueda, el compositor y la pianista realizaron pruebas con ideas específicas viendo de qué manera el instrumento podría adoptarlas y enriquecerlas. Los dos en mayor o menor medida aportaron ideas creativas y ejecuciones sobre el piano, a pesar de la especialidad de cada uno.

Encuentros finales: (posterior al trabajo individual del compositor)

- Revisión de situaciones específicas que no se pueden tocar.

Una vez escritas las piezas en partitura, la pianista leyó en el instrumento algunos fragmentos para determinar su viabilidad. En especial la escritura de acordes de gran extensión resultó tener algunas posiciones muy incómodas o imposibles de tocar, unas de ellas incluso por el tamaño de sus manos.

- Implementación de articulaciones, dinámicas y otras indicaciones.

Cuando las notas se encontraban escritas en su totalidad, se abrió la posibilidad de trabajar otras indicaciones. Las articulaciones en algunas situaciones se convirtieron en una forma de establecer cierta complejidad técnica encontrando referencias pianísticas en concordancia con la naturaleza de las piezas. Las dinámicas se trabajaron en plena correspondencia con las articulaciones. De igual manera se dio la posibilidad de afianzar la sonoridad que se buscaba a través de otros recursos pianísticos.

- Revisión de la edición de la partitura para clarificarla.

Sin duda una de las características importantes de la escritura para cualquier instrumento es el conjunto de indicaciones específicas que se acostumbra usar según sus posibilidades. Durante el proceso se vio la necesidad de hacer algunas aclaraciones a nivel de escritura para hacer más clara la notación y acercar las intenciones del compositor a la lectura efectuada por los pianistas.

- Puntos de discusión.
- ¿En qué radica la consideración de una situación como elemento compositivo o como elemento interpretativo para decidir escribirla en la partitura?

Las obras musicales por sí mismas son un mar de posibilidades que obligan a la toma de decisiones interpretativas. Por una parte, sabemos bien que la partitura resulta insuficiente en su deseo de expresar la totalidad de factores musicales que intervienen en ella. Por otra, en la medida en que una pieza es suficientemente abierta y permite la propia exploración, se convierte en un campo de trabajo atractivo para el intérprete. Sin embargo resulta interesante decidir dónde está el punto de balance entre escribir en la partitura algo que le permita al pianista tomar decisiones interpretativas, y disponer desde el punto de vista compositivo ciertas situaciones que determinarían pianísticamente el rumbo de la pieza e incluso le podrían resultar más ergonómicas.

Si bien es cierto que la partitura no refleja todo lo que sucede musicalmente, sí resulta ser una guía que incluso impone. Por lo general el intérprete se permite disponer a través de su conocimiento estilístico de aquello que no está escrito claramente puesto que respeta al pie de la letra lo que sí, a menos que esto le resulte incómodo o imposible de tocar. Es entonces cuando hace pruebas y resuelve interpretativamente a través de otras maneras que no vulneren lo musical. Así pues, determinar técnicamente ciertas cosas y dejarlas a la libre decisión del intérprete sí podría cambiar el resultado musical.

Esta situación se presentó durante el trabajo con el "Bambuco desnudo". La pieza resultó ser una única y extensa melodía que recorre todo el instrumento en un juego de registros, dibujando fragmentos que se hacen reconocibles a pesar del cambio en las distancias interválicas. Todo debe ser tocado muy *legato* y muy homogéneo para permitir que la melodía conserve su linealidad.

En ella se desató una discusión sobre la distribución de la melodía en las manos, pues el compositor la había escrito en los dos pentagramas sin pensar en eso. Encontramos que si bien se sabe que el pianista tiene la capacidad de decidir cómo repartir las notas entre sus manos y de esa manera encontrar lo que le resulte más cómodo, permitírselo haría que la pieza fuera vulnerable a perder su dimensión gestual. Por ejemplo, el pianista podría verse tentado a tocar grandes fragmentos con una sola mano debido al registro no muy amplio y a la disposición espacial en el instrumento, cosa que desdibujaría la intención equilibrada y corporal extraída de las primeras ideas de exploración con referencia a la marímbula.

Es por eso que se decidió hacer la distribución y plasmarla en la edición definitiva de la partitura, puesto que así no sólo se reflejaba una manera cómoda de tocar la pieza sino también una intención gestual de fondo que determinaría en gran medida la interpretación de la misma.

Por otro lado, la convención habitual para distribuir las manos en el piano resultó ser insuficiente puesto que no reflejaba el fraseo y se volvía muy complicada para leer, por tanto hubo otra discusión acerca de la necesidad de encontrar una manera más cómoda para la lectura aun cuando se saliera de los usos habituales en el instrumento. Es así como se decidió tomar una convención diferente adaptando la escritura de plicas a la distribución de las manos, lo que dio lugar una posibilidad de escritura adecuada sin obviar que necesitaría una aclaración en la partitura y un periodo de adaptación de parte de cualquier intérprete.

- ¿Las posibilidades del intérprete deberían o no determinar si algo funciona en la pieza?

Si bien el proceso se planteó para ser ejecutado entre un compositor y una instrumentista en particular, se tuvo en cuenta también la reflexión de otros intérpretes reflejado en un modelo conceptual de lo pianístico. Éste se planteó como la posibilidad de perfilar las principales características que permitirían la identificación de una obra como pianística.

Afortunadamente durante el proceso no hubo una situación en donde se hubiera escrito algo tan difícil técnicamente que la pianista tuviera que desistir de su interpretación, aunque sí hubo en el resultado final varias cosas que no resultaban comunes dentro del lenguaje del instrumento y necesitaron un trabajo particular para lograr su ejecución.

Por otro lado, en el "Porro caderiao" y en la "Danza acampanada" se encontraron varios acordes de gran extensión que resultaban difíciles de tocar para la pianista por el tamaño y la posibilidad extensora de sus manos. Allí se planteó la discusión acerca de tomar o no sus posibilidades físicas como una determinación para la escritura final de la pieza. En la mayoría de los casos se decidió eliminar notas para que ella pudiera tocarlos sin complicación, pero en otros el acorde se dejó

escrito como estaba y se planteó la solución de tocarlos de manera arpegiada como se acostumbra en el ejercicio pianístico.

- ¿Qué pasa en el proceso compositivo entre las exploraciones y las versiones definitivas? ¿Por qué los cambios?

Al iniciar el proceso compositivo existió una etapa de exploraciones en la cual compositor e intérprete compartieron e intercambiaron ideas musicales en búsqueda del lenguaje que conformaría las piezas. Sin embargo después de éste periodo el compositor se retiró a trabajar por su cuenta durante un tiempo, y fue allí donde surgieron las piezas casi en su totalidad. Al encontrarse de nuevo la pianista tuvo un pequeño desconcierto al observar que lo que se había hecho durante el trabajo exploratorio no se veía reflejado literalmente en los resultados que el compositor traía. Sin embargo a través de conversaciones y observaciones minuciosas se pudo notar que las ideas primarias se encontraban perfectamente expresadas y aprovechadas y que aquello que había cambiado o se había desarrollado era la superficie.

Así pues, la pieza que en principio se fundó en la idea de hacer sonar el piano "por regiones", utilizando pequeños *clusters* para dibujar melodías que se hacían reconocibles a pesar de que la distancia interválica cambiara, terminó convertida en el "Bambuco desnudo". Ésta última conservó fielmente la idea de los dibujos melódicos cuyo registro se amplía o disminuye pero se transformó en una pieza monódica con menos recursos percusivos y una gran complejidad expresiva.

De la misma manera una propuesta de improvisación sobre ciertos patrones tónicos utilizando un ostinato en el registro grave del piano, fue convertida en el "Porro caderiao". Sin duda ésta es la pieza que conservó más elementos del trabajo exploratorio pues adoptó la idea del género por el cual se había empezado y conservó, aunque variado, el ostinato. Sin embargo también desarrolló secciones con ideas rítmicas menos estables a nivel métrico como el comienzo y el final de la pieza, y otras con un lenguaje más complejo que incluían notas dobles en las dos manos y saltos de gran extensión.

Para terminar, la "Danza acampanada" surgió de la idea inicial de elaborar una pieza con grandes acordes del tal forma que permitiera hacer juegos interesantes con el pedal de *sustain*. Si bien en principio ésta idea fue aprovechada con una progresión armónica y una disposición de los acordes muy distintas, se conservó el deseo de permitir al pianista que tomara decisiones interpretativas sobre la pieza.

3.2.2.2 Aportes del intérprete al proceso creativo y del compositor al proceso interpretativo.

- Del intérprete al proceso creativo.
  - Introducción de algunas ideas para el aprovechamiento del instrumento durante las exploraciones.

En el trabajo de búsqueda la pianista propuso algunas ideas que podrían explotarse y tenerse en mente incluso antes del inicio del proceso compositivo formal. De ésta manera habría una conexión temprana entre los componentes creativo y pianístico.

- Propuestas para usar el material escrito de una forma que pianísticamente resulta más coherente o más compleja.

Después de escritas las piezas casi en su totalidad, la pianista pudo proponer algunas indicaciones que hicieron que ciertos pasajes se tornaran más difíciles y que otros se acercaran más a lo que se acostumbra en el instrumento. De ésta manera algunas ideas musicales que ya habían sido concebidas se alteraron sutilmente con el fin de aprovechar las posibilidades del instrumentista.

- Del compositor al proceso interpretativo.
  - Propuestas interpretativas para apoyar sus intenciones (insuficiencia de la partitura).

Durante los momentos de revisión y audición de las piezas, el compositor expresó en varias ocasiones sus pensamientos acerca de cómo debían ser interpretadas de acuerdo con su intención compositiva. Ciertamente había muchas propuestas expresivas y de carácter que no podían ser consignadas en la partitura y debían ser manifestadas por otros medios. En éste punto radica el gran valor que supone entablar una relación directa entre los dos actores, pues todo el proceso creativo tiende a lograr una buena interpretación de las obras.

- Inclusión de ideas musicales que permiten a cualquier intérprete tomar decisiones pianísticas.

Una de las decisiones que tomó el compositor durante el proceso creativo de la obra radicó en dejar que el intérprete aportara desde su conocimiento ciertos parámetros que no especificó en la partitura, sabiendo que el pianista no tomará cualquier camino disponiendo caprichosamente de sus posibilidades, sino que más bien contribuirá de manera individual y tendrá la posibilidad de dar un sello característico a su interpretación.

Así sucedió con la “Danza acampanada” en la cual no se escribió ninguna indicación de pedal evidenciando que ésta sería una decisión tomada por el intérprete. Las diferentes posibilidades que brinda la pieza sumadas a las que brinda el pedal de *sustain* sin duda darán paso a múltiples sonoridades y permitirán la exploración y aprehensión por parte del intérprete.

4. Evaluación de la manifestación de las características del modelo conceptual en el resultado final del proceso de creación.

4.1 "Un porro muy majo" de Mauricio Lozano Riveros

- La obra a la luz del modelo conceptual de lo pianístico / Referencias y discusiones.

Tabla 3. Relación entre los cuatro puntos del modelo conceptual y la pieza "Un porro muy majo" de Mauricio Lozano Riveros.

	Un porro muy majo
Referencia histórica	Tiene una escritura que podría llamarse convencional, en tanto recoge muchas prácticas usadas históricamente en el tratamiento del instrumento. Además tiene una referencia al género del porro.
Ergonomía	Resulta muy cómoda y sin complicaciones a nivel físico, además aprovecha las condiciones del instrumentista.
Reto interpretativo	Técnicamente la pieza contiene una dificultad considerable, por los diferentes pasajes que plantea. Además, a nivel expresivo se torna difícil en el sentido en que contiene una referencia de un género musical popular, el cual contiene sus propias expresiones características.
Diversidad Diversidad técnica	**La polifonía como posibilidad sonora** Aprovecha sin duda la posibilidad de emitir varios sonidos a la vez y de combinarlos con diferentes densidades.
	La polifonía como tratamiento de textura A través de propuestas de la pianista se incorporaron algunas ideas de tratamiento polifónico con voces internas.
	Existencia de acentos Se hacen presentes por su ubicación métrica.
	Aprovechamiento del rango Se utiliza de manera muy adecuada.
	Recursos percusivos Los acordes contienen en su mayoría muchas disonancias haciendo que puedan considerarse como bloques armónicos de carácter percusivo.
	Elaboración equilibrada de las dos manos Contiene cambios de roles entre las manos desarrollados

	equilibradamente.
	Otros recursos técnicos Utiliza acordes con gran frecuencia a lo largo de la pieza, al igual que arpegios de gran velocidad. Contiene secciones con saltos de moderada dificultad. Las notas dobles no tienen presencia.
Diversidad expresiva	**El contraste tanto a nivel dinámico como tímbrico** Contiene contrastes evidentes entre secciones por el carácter que se plantea en ellas.
	Posibilidades de sonido hablando a nivel de densidad Tiene pasajes de pequeña densidad así como otros que buscan un resultado sonoro más complejo.
	Posibilidades del instrumento melódico-armónico. Sin duda explota la posibilidad de tener una melodía con acompañamiento en diferentes planos sonoros, así como la de utilizar únicamente la estructura armónica a través de patrones ritmo armónicos.

- Referencia histórica (académica occidental)

La pieza tiene una escritura que podría llamarse convencional en tanto que recoge muchas prácticas usadas históricamente en el tratamiento del instrumento, sin embargo resulta difícil encontrar referencias unívocas con periodos o compositores particulares de la historia de la música para piano.

No obstante la pieza podría ser observada desde una intención nacionalista puesto que contiene una referencia clara a un género de música popular que es el porro. Tal referencia sin duda refleja los intereses particulares del compositor y la pianista, y se instala como fuente de inspiración a nivel expresivo. Sin embargo la relación entre el instrumento y el género tiene pocos antecedentes, aunque significativos, y no podría considerarse un elemento característico en la historia del piano.

- Ergonomía (no necesariamente facilidad)

La pieza efectivamente cuenta con un tratamiento técnico completamente adaptado con el funcionamiento habitual del intérprete. En ningún momento del proceso se encontró algo incómodo o imposible de tocar, a pesar de la dificultad que representan algunos pasajes. Así pues, puede decirse que el balance entre ergonomía y exigencia está muy bien planteado.

- Reto interpretativo

Técnicamente la pieza contiene una dificultad considerable por los diferentes pasajes que plantea utilizando recursos técnicos conocidos. Además, a nivel expresivo se torna difícil en el sentido en que contiene una referencia de un género musical popular, el cual contiene sus propias expresiones características.

Por otro lado, propone un trabajo importante para la mano izquierda que aunque no es del todo extraño resulta una fuente evidente de dificultad técnica.

- Diversidad

Diversidad técnica

La polifonía como posibilidad sonora

La pieza aprovecha sin duda la posibilidad de emitir varios sonidos a la vez y de combinarlos con diferentes densidades. Es así como encontramos fragmentos en donde cada mano emite únicamente un sonido a la vez y otros en donde se crean resultados sonoros complejos por ejemplo a través la introducción de acordes.

La polifonía como tratamiento de textura

Durante las revisiones se encontraron ciertos fragmentos que proponían texturas polifónicas, sin embargo a través de propuestas de la pianista se incorporaron algunas ideas de éste tipo de tratamiento usando voces internas que enriquecían la sonoridad.

Existencia de acentos

Algunos acentos se hacen presentes por su ubicación métrica a pesar de que no parecen haber sido escritos con el fin de brindar apoyo a nivel técnico.

Aprovechamiento del rango

La pieza utiliza de manera muy adecuada un amplio rango del instrumento a través de la incorporación de arpegios extensos y el uso de ideas melódicas y de acompañamiento en diferentes registros del instrumento. Igualmente propone pasajes en donde se reduce el registro como apoyo a una propuesta expresiva.

Recursos percusivos

Por la naturaleza de la estructura armónica en la que se basa, los acordes contienen en su mayoría disonancias haciendo que puedan considerarse como bloques armónicos de carácter percusivo. Sin embargo hay ocasiones en las que éstos tienen una escritura de carácter melódico.

También se encuentran gran cantidad de acordes con acentos fuertes que brindan un carácter asimilable a lo agresivo de la percusión.

Elaboración equilibrada de las dos manos

Evidentemente se resalta una importante consideración por ésta característica que se evidencia en el cambio de roles entre las manos. Así podemos ver figuraciones melódicas en una de ellas mientras que en la otra se hace un acompañamiento y en un pasaje posterior esto se invierte. Por el otro lado la pieza aprovecha atentamente los registros habituales en que se ubican las manos logrando grandes beneficios a nivel de resultado sonoro.

Otros recursos técnicos

Este tipo de recursos considerados esenciales para el pianismo son utilizados en gran medida durante la pieza. Los acordes y arpegios se manifiestan como la posibilidad de crear sonoridades que reflejan la estructura armónica y a la vez brindan complejidad técnica.

Diversidad expresiva

El contraste tanto a nivel dinámico como tímbrico

La pieza contiene contrastes evidentes entre secciones por el carácter que se plantea en cada una de ellas. De ésta forma puede encontrarse en ella una organización formal que obedece en parte a la lógica del porro palitiao, aunque también se introducen pasajes que evocan otras situaciones que tienen que ver con el género en su sentido más amplio.

Posibilidades de sonido hablando a nivel de densidad

Tiene pasajes de densidad muy pequeña en los que cada mano toca únicamente una melodía, así como otros más complejos que utilizan grandes acordes.

Posibilidades del instrumento melódico-armónico.

Sin duda explota la posibilidad de tener una melodía con acompañamiento en diferentes planos sonoros, así como la de utilizar únicamente la estructura armónica a través de patrones ritmo armónicos.

- Elementos distantes al modelo conceptual de lo pianístico.

No se evidencian situaciones que puedan considerarse poco usuales según el modelo conceptual.

4.2 “Algos para piano” de Leopoldo Novoa Matallana

- La obra a la luz del modelo conceptual de lo pianístico / Referencias y discusiones.

Tabla 4. Relación entre los cuatro puntos del modelo conceptual y las tres piezas que conforman la obra “Algos para piano” de Leopoldo Novoa Matallana.

	Bambuco desnudo	Danza acampanada	Porro caderiao
Referencia histórica	Se observa una ausencia de referentes significativos en la historia pianística. Identificación con repertorio para instrumento melódico del periodo barroco.	Tiene una concepción inspirada en la “Catedral sumergida” del compositor francés Claude Debussy.	Los pasajes de notas dobles en las dos manos se pueden asimilar al período romántico, aunque algunos fragmentos de éstas podrían parecer figuraciones de salsa por la alternancia de un intervalo grande y uno pequeño. En una mirada amplia resulta muy factible referenciar ésta pieza con el repertorio del siglo XX.
Ergonomía	Al distribuir la melodía en las dos manos a través de la escritura se logró proveer una digitación viable y cómoda para el instrumentista además de establecer en ella un tratamiento gestual particular.	Existe una consideración por la extensión de los acordes para que puedan ser tocados.	Tiene una disposición en la topografía del piano poco usual de algunos de los acordes que se encontraron difíciles de tocar.
Reto interpretativo	Establece un gran reto por el trabajo que implica mantener el *legato* en los cambios de mano evitando cualquier tipo de acento.	La posibilidad de tomar decisiones sobre los pedales convierte la pieza en un campo de exploración muy interesante.	Requiere un trabajo importante de sonido para los acordes y un cuidado meticuloso en las articulaciones de notas dobles.

Diversidad Diversidad técnica	**La polifonía como posibilidad sonora** Propone un tratamiento polifónico implícito en la melodía.	**La polifonía como posibilidad sonora** Utiliza gran cantidad de acordes creando sonoridades muy llenas.	**La polifonía como posibilidad sonora** Igualmente usa gran cantidad de acordes.
	La polifonía como tratamiento de textura A lo largo de las tres piezas no se explota el trabajo polifónico de líneas independientes que se puedan resaltar con distintos niveles de importancia en planos sonoros.		
			Existencia de acentos En la sección del medio se hace evidente la existencia de éste tipo de acentos pues aparecen acordes en las dos manos en los tiempos fuertes.
	Aprovechamiento del rango Tiene como idea sustancial el juego con dibujos melódicos a través de los registros del piano. Contiene fragmentos de registro muy reducido que contrastan con otros de gran amplitud.	**Aprovechamiento del rango** Propone una exploración utilizando los mismos acordes en diferentes registros.	
			Recursos percusivos Utiliza acordes de sonoridades llenas que deben ser pensados de manera percutida.
			Elaboración equilibrada de las dos

			manos Demuestra una reflexión importante al respecto puesto que plantea cambios de roles interesantes entre las manos.
		Otros recursos técnicos Utiliza gran cantidad de acordes de gran extensión y densidad.	**Otros recursos técnicos** También usa gran cantidad de acordes de amplia extensión y densidad, además trabaja notas dobles en intervalos de quintas, sextas y séptimas por lo general.
Diversidad expresiva	**El contraste tanto a nivel dinámico como tímbrico** Se hace evidente entre las piezas, puesto que cada una tiene una duración corta. Sin lugar a dudas cada una tiene una naturaleza particular que se encaja en la construcción de la obra.		
	Relación de lo pianístico con lo romántico Ninguna de las tres piezas posee un tinte expresivo que pueda establecerse concluyentemente como romántico.		
	Posibilidades de sonido hablando a nivel de densidad Éstas son aprovechadas a lo largo de las piezas encontrando desde fragmentos monofónicos de registros muy pequeños hasta secciones de gran extensión de registro y con sonoridades llenas.		
	Posibilidades del instrumento melódico-armónico Contienen distintos momentos que aprovechan al instrumento tanto melódica como armónicamente. El mejor ejemplo del tratamiento melódico es, por supuesto, el “Bambuco desnudo”, sin embargo el caso resulta especial puesto que la melodía no presenta ningún tipo de acompañamiento ni contrapunto que le permita distinguirse como tal.		

- Referencia histórica (académica occidental)

Se destaca que el “Bambuco desnudo” plantea únicamente una larga y compleja melodía que resulta un poco extraña para el instrumentista, lo cual puede ser explicado por una ausencia de referentes históricos significativos. Es evidente que no se puede hacer un juicio definitivo manifestando que no se ha escrito una pieza de tal naturaleza, de hecho existen varios y diversos ejemplos de piezas que incluyen éste tratamiento tales como el “Solfeggieto” de Carl Philipp Emanuel Bach y la pieza “Ramírez Villamizar”, la cual es parte de la serie “Tres sonoglifos” del colombiano Rodolfo Acosta, por nombrar sólo algunos. Sin embargo se consideran para éste asunto los casos distintivos que fueron considerados en el modelo conceptual, por ser aquellos que resultan característicos.

No obstante la pieza presenta referentes históricos del período de la música barroca en tanto que la melodía exhibe un tratamiento polifónico intrínseco, similar al que podría tener una obra para instrumento melódico de dicho periodo.

De ésta manera si bien encontramos ausencia de referentes utilizados en la generalidad de la historia pianística, se hacen presentes algunos elementos que hacen parte de la historia de la música y que posibilitan una identificación con cierto repertorio.

Por otra parte, gracias a los comentarios del compositor se sabe que la “Danza acampanada” fue concebida pensando en la “Catedral sumergida” del compositor Claude Debussy. Ésta referencia directa hace que la pieza se muestre asimilable al impresionismo francés y que de allí se puedan extraer elementos expresivos que la alimenten. Sin duda, el tipo de escritura resulta muy similar.

En cuanto al “Porro caderiao” los pasajes de notas dobles en las dos manos se pueden asimilar al período romántico, pues fue la época en que mayormente se explotaron ese tipo de figuraciones. Sin embargo el componente expresivo de la pieza se aleja de ese imaginario del romanticismo que evoca fuertes cambios emocionales. Igualmente algunos fragmentos de éstas notas dobles podrían parecer figuraciones de salsa por la alternancia de un intervalo grande y uno pequeño.

A nivel global resulta más factible referenciar ésta pieza con el repertorio del siglo XX en tanto propone texturas percusivas apoyadas en acordes muy llenos y con disonancias tratados en un carácter agresivo y enérgico.

- Ergonomía (no necesariamente facilidad)

Como ya se ha dicho en las piezas se encontraron algunas situaciones que resultaban difíciles de tocar para la pianista. Sin embargo después de la revisión conjunta pudo llegarse a acuerdos que permitieran la ergonomía precisa.

El “Bambuco desnudo” resulta un buen ejemplo de la consideración por la necesidad de buscar las mejores formas en que el cuerpo pueda responder a una característica expresiva y a la vez establecer la anhelada comodidad que el instrumentista requiere. El caso se presentó debido a la

decisión de distribuir la larga melodía en las dos manos de manera imperativa a través de la escritura en la partitura. De ésta forma se logró proveer una digitación viable y cómoda para el instrumentista además de establecer en ella un tratamiento gestual que debe seguirse rigurosamente para asimilar la naturaleza expresiva de la pieza.

Por otro lado, antes de iniciar el proceso individual de composición de la "Danza acampanada", el compositor preguntó a la pianista si ella podía tocar acordes con extensión de novena. Ella respondió afirmativamente pero llamó la atención en el cuidado que debía tenerse con las notas internas del acorde por la posibilidad extensora de las manos. Gracias a ésta consulta el compositor escribió la pieza casi en su totalidad con acordes de esa naturaleza, sin embargo en algunos casos la apertura de la mano no fue suficiente pues se presentaban intervalos de novena mayor entre una tecla negra y una blanca. En definitiva se decidió escribir de otra forma algunos de ellos y conservar otros con la posibilidad de ser tocados en un veloz arpegio.

Asimismo, en el "Porro caderiao" algunos de los acordes que se encontraron difíciles de tocar tenían una disposición en la topografía del piano poco usual considerando la anatomía de la mano. Por ejemplo, teniendo como referencia la nota inferior en la mano derecha se proponía una quinta justa, una octava justa y una novena menor.

Fig 19. Ejemplo de acordes de difícil ejecución



Como puede apreciarse en el fragmento de partitura, una digitación posible sería -de grave a agudo- 1, 2, 4, 5. Sin embargo la posición de los dedos 4 y 5 es complicada de acomodar al teclado debido a que el dedo 4 debería tocar una tecla blanca mientras el 5 una negra, sin embargo la longitud de cada uno de ellos dificulta tocar los acordes. A pesar de esto, y como bien se anota en la caracterización del modelo conceptual, la comodidad y naturalidad son sensaciones que no deben buscarse en el primer momento en el que se aborda una obra, puesto que a través del trabajo se van encontrando. De ésta manera pudo notarse durante el proceso de montaje que la incomodidad cesaba a medida que la pieza iba tomando forma, y que después de un tiempo de trabajo éstos acordes podían ser tocados sin problema alguno.

- Reto interpretativo

A primera vista el “Bambuco desnudo” podría parecer una pieza sencilla en tanto que no plantea dos o más notas simultáneas. Sin embargo se establece como un gran reto el trabajo que implica mantener el *legato* en los cambios de mano evitando cualquier tipo de acento. Por otro lado, es una pieza difícil de aprender de memoria pues presenta movimientos caprichosos a pesar de que mantiene los dibujos melódicos.

Por la posibilidad que la “Danza acampanada” brinda al intérprete de tomar decisiones sobre la utilización de los pedales, la pieza se convierte en un campo de exploración muy interesante puesto que está pensada para posibilitar diferentes resultados a nivel sonoro jugando con los registros en los que se encuentran los acordes. Además, a lo largo de la pieza los acordes planteados son de gran extensión lo cual se revierte en una exigencia de resistencia para las manos.

De la misma forma, aunque el “Porro caderiao” es la pieza que tiene una escritura más convencional para el instrumento, resulta compleja técnicamente puesto que requiere un trabajo importante de sonido para los acordes y un cuidado meticuloso en las articulaciones de notas dobles. Además cuenta con algunos saltos que llegan a acordes, convirtiendo la pieza en un buen reto interpretativo.

- Diversidad

Diversidad técnica

La polifonía como posibilidad sonora

En general el “Porro caderiao” y la “Danza acampanada” presentan un aprovechamiento de la posibilidad de emitir varios sonidos a la vez pues proponen gran cantidad de acordes creando sonoridades muy llenas.

La polifonía como tratamiento de textura

A lo largo de las tres piezas no se explota el trabajo polifónico de líneas independientes que se puedan resaltar con distintos niveles de importancia en planos sonoros. Sin embargo a pesar de que el “Bambuco desnudo” no trabaja con notas simultáneas, sí propone un tratamiento polifónico implícito en la melodía.

Existencia de acentos

En la sección del medio del “Porro caderiao” se hace evidente la existencia de éste tipo de acentos pues aparecen acordes en las dos manos en los tiempos fuertes. Debido a la expresión enérgica y

agresiva de la pieza estos acentos métricos permiten una liberación de energía y un descanso para continuar con la pieza.

Fig 21. Ejemplo de acordes de difícil ejecución



Aprovechamiento del rango

Las tres piezas tienen una importante consideración por el aprovechamiento del rango y los registros del instrumento.

Así pues, el "Bambuco desnudo" tiene como idea sustancial el juego con dibujos melódicos a través de los registros del piano. Es por ellos que en la pieza se pueden encontrar fragmentos de registro muy reducido que contrastan con otros de gran amplitud.

Por su parte, la "Danza acampanada" también presta atención al tema puesto que propone una exploración de registros utilizando los mismos acordes en diferentes disposiciones. Es así como se evidencia la importante caracterización que puede plantear el registro escogido en el instrumento.

Recursos percusivos

El "Porro caderiao" es la pieza que más recursos percusivos utiliza debido a su naturaleza expresiva, ya que utiliza acordes de sonoridades llenas que deben ser pensados de esa manera.

Elaboración equilibrada de las dos manos

En general en las tres piezas se considera importante el manejo equilibrado de las manos. Sin embargo en particular el "Porro caderiao" demuestra una reflexión importante al respecto, puesto que plantea cambios de roles interesantes entre las manos: mientras una hace el ostinato la otra hace juegos melódicos y luego se intercambian los papeles. Igualmente se hizo necesario durante el proceso de composición agregar algunas notas en los pasajes melódicos de la mano izquierda para hacerlos más interesantes.

Otros recursos técnicos como terceras, sextas y octavas en notas dobles, y arpegios y acordes

Tanto en la "Danza acampanada" como en el "Porro caderiao" se usan gran cantidad de acordes de gran extensión y densidad. Además, el "Porro caderiao" trabaja notas dobles en intervalos de

quintas, sextas y séptimas por lo general, utilizando un recurso muy apreciado para el pianismo. Adicionalmente, cabe decir que los arpegios son poco utilizados a lo largo de las tres piezas.

Diversidad expresiva

Contraste a nivel dinámico y tímbrico

Desde el principio se proyectó que el contraste a nivel expresivo se haría evidente entre las piezas, puesto que cada una tiene una duración corta. Sin lugar a dudas cada una tiene una naturaleza particular que se encaja en la construcción de la obra.

Relación de lo pianístico con lo romántico

La "Danza acampanada" tiene un carácter que podría asimilarse a lo romántico, dado que es pausada, expresiva y permite un poco de rubato en el tempo. Sin embargo ninguna de las tres piezas posee un tinte expresivo que le permita establecerse concluyentemente como romántica.

Posibilidades de sonido hablando a nivel de densidad

Las posibilidades de densidad en sonido también son aprovechadas a lo largo de las piezas. En ellas se encuentran desde fragmentos monofónicos de registros muy pequeños hasta secciones de gran extensión de registro y con sonoridades llenas.

Instrumento melódico-armónico

Ciertamente las piezas contienen distintos momentos que aprovechan al instrumento tanto melódica como armónicamente. El mejor ejemplo del tratamiento melódico es, por supuesto, el "Bambuco desnudo", sin embargo el caso resulta especial puesto que la melodía no presenta ningún tipo de acompañamiento ni contrapunto que le permita distinguirse como tal.

- Elementos distantes al modelo conceptual de lo pianístico.
  - Posibilidad de escribir una pieza completamente monofónica.

Si bien se considera importante dentro de la diversidad expresiva el uso de diferentes posibilidades de escritura a nivel de densidad, resulta interesante la decisión de establecer como característica principal de una pieza para piano la monofonía, tal es el caso del "Bambuco desnudo". Sin embargo como se ha mencionado antes, existen otras obras de éste tipo.

Siendo que el instrumento se caracteriza por la posibilidad de emitir varios sonidos a la vez, y que en general se considera que el nivel de dificultad crece en la medida en que son más las teclas que deben ser presionadas a la vez, es muy atractivo observar la manera en que puede aprovecharse una melodía para crear situaciones difíciles de resolver a nivel pianístico a partir de una propuesta muy poco común. En éste caso la articulación *legato* de comienzo a fin, el fraseo y la extensión de

los intervalos entran a jugar papeles determinantes en la conformación del reto en tanto que plantean una complejidad técnica y expresiva en la melodía.

- Decisión de adoptar un tipo de escritura con convenciones diferentes a las usadas regularmente.

En la pieza anteriormente mencionada encontramos también una diferencia en un elemento que aunque no ha sido tratado directamente en el modelo conceptual, sí puede hacer parte esencial de aquello que se considera habitual en lo pianístico: la notación. Como se indicó en los referentes conceptuales, se asume que la escritura para piano está altamente codificada por lo cual los instrumentistas están habituados a ciertas indicaciones para las que adoptan comportamientos fijos.

Es evidente que la convención adoptada para la escritura de ésta pieza no resulta del todo desconocida puesto que por ejemplo en algunos métodos para niños las primeras lecciones incluyen distribuciones de las manos escritas en esta forma. Sin embargo sí podemos decir que en este caso la pieza contiene una indicación diferente a la más convencional, que es aquella en la que las notas que deben ser tocadas con la mano derecha se escriben en el pentagrama superior, y las que deben ser tocadas con la izquierda en el inferior, añadiendo cualquier aclaración que sea pertinente.

Si bien se reconoce que usar notaciones poco convencionales en la escritura puede ocasionar un algo de confusión en cualquier instrumentista, se considera de gran importancia la solidificación de una notación clara y oportuna con respecto a las ideas musicales y que aporte a la comprensión de las mismas, en lugar de mantener una convención que podría hacerlas difusas. Es por esto que para el caso particular del “Bambuco desnudo” se privilegió la necesidad de formular una gran claridad en el fraseo, cosa que no hubiera sido posible expresar de otra manera.

5. Conclusiones

5.1 Comparación de procesos y resultados

Tabla 5. Comparación de procesos y resultados

	Con Mauricio Lozano Riveros	Con Leopoldo Novoa Matallana
De los procesos		Al inicio del proceso se dio una etapa de exploraciones directamente sobre el piano en el que se desarrollaron propuestas de los dos actores en igualdad de condiciones. De allí surgieron básicamente tres ideas musicales con sus propias concepciones con relación al piano.
	Después de un breve encuentro en el que el compositor expresó su idea principal para la pieza, el proceso inició con un trabajo individual durante el cual envió a la pianista los avances en varias ocasiones.	Enseguida el compositor llevó a cabo el trabajo personal de composición, tiempo durante el cual la pianista no conoció adelantos.
	Cuando las notas de la pieza estaban terminadas, se iniciaron los encuentros entre los dos agentes durante los cuales se revisaron algunas situaciones y se propusieron otras.	Cuando las piezas estaban casi terminadas, la pianista se llevó una sorpresa al conocerlas puesto que el material que se había propuesto durante las exploraciones había sido notablemente modificado. Sin embargo se llevaron a cabo nuevos encuentros en los que el compositor explicó la situación y se trabajó en conjunto para incluir algunas indicaciones para enriquecerlas.
	Durante los encuentros se manifestó la necesidad de hacer algunos ajustes, a lo que el compositor respondió haciendo "correcciones" por su cuenta. Por otra parte, solicitó a la pianista trabajar algunos pasajes para volverlos más pianísticos.	Durante el trabajo conjunto se vio la necesidad de cambiar algunas cosas y de incluir otras, por lo que los dos encontraron pertinente realizar “modificaciones” concertadas.
	Hubo realmente pocos encuentros.	A pesar de que el compositor vive en otro país, se realizaron varios y largos encuentros en las dos etapas antes mencionadas.

	Es una pieza con secciones contrastantes.	Es un conjunto de tres piezas cortas y contrastantes entre ellas.
De las obras	Por sus características se puede considerar una pieza más pianística en tanto que responde de manera más directa al modelo conceptual. En ese sentido resulta más convencional.	Es una obra más propositiva puesto que presenta situaciones poco convencionales en la práctica del instrumento. De esa manera puede considerarse más extraña con respecto al modelo conceptual.
	Contiene dificultades técnicas conocidas y muy bien planteadas que permiten identificar en ella un reto a nivel interpretativo.	Plantea algunas dificultades técnicas poco usuales y por tanto interesantes que convierten la obra en un desafío atractivo.
	La pieza incluye una relación indiscutible con un género de música popular exponiendo así una gran dificultad a nivel expresivo.	Cada una de las piezas plantea, aunque de manera menos evidente, una relación con diferentes géneros de músicas populares.

5.2 Consideraciones y aportes.

Teniendo en cuenta el objetivo general del presente trabajo, puede decirse que se cumplió satisfactoriamente el propósito de sistematizar el proceso de creación colaborativa de dos obras para piano con relación a un modelo conceptual de lo pianístico. Así mismo, en el argumento de la respuesta previsible, se dijo que éste proceso sería susceptible de sistematizarse con el fin de caracterizar las relaciones que se tejen entre un intérprete y un compositor vinculados en él, al igual que los tiempos y modos que pueden ser utilizados en los diferentes tipos de interacción. También se expresó que sería posible realizar una evaluación de las obras a la luz de las características de un modelo conceptual de lo pianístico, permitiendo estimar lo provechoso que resulta el trabajo. Sin duda estas previsiones resultan muy similares a los resultados logrados a lo largo del trabajo, los cuales pudieron ser plasmados en el presente documento.

Así pues, la realización de las entrevistas a cinco pianistas de diferentes escuelas y experiencias musicales permitió el acercamiento a criterios importantes a través de los cuales ellos consideran lo pianístico en sus prácticas musicales. Por tanto puede afirmarse que fue satisfactoria la identificación de las características de un modelo conceptual adecuado para el trabajo propuesto, teniendo claro que éste constituye sólo uno de los posibles escenarios y que sin duda podría alterarse si en él se incluyeran otro tipo de prácticas. Además, resulta evidente al término de éste trabajo que la preocupación por definir las características del modelo no pretendió descalificar o juzgar algo como anti-pianístico, siendo que aquello que se considera parte de la categoría puede estar tan próximo como alejado del núcleo sin dejar de pertenecer a ella. Así pues, el ejercicio se planteó más como una inclusión que como una exclusión.

La propuesta de trabajo colaborativo entre la pianista y cada uno de los compositores se realizó satisfactoriamente y con diferentes tipos de interacción, los cuales se establecieron según la manera en que cada compositor decidió llevar a cabo su proceso de composición.

De ésta manera, la actividad con Mauricio Lozano Riveros inició con un gran componente de trabajo individual, el cual tomó aproximadamente dos meses, durante el cual realizó envíos de partituras parciales. Estos avances tenían un desarrollo lineal por lo que la pieza se iba conformando por adición de nuevas ideas. Al término de ésta etapa se concertaron dos encuentros en los que el compositor y la pianista tuvieron la oportunidad de revisar la pieza sobre la partitura, y así evaluar y proponer tanto aclaraciones de escritura como elementos que la enriquecieron.

Por otra parte, el trabajo con Leopoldo Novoa Matallana inició con cuatro encuentros de exploración en los cual los dos agentes propusieron ideas y crearon algunas situaciones musicales sobre las cuales él inició la fase de composición individual. Después de un tiempo se concertaron tres reuniones para que la pianista conociera las piezas y en ellas se realizó un trabajo interesante de inclusión de articulaciones y dinámicas, definición de carácter y aclaraciones de escritura.

Por tanto se puede concluir que a pesar de las diferencias, en los dos casos se produjeron valiosos encuentros y se entablaron relaciones activas que permitieron la obtención de obras gratas e interesantes tanto para el compositor como para la pianista.

Al término de ésta etapa, y a partir de los videos, anotaciones y partituras parciales se llevó a cabo la organización de la información que permitió observar los procesos en sus desarrollos específicos. Durante éste suceso se encontró importante describir en el documento tanto los aspectos técnicos como los de carácter personal y afectivo pues en ausencia de alguno de ellos no hubiera sido posible representar los procesos en su totalidad. Asimismo se decidió elaborar un escrito en el cual se hicieron evidentes algunos puntos clave de cada uno de los trabajos, tales como los momentos en que los dos agentes interactuaron, las situaciones que llevaron a cabo y los aportes de cada uno a la actividad específica del otro. Además, se incluyeron algunas reflexiones que los procesos en su particularidad suscitaron.

En definitiva la sistematización permitió establecer una mirada objetiva de lo que ocurrió en los trabajos de creación colaborativa y también proponer discusiones al respecto. Además, se observó que en los dos casos se hizo evidente la posición dominante y de control cronológico que históricamente se ha dado al compositor y que se materializa en el uso mediático de la partitura. Por otra parte, se notó que el componente tónico se consideraba principal y determinante puesto que en los dos casos al momento de las revisiones conjuntas se encontraba casi en su totalidad realizado. La consideración por otros componentes era mucho más susceptible a entrar en discusión y por tanto a recibir aportes por parte de la instrumentista. Sin embargo, vale la pena observar que en uno de los casos existió una primera etapa de búsqueda y construcción de lenguaje en la que la notación tuvo muy poca presencia y en donde las ideas musicales predominaban sobre las notas específicas.

Una vez terminadas las obras, fue posible encontrar en ellas concordancias con las características del modelo conceptual en casi todos sus aspectos. Éste afortunado encuentro sumado al reconocimiento intuitivo permitió concluir que las obras pueden ser consideradas parte de la categoría “pianístico” aunque ciertamente no podrían contarse como miembros representativos, puesto que en algunas situaciones no reflejan las características en su total esplendor y en otras

contienen elementos que no habían sido contemplados en el modelo y por tanto se consideran para éste trabajo poco usuales dentro de la práctica del instrumento.

Indudablemente era sensato esperar que la participación de la pianista en los procesos de creación brindara a las obras un acercamiento a las prácticas convencionales del instrumento reflejadas en el modelo conceptual, lo cual se manifestó en varios de los casos en los que ella tuvo la posibilidad de proponer adiciones o cambios en la escritura que los compositores habían hecho por su cuenta. Sin embargo, observando los procesos de manera global, el trabajo en el que ella tuvo menos intervención dio fruto a la pieza "Un porro muy majo" de Mauricio Lozano Riveros, la cual podría considerarse más pianística en tanto que reúne muchos elementos convencionales de la escritura para piano a pesar de que el resultado del estilo no es fácil de relacionar históricamente, alejándose de una de las características del modelo conceptual. Por otra parte la serie "Algos para piano" de Leopoldo Novoa Matallana, que fue concebida en un trabajo colaborativo de extenso diálogo, contiene más situaciones poco habituales en la práctica del instrumento, situación evidente en al menos una de las piezas, lo que hace pensar en un mayor distanciamiento con el núcleo del modelo.

No debe desconocerse que hay varios factores que pueden haber sido determinantes en éste desenlace, los cuales involucran tanto características específicas del compositor como del proceso mismo de creación colaborativa. El estilo elegido para la composición y la idea de referenciar cada una de las piezas con géneros de música regional fueron decisiones tomadas por los compositores, las cuales se ligaron directamente con la historia de cada uno de ellos respecto a la composición y al piano.

Por el otro lado, al evaluar el desarrollo del proceso de creación, se hace presente uno de los elementos fundamentales en el planteamiento de la figura del modelo conceptual: la negociación. Ésta pone en evidencia que los modelos no son estables, sino que se modifican en el tiempo y según las necesidades particulares de las sociedades. Es así como es posible pensar que el contacto y el establecimiento de relaciones activas entre los compositores y la intérprete pudieron instaurar en éste caso redes de negociación que permitieron al modelo entrar en cierto tipo de cuestionamiento, discusión y transformación.

El presente trabajo deja preguntas abiertas y plantea futuros campos de acción interesantes proyectando cuestionamientos acerca de los otros elementos musicales fuera de lo pianístico que se presentan durante el proceso, y que en este caso no entraron dentro de los alcances. Entre ellos estarían la referencia a géneros de músicas populares y su particular ejecución en el piano, la posibilidad de la traducción expresiva y el "sabor".

Para terminar, puede decirse que a través de la difusión de éste proyecto realizada en la sustentación de trabajo de grado y otros espacios se hará evidente el beneficio que representa un proceso de creación en el que intervienen un compositor y un intérprete aportando desde sus campos particulares y logrando de ésta manera una ampliación en su horizonte de formación, sin llegar a borrar los límites. Asimismo se hará posible sembrar la inquietud por aquello que se considera idiomático en los instrumentos según los ambientes particulares en que se mueven. Por otra parte originará interés por este tipo de trabajo puesto que en él se responde a la necesidad de creación de nuevas obras que sean difundidas y tocadas con satisfacción por parte de los intérpretes permitiendo un contacto permanente con los compositores del entorno más próximo.

Bibliografía

Alviar, MJ. (2011, agosto). [Entrevista a Diego Castillo, pianista: Lo pianístico]. Grabación en audio.

Alviar, MJ. (2011, agosto). [Entrevista a Germán Darío Pérez, pianista: Lo pianístico]. Grabación en audio.

Alviar, MJ. (2011, agosto). [Entrevista a Laura Lambuley, pianista: Lo pianístico]. Correo electrónico.

Alviar, MJ. (2011, agosto). [Entrevista a Orlando Páez, pianista: Lo pianístico]. Grabación en audio.

Alviar, MJ. (2011, agosto). [Entrevista a Ruth Marulanda, pianista: Lo pianístico]. Grabación en audio.

Biblioteca Virtual del Banco de la República (2001) Mauricio Lozano: compositor colombiano. Publicación digital en la página web de la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República. http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/musica/blaaaudio/compo/lozano/indice.htm
Búsqueda realizada el 10 de mayo de 2011

Biblioteca Virtual del Banco de la República (2005) Leopoldo Novoa - compositor colombo mexicano. Publicación digital en la página web de la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República.
http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/musica/blaaaudio2/compo/novoa/indice.htm
Búsqueda realizada el 10 de mayo de 2011

Chiantore, L. (2001) Historia de la técnica pianística: un estudio sobre los grandes compositores y el arte de la interpretación en busca de la Ur-technik, Alianza Editorial, Madrid.

Cook, N. (1998) Music: A very short introduction, Oxford University Press, New York.

_____ (1990) Music, imagination and culture, Oxford University Press, New York.

Davidson, L. and Scripp, L. (1992) Surveying the coordinates of cognitive skills in music. Traducción: Carmen Fernández En: Handbook of research on music teaching and learning (Colwell, R. ed.), Schirmer Books, New York.

Gat, Joszef (1965) The technique of piano playing. Collet´s Holdings LTD. Corvina, Budapest.

Neuhaus, Heinrich (1987) El arte del piano, Trad. Guillermo González y Consuelo Martin Colinet, Real Musical, Madrid, 1987.

Roldán, C. (2006-2007) La formación pianística en Bogotá: hacia la creación de una "escuela" propia. En: Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas (Vol. 3 no. 1, oct. 2006-mar. 2007), Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.

Stubley, E. (1992) Philosophical Foundations. Traducción: I.C. Martínez. En: Handbook of research on music teaching and learning: A project of the music educators National Conference, Hockett Editorial Service, New York.

Zbikowski, L. (2002) Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory, and Analysis, Oxford University Press, New York.